1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

86 | 2018

Varia

Viva Paci et Stéfany Boisvert (dir.), *Une télévision allumée. Les arts dans le noir et blanc du tube cathodique*

Roxane Gray et Marie Sandoz

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/7173>

DOI : 10.4000/1895.7173

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2018

Pagination : 186-193

ISBN : 978-2-37029-086-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Roxane Gray et Marie Sandoz, « Viva Paci et Stéfany Boisvert (dir.), *Une télévision allumée. Les arts dans le noir et blanc du tube cathodique* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 86 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 04 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7173> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7173>

Ce document a été généré automatiquement le 4 janvier 2023.

Tous droits réservés

Viva Paci et Stéfany Boisvert (dir.), *Une télévision allumée. Les arts dans le noir et blanc du tube cathodique*

Roxane Gray et Marie Sandoz

RÉFÉRENCE

Viva Paci et Stéfany Boisvert (dir.), *Une télévision allumée. Les arts dans le noir et blanc du tube cathodique*, Presses universitaires de Vincennes, 2018, 298 p.

- 1 Cet ouvrage collectif dirigé par Viva Paci (Université du Québec à Montréal) et Stéfany Boisvert (chercheuse postdoctorale à l'Université de McGill) rassemble des communications prononcées lors du colloque homonyme qui s'est déroulé du 25 au 28 mars 2015 à la Cinémathèque québécoise dans le cadre du Festival International du Film sur l'Art. Les contributions analysent les relations entre différentes formes d'art et la télévision durant la période d'émergence et d'institutionnalisation du média, entre 1940 et 1970. Il poursuit ainsi l'entreprise engagée lors d'un colloque à Lausanne sur « Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création » qui a donné lieu à un ouvrage homonyme (dirigé par François Albera, Laurent Le Forestier et Valentine Robert) aux Presses Universitaires de Rennes en 2015. Ce dernier ouvrage envisageait un « au-delà du cinéma » avec les films à la télévision et l'art vidéo, mais dans ce nouvel ensemble d'études ces « nouveaux enjeux » du film sur l'art se trouvent abordés pour eux-mêmes et approfondis.
- 2 Les auteurs, essentiellement des spécialistes du cinéma, de la télévision et de la vidéo, sont issus de départements dédiés au cinéma, aux communications ou aux médias d'universités d'Amérique du Nord et d'Europe occidentale. Les espaces géographiques traités dans l'ouvrage témoignent, par ailleurs, de ces « allers et retours entre Europe et Amériques » (p. 8). Les études de cas demeurent néanmoins circonscrites aux États-Unis et aux grands pays européens, au premier rang desquels la France, mais aussi

l'Allemagne, la Grande-Bretagne, l'Italie et l'Espagne. Soulignons enfin, parmi les auteurs, la présence enrichissante de praticiens : artistes, vidéastes et cinéastes.

- 3 Dans *Une télévision allumée*, la notion d'art se décline de différentes manières au fil des chapitres. Tantôt comprise comme désignant la peinture, le théâtre, le cinéma ou la musique classique et populaire, tantôt incarnée par des artistes, elle peut aussi être plus généralement synonyme d'une forme d'esthétisme et de créativité que permet de développer le média télévision. Cette dernière acception de l'art ouvre la voie à l'étude d'un « art télévisuel ». A cet égard, la réflexion de William Uricchio (« La télévision et les arts. Au-delà de la traduction et de la transmission ») invite à dépasser une conception de la télévision comme simple vecteur de représentation et à penser la « télévisualité » en termes d'ambition esthétique et de potentiel artistique. L'auteur propose ainsi d'étudier ce qu'il appelle un « excès de médialité » (p. 35), soit les propriétés formelles et matérielles de la télévision qui s'immiscent dans la réception de l'œuvre d'art. De la sorte, le contact d'autres arts avec la télévision permet tout autant de comprendre les modalités de transformation et de réappropriation d'œuvres d'art lors de leur passage à la télévision que de faire surgir les potentialités esthétiques et les capacités expressives du média lui-même.
- 4 Ces différentes définitions de la notion d'art, les niveaux d'analyses variés qu'elles impliquent ainsi que le principe de la télévision comme art auraient cependant pu bénéficier d'une discussion théorique plus approfondie, absente de l'introduction de l'ouvrage. Il serait en outre intéressant de se demander dans quelle mesure le concept même d'« art télévisuel » participe d'une stratégie de légitimation de l'objet de recherche télévision par ses spécialistes.
- 5 Les différentes contributions illustrent toutefois de manière stimulante cette approche de l'histoire du média par la notion d'art. L'un des apports essentiels du livre est de penser cette relation dans une perspective intermédiaire. Les dynamiques de réciprocité, de co-construction et d'emprunt entre la télévision naissante et différentes formes d'art traversent en effet l'ensemble des textes. Dans cette perspective, l'examen de la relation entre art et télévision dévoile un processus complexe de construction identitaire par lequel passe le nouveau média. Sur ce point, le choix du cadre chronologique revêt toute son importance : étudier les débuts de la télévision signifie s'intéresser à des décennies propices aux expérimentations et durant lesquelles le média se cherche. L'ensemble des communications aborde d'une manière ou d'une autre cette question de l'identité (instable) de la télévision. Celle-ci s'affirme contre, se construit avec, s'adapte et se mêle à différentes expressions artistiques, au sein d'une relation dynamique.
- 6 Cette approche stimulante inscrit *Une télévision allumée* dans le regain de l'historiographie sur la télévision qui se déploie depuis plusieurs années en histoire des médias et des cultures visuelles. Les apports de la notion d'intermédialité dans ces champs d'études ont effectivement été soulignés par de nombreux auteurs, dont certains figurent parmi les contributeurs de l'ouvrage. Concernant l'histoire croisée de la télévision et des arts, l'ouvrage résonne notamment avec celui de Caroline Tronz-Carroz (*la Boîte télévisuelle : Le poste de télévision et ses artistes*, Paris, INA, 2018) qui s'intéresse aux décennies 1960-1990, alors que l'intérêt pour les premières années du média fait par exemple écho à la publication dirigée par Gilles Delavaud et Denis Maréchal (*Télévision : le moment expérimental. De l'invention à l'institution (1935-1955)*, Paris, INA, 2011).

- 7 En interrogeant les débuts de la télévision au prisme de ses interactions avec le cinéma, l'introduction de Paci témoigne de ce renouvellement historiographique. L'auteure souligne en effet la pertinence et les apports d'une perspective intermédiaire pour étudier la construction du média télévisuel. Ces lignes introductives témoignent toutefois plus d'une réflexion approfondie sur les relations entre cinéma et télévision – objet de recherche de l'auteure – qu'elles ne donnent un cadre problématique et méthodologique clair à l'ouvrage.
- 8 Cette cohérence de l'ensemble est néanmoins apportée par son organisation thématique. Les quatorze chapitres sont en effet répartis en quatre sections qui abordent respectivement les liens entre la télévision et les arts comme « une histoire intermédiaire », « une histoire de créateurs entre les arts », « une histoire d'enseignement » et « une histoire de résistance ». Chaque partie offre ainsi un regard particulier sur les modes d'interpénétration d'un espace artistique à un autre et sur les mélanges esthétiques auxquels ils donnent lieu. Ce plan thématique propose, par ailleurs, un parcours heuristique efficace que nous proposons de retracer.
- 9 La section « La télévision, une histoire intermédiaire » revient sur la construction normative du média et pose, ainsi, les premiers jalons d'une histoire de l'esthétique télévisuelle. Uricchio dépasse d'emblée un élan téléologique qui tendrait à assimiler la phase d'émergence et de stabilisation du média à une incapacité à créer une esthétique propre. Sans la confondre avec une étape spécifique de développement du média, le chercheur place en effet la malléabilité de la télévision au cœur même de son identité. L'hypothèse qu'il formule pose d'ailleurs le cadre d'analyse de l'ouvrage : la nature protéiforme de la télévision facilite ses expérimentations intermédiaires et participe du développement de l'ambition esthétique du média autour d'un art de la synthèse.
- 10 Les deux études suivantes, en confrontant la télévision naissante avec le théâtre et le cinéma, dévoilent quelques stratégies déployées par le média pour définir ses possibilités esthétiques. Gilles Delavaud (« Les arts de la scène et le propre de la télévision ») rappelle que si la télévision a constitué, dès ses débuts, un lieu de diffusion pour le théâtre, celle-ci trace très tôt les contours de son espace esthétique. À partir d'une observation croisée entre la Grande-Bretagne, la France et les États-Unis, le chercheur montre que le processus d'adaptation de pièces de théâtre à la télévision constitue également une possibilité de création télévisuelle. La confrontation de l'art théâtral aux logiques de production et de réception de la télévision permet en effet à ses professionnels d'explorer les ressources, techniques et moyens d'expression propres au média. L'analyse des procédés télévisuels de cinq dramatiques réalisées en France et aux États-Unis dans les années 1950 révèle très concrètement l'inventivité formelle qui résulte de la recherche d'un genre approprié au nouveau média et souligne l'importance donnée à la place du téléspectateur dans la création de cette scène télévisuelle.
- 11 Martin Bonnard (« Quand la télévision libère le cinéma ») reconsidère, quant à lui, les relations conflictuelles entre cinéma et télévision dans les années 1950 et retrace le lent et complexe processus de convergence entre les deux médias. Ces tensions n'empêchent pas les zones de frayage esthétiques entre cinéma et télévision mais donnent lieu à un mécanisme original d'imitations réciproques. En s'appropriant certains procédés cinématographiques, tels que le plan-séquence ou le montage choc, les réalisateurs de télévision augmentent leur exposition et influent, en retour, sur l'esthétique du cinéma. Les professionnels de l'image, à l'instar du réalisateur Jean

Renoir, constituent les acteurs privilégiés de cette collaboration. M. Bonnard met toutefois en évidence l'influence non négligeable des critiques de cinéma – Philippe Pilard pour la revue *Image et son* ou encore Armand-Jean Cauliez pour la revue *Téléciné* – qui, par leurs écrits, contribuent à édifier la télévision comme source d'inspiration et instrument de renouveau du cinéma.

- 12 L'ambivalence ontologique de la télévision, telle que la décrit Uricchio, permet donc au média d'emprunter, de réexploiter voire d'inspirer, à son tour, d'autres cadres esthétiques. Ces emprunts à des arts légitimes participent, par ailleurs, non seulement de la construction mais aussi de la crédibilisation d'une esthétique télévisuelle.
- 13 La partie suivante, « La télévision, une histoire des créateurs entre les arts », présente quelques stratégies déployées par différents artistes afin d'investir l'espace télévisuel. Les contributions invitent à penser la question de l'esthétique télévisuelle comme une construction sociale et culturelle. En imposant leur vision ou en expérimentant certaines pratiques artistiques, ces créateurs ont contribué à développer d'autres potentialités de la télévision et à détourner, au moins provisoirement, les usages standards du média au service de leur art.
- 14 Le parcours de Marcel L'Herbier, retracé par Marie-France Chambat-Houillon (« Les leçons de télévision de Marcel L'Herbier »), souligne la perception avant-gardiste d'un cinéaste, auteur et réalisateur de télévision, sur l'utilisation du nouveau média (auquel l'ouvrage collectif coordonné par Laurent Véray, *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma*, AFRHC, 2007, avait déjà consacré toute une section). Ce réalisateur voit dans l'intermédialité technique du petit écran un atout majeur tant pour le propre développement de celui-ci que pour celui du cinéma. À un moment où les relations entre cinéma et télévision sont concurrentielles, L'Herbier utilise sa double casquette pour promouvoir l'intérêt d'une coopération égalitaire entre les deux médias. Le réalisateur passe bien sûr par l'expérimentation esthétique : sa série d'émissions *Signes de vie*, diffusée à partir de 1959, consacre la puissance communicationnelle de la télévision, « une performance qui réinscrit dans le présent des téléspectateurs des œuvres cinématographiques révolues » (p. 100). Le cinéaste mène, en parallèle, une action plus politique. Fondateur de l'Institut des hautes écoles cinématographiques (IDHEC) et pionnier de la Radio-Télévision Française (RTF), L'Herbier tire profit de sa place dans les instances dirigeantes de la télévision et dans les milieux professionnels du cinéma pour préparer les esprits et poser les bases d'une coopération économique entre les deux médias.
- 15 Grégoire Quenault (« Nicolas Schöffer, le service de la recherche ou l'art vidéographique au sein de la TV française 1950-1970 ») et Marco Bertozzi (« L'humaniste cathodique. *Io e...* Au croisement des arts dans la paléo-télévision italienne ») s'interrogent ensuite sur les conditions d'existence des pratiques artistiques à la télévision dans un cadre institutionnel. Tous deux analysent les conditions de possibilité et de pérennité de l'innovation artistique au sein d'une télévision institutionnelle.
- 16 Quenault retrace deux types de pratiques de l'art vidéographique à la télévision française. La première relève de la démarche personnelle du plasticien Nicolas Schöffer tandis que la seconde, collective et institutionnelle, s'inscrit dans les productions du service de la recherche de l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF). L'évolution des pratiques de Schöffer à la télévision pendant les années 1950 et 1960 témoigne de l'ouverture de ses préoccupations esthétiques aux potentialités techniques

de la télévision. Au tournant des années 1960, la télévision est d'abord perçue par l'artiste comme un amplificateur de l'écho médiatique de ses créations. Ses œuvres suivantes – à l'instar de son idée de production d'une case de programmes dévolue à la *Préparation au sommeil* en 1967 – témoignent de l'intégration poussée du dispositif télévisuel dans la réflexion de l'artiste. Un regard sur l'évolution simultanée du service de la recherche de l'ORTF entre 1960 et 1974 met en évidence les problématiques liées à la création d'œuvres d'art expérimentales lorsque celles-ci sont intégrées au fonctionnement régulier de la production télévisuelle.

- 17 Bertozzi, quant à lui, s'intéresse aux émissions sur l'art diffusées par la radio-télévision italienne (RAI) durant les années 1970, à un moment où celle-ci cherche dans les formes de langage autonomes et encore peu officielles de la jeune télévision une opportunité de démocratiser l'accès à l'art. L'auteur analyse l'émission de vulgarisation *Io e...* produite de 1972 à 1974 : durant 15 minutes, et lors d'une « rencontre non académique avec l'expérience artistique » (p. 144), intellectuels et artistes présentent leur œuvre d'art préférée. La description des modalités de production de cette émission souligne la grande autonomie laissée aux réalisateurs dans la recherche de nouvelles formes de diffusion de la culture. Cette liberté d'utilisation d'une télévision peu formatée attire des cinéastes, à l'instar de Pier Paolo Pasolini, et facilite l'expression d'un regard critique sur les productions artistiques de la période fasciste.
- 18 La communication de Serge Cardinal (« Glenn Gould, interprète audiovisuel. Studio de télévision et dédoublement de la performativité musicale ») présente, pour finir, une utilisation originale du média dans le milieu musical. Le studio de télévision apparaît ici indispensable au processus d'interprétation du pianiste. Gould trouve en effet dans l'espace d'écoute assistée, de dialogue et de manipulation technique qu'offre le studio de télévision un lieu de travail plus proche de sa conception de l'interprétation et de la transmission musicales qu'une salle de spectacle.
- 19 En confrontant les pratiques de créateurs à l'espace télévisuel, les études réunies dans cette section offrent, d'une part, un panorama varié des possibilités esthétiques de la télévision et réévaluent, d'autre part, la fonction de l'artiste. C'est en fait dans l'esprit fécond de ces professionnels de l'image et artistes extérieurs à l'institution télévisuelle que l'on peut percevoir tout le potentiel esthétique du média. Si ces regards détonants et ces utilisations atypiques de la télévision manifestent la capacité du média à se dégager de son utilisation traditionnelle, ils conservent, dans un cadre institutionnel, toute leur efficacité sous une forme expérimentale.
- 20 La section « La télévision, une histoire d'enseignement » s'intéresse aux liens entre les visées pédagogiques, idéologiques et esthétiques d'émissions sur l'art ou à caractère artistique. La transmission d'une idéologie officielle à un moment particulier de leur histoire fait l'objet des chapitres rédigés par Toni Pape (« Voyager avec les *Sandmännchen*. L'imaginaire international de la télévision pour les enfants est-allemands ») et Elena Dagrada (« Le téléroman, ou la télévision italienne humaniste et pédagogiques des origines »).
- 21 Le premier se penche sur un programme d'animation pour enfants, *Sandmännchen*, créé en 1959 en République démocratique allemande. Pape concentre son analyse sur les voyages à l'étranger du « marchand de sable » afin d'étudier l'imaginaire international spécifique qu'il véhicule. À l'aide des technologies télévisuelle et de l'animation, les pays lointains sont présentés sous forme d'archétypes miniaturisés. Le poste de télévision y est en outre présenté comme un point de communion entre tous les enfants

du monde. Ces voyages créent ainsi un espace social partagé et véhiculent l'idée d'une communauté transnationale apaisée, ce qui permet de consolider l'identité est-allemande et de « rêver l'international » (p. 175) dans le contexte d'un régime politique où la mobilité est réduite. À l'aide d'une réflexion autour du concept de fabulation, Pape souligne les potentialités du cinéma d'animation et la capacité de son esthétique à diffuser l'idéologie socialiste en privilégiant les modèles plutôt que la réalité.

- 22 Dans son étude sur le téléroman dans l'Italie des années 1950-1960, Dagrada s'intéresse à la manière dont ce genre narratif participe au projet culturel humaniste et pédagogique de la RAI à l'époque du monopole d'État. L'auteure montre comment les caractéristiques du téléroman – structure à suites, adaptation littéraire et modèle théâtral – sont accordées aux visées de la RAI. Celle-ci vise en effet l'élévation culturelle, l'homogénéisation de la langue et le consensus de l'opinion publique dans une Italie où l'identité nationale est fragile et l'analphabétisme et les dialectes répandus. Mais plutôt que de rapprocher le genre avec la littérature ou le théâtre, Dagrada affine l'esthétique du téléroman au cinéma des premiers temps avec lequel il partage, entre autres, l'ambition de construire une identité nationale italienne. L'ambition culturelle et éducative du téléroman ainsi que ses liens avec d'autres arts participera à asseoir la légitimité du média télévision.
- 23 En se penchant sur des émissions dont le but est de transmettre des connaissances sur l'art, les deux autres textes s'intéressent à la manière dont ces programmes façonnent une esthétique et une identité propres au télévisuel. Dans cette perspective, Thomas Elsaesser (« Les arts à la télévision en Grande-Bretagne dans les années 1950-1960 ») étudie le traitement par la télévision britannique de trois formes d'art afin de comprendre comment le média a participé à les populariser et, à l'inverse, comment ceux-ci ont aidé la télévision à se forger des caractéristiques propres. L'auteur analyse pour cela les stratégies de légitimation de la télévision à l'œuvre dans des émissions pédagogiques et/ou ludiques sur les beaux-arts, la littérature et la musique populaire. Les emprunts à la radio ou au cinéma, centraux dans ces mécanismes, participent en outre à faire émerger les traits télévisuels dominants des décennies suivantes : l'interactivité et l'autoréférence.
- 24 Sylvain Dreyer (« *Bleu comme une orange* d'André S. Labarthe [1968]. Un film en couleurs, des arts en noir et blanc ») s'attarde quant à lui sur le 28^e épisode de la série *Cinéma de notre temps*. Avec *Bleu comme un orange*, Labarthe proposait de réfléchir au noir et blanc dans l'art contemporain alors que l'ORTF diffusait ses émissions en couleurs depuis une année. Le réalisateur conviait ainsi neuf artistes peintres, photographes, cinéastes et/ou téléastes afin qu'ils livrent leur conception du noir et blanc. Parmi les invités, on comptait notamment Agnès Varda, Andy Warhol et Jean-Christophe Averty. Mais plus qu'une série d'entretiens, le film développait sa propre réflexion formelle. La caméra s'amusait, par exemple, à de longs travellings sur les cloisons blanches d'un musée, ce qui cache puis révèle une toile de Pierre Soulages, filmée ensuite en gros plan, aboutissant à un écran noir. Pour Dreyer, ce traitement formel induit « une interrogation sur les limites de la représentation » et participe à « laisser le cinéma envahir la télévision » (pp. 230-231).
- 25 La dernière section s'articule autour du thème « La télévision, une histoire de résistance ». Guillermo G. Peydro s'intéresse tout d'abord aux documentaires sur l'art qu'un écrivain et cinéaste espagnol a réalisés pour la télévision sous la dictature franquiste (« Un écrivain-cinéaste dans la télévision de Franco. Censure et autocensure

dans les films sur l'art de Jesús Fernández Santos »). Lorsqu'il commence à travailler pour la télévision en 1965, Jesús Fernández Santos a déjà éprouvé sur son travail les limites imposées par le régime, et autocensure, par conséquent, ses premières réalisations. Cependant, entre 1966 et 1969, le cinéaste va trouver un espace de liberté relative au sein de la série *la Veille de notre temps*. Cette émission tente en effet d'élargir l'horizon du documentaire sur l'art en promouvant une approche poétique. Par le choix de certains sujets et l'esthétisme de la réalisation, l'auteur trouve des façons obliques de contourner la censure. Cette étude de cas constitue ainsi une réflexion stimulante sur l'équilibre entre obéissance et résistance par l'art télévisuel dans un contexte de censure politique.

- 26 Les deux derniers chapitres, rédigés par Deirdre Boyle (« La vidéo n'est pas la télé ») et Milo Adami (« Open Circuits : la télévision des nouveaux artistes »), examinent l'histoire de la vidéo comme outil artistique et politique ainsi que ses liens étroits et paradoxaux avec la télévision. Les deux auteurs reviennent sur les débuts de la vidéo aux États-Unis dans les années 1960-1970, alors que cet art émergent est encore indissociable de son caractère radical et militant. Nouveau média par excellence, elle s'affirme en opposition à la télévision institutionnelle et son modèle consumériste. Cependant la vidéo entretient avec la télévision une relation que Boyle qualifie « d'amour-haine » (p. 254). En effet, la seconde va être un important vecteur de diffusion et de financement de la première et va lui permettre de toucher un public plus vaste. En retour, le succès des contenus vidéo poussera la télévision à modifier ses pratiques. L'institutionnalisation de la vidéo et de ses formes de financement à partir de la moitié des années 1970 change la nature de la relation entre les deux médias. Les deux contributeurs constatent en effet une rupture entre militants et artistes vidéo d'une part, et d'autre part, « l'absorption » des productions alternatives par la télévision grand public, qui les transformera en « émissions comme les autres » (p. 264).
- 27 Cette relation complexe et dynamique entre art, vidéo et télévision est au cœur des débats menés à l'*Open Circuits : An International Conference on the Future of Television*, objet de l'étude d'Adami. Jalon historique de l'histoire de la vidéo, cette conférence réunit artistes, critiques d'art, universitaires, cinéastes, commissaires, radiodiffuseurs et producteurs de télévision au MoMa de New York en janvier 1974. Cette rencontre produit des discussions extrêmement riches sur les statuts imbriqués et les formes d'expression et temporalités diverses de la vidéo et de la télévision. Adami en rend compte et conclut à leur lumière que « la télévision est (...) le précurseur de la condition post-médiale et la vidéo, son expression la plus authentique » (p. 277).
- 28 Qu'il s'agisse des thématiques étudiées ou des approches adoptées, l'intérêt de cet ouvrage réside dans le cadre d'analyse élargi qu'il propose. L'approche intermédiaire, en premier lieu, sous-tend cette réflexion collective. Présentée comme constitutive de l'identité télévisuelle et comme une condition de légitimation du média, l'intermédialité n'est pas seulement avancée comme un objectif de recherche mais apparaît d'une manière très concrète dans l'ensemble des communications. Cette ouverture se manifeste également dans la matière exploitée, mise en valeur par la variation des échelles utilisées. Le récit de parcours atypiques, de collectifs éphémères, d'émissions oubliées ou de projets avortés offre un regard renouvelé sur une histoire de la télévision en dehors de ses limites institutionnelles et de ses acteurs privilégiés.
- 29 Cette démarche et ses résultats stimulants font écho aux travaux hétérogènes qui s'effectuent sous l'appellation d'« archéologie des médias » (cf. Parikka, Jussi, *What is*

media archaeology ? Cambridge, Polity Press, 2012). Ce courant actuel prône en effet un décentrement du regard vers des formes médiatiques marginales, qu'elles soient oubliées, expérimentales, rêvées ou qu'elles aient échoué et permet ainsi de rompre avec une histoire des médias linéaire et focalisée sur les expériences et acteurs dominants. La problématique d'*Une télévision allumée* apparaît particulièrement féconde en regard des objectifs et méthodes développés par cette approche. La réflexion ainsi dirigée sur les expérimentations artistiques de/à/avec la télévision aboutit de fait sur des histoires marginales et extrêmement diversifiées. En matière d'art, l'archéologie des médias suggère en outre de dépasser la séparation entre les travaux académiques et les pratiques des artistes, qui peuvent notamment exploiter des matériaux d'archives dans leurs créations. De cette manière, l'archéologie des médias ne se réduit pas à une méthode historique mais peut se décliner en pratique artistique. Ce dernier point résonne tout particulièrement avec les travaux rassemblés par Paci et Boisvert.

- 30 Un autre atout du livre est d'offrir une plongée dans la diversité des pratiques qui jalonnent les premières décennies de la télévision. En effet, la réflexion sur l'identité malléable, adaptable et multiple du média apparaît de manière transversale au fil d'*Une télévision allumée*. Elles révèlent ainsi que les années 1950-1970 témoignent d'évolutions importantes et d'expériences hétérogènes. Les auteurs mettent en avant tout autant les intérêts d'une époque pour les spécificités d'un média que, dans une perspective synchronique, la diversité des stratégies institutionnelles et individuelles, politiques et artistiques qu'on lui assigne. Les chapitres incitent ainsi à établir des nuances et distinctions plus fines au sein d'une période d'étude qui n'est pas problématisée dans l'introduction. Les années 1940-1970 y sont effectivement caractérisées comme le « début de l'ère de la télévision » où « le nouveau média, s'il n'est pas encore de masse était déjà résolument domestique » (p. 7). Les phases d'avènement et d'institutionnalisation de la télévision cachent en fait des logiques de développement plus subtils et voient naître des pratiques télévisuelles variées, bien loin d'un usage du média uniquement domestique.
- 31 Quant aux espaces géographiques traités, bien que diversifiés, leur étude s'est essentiellement cantonnée à des cadres nationaux. Le rôle de l'international apparaît néanmoins de manière stimulante dans plusieurs chapitres, à l'instar de la promotion par L'Herbier d'une collaboration intermédiaire strictement nationale entre la télévision et le cinéma face à l'influence croissante du cinéma étatsunien. Autres exemples parmi d'autres, la conférence internationale *Open Circuits* ou le profil des invités de l'émission *Bleu comme une orange* témoignent du croisement non seulement intermédiaire mais aussi transnational des réflexions, acteurs et pratiques liés au média télévision dans les années 1940-1970.
- 32 Finalement, la confrontation aux normes techniques, institutionnelles et esthétiques semble constitutive des relations entre art et télévision telles qu'analysées dans *Une télévision allumée*. Elle peut tout d'abord être propice à la créativité artistique, voire en être le cœur. En jouant avec les contraintes de production et de réception, les artistes explorent des ressources méconnues du média. La norme est ainsi détournée dans une pratique artistique expérimentale qui questionne les limites du média. L'art constitue ici un moyen de se distancer de cette norme, voire de la critiquer. La nature de la relation change lorsque la pratique artistique s'institutionnalise et se défait de son statut expérimental. Ce faisant, elle tend justement à se normaliser. La visibilité et la reconnaissance offertes à ces productions une fois inscrites dans une case de

programmation régulière est synonyme, pour leurs créateurs, d'une perte de liberté et d'indépendance. L'évolution structurelle du Service de la Recherche à l'ORTF retracée par Quenault montre bien ce passage d'un espace expérimental de création à son institutionnalisation progressive. Les deux chapitres sur l'art vidéo illustrent aussi avec force ce processus. En effet, dès lors que les vidéastes gagnent en légitimité et bénéficient d'un financement abondant et régulier, le caractère expérimental et militant de leurs œuvres en pâtit, malgré une identité construite en opposition radicale avec la télévision institutionnelle.

- 33 En définitive, les interactions complexes avec les normes cristallisent la tension inhérente à la construction d'un média qui oscille entre la recherche d'une identité propre et l'acquisition d'une légitimité dans l'espace médiatique. Ces deux processus sont en effet omniprésents dans *Une télévision allumée*, ouvrage qui dépasse ainsi l'analyse des relations entre l'art et la télévision pour proposer une étude vaste et diversifiée sur le petit écran.