

# PARASITES ET PARALYSIE<sup>1</sup>

JEFFREY SCONCE

« Un fantôme dans votre télé? » demandait une publicité de 1962 pour un réparateur. « Il y a une maison de notre quartier que tout le monde croyait hantée... Il s'est avéré que la seule chose hantée dans cette maison, c'était l'image télé. » Au-dessus de l'affiche publicitaire surgit la silhouette d'une maison de banlieue, un immense fantôme blanc planant au-dessus de l'antenne fichée dans le toit de la maison<sup>2</sup>. Ces « fantômes de télévision » sont sans doute les créatures les plus familières dans le monde étrange des médias électroniques. Dans cette représentation en particulier, les « fantômes » renvoient aux inquiétantes images doubles qui apparaissent sur le poste de télévision lorsqu'il subit des interférences. La dérivation du terme est évidente. Ce type d'interférences crée des images vagues, des doubles fantomatiques de figures « réelles » sur l'écran, comme des échos désincarnés semblant provenir d'un autre plan ou d'une autre dimension.

Parfois ces fantômes métaphoriques de télévision peuvent devenir plus tangibles. « Les fantômes des écrans de télévision peuvent devenir un problème écrivait en 1954 un journaliste de *Television Digest*, mais c'est rare qu'il y en ait qui rende « dingue » une femme au foyer au point de finir au poste de police. » À l'instar de nombreuses autres familles du début des années 1950, les Mackey à Indianapolis se sont trouvés confrontés à des fantômes cathodiques qui refusaient de quitter l'écran ; dans leur cas, l'image était celle du grand-père décédé de M<sup>me</sup> Mackey. Comme preuve de ses

1. Cet article est un extrait de l'ouvrage : *Haunted Media Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham, NC: Duke University Press, 2000.

2. John Markus, *How to Make More Money in Your TV Servicing Business*, New York: McGraw-Hill Book, 1962, p. 152.

dières, M<sup>me</sup> Mackey faisait valoir que le fantôme portait le même costume dans lequel son grand-père avait été enterré à peine quelques mois auparavant. Deux jours après cette première apparition, l'appareil fut apporté au poste de police, M<sup>me</sup> Mackey disant qu'elle était en train de «devenir folle». Plus de 500 personnes vinrent au poste de police pour voir le fantôme avant que, finalement, il ne disparaisse<sup>3</sup>.

Construite sur une prémisses déjà familière depuis le milieu des années 1950, la fiction humoristique de J.-B. Priestley, *Oncle Phil à la télé*, montre une famille britannique utilisant l'argent de l'assurance-vie reçu à la suite du décès d'un oncle pour acheter un nouveau poste de télévision. Lorsqu'elle regarde la nouvelle télévision, M<sup>me</sup> Grigson voit quelqu'un à l'arrière-plan qu'elle trouve ressemblant à l'oncle Phil décédé. Chaque fois qu'elle regarde l'écran, cette figure envahit le programme, sa présence devenant chaque fois de plus en plus nette. Finalement convaincue qu'il s'agit bien du fantôme de l'oncle Phil, elle essaie d'en parler aux autres membres de la famille, mais personne ne la croit. Peu à peu, cependant, tous les membres de la famille ont une expérience télévisuelle avec l'oncle Phil qui devient plus agressif à chaque visionnement et commence à insulter la famille directement. Apparaissant dans un jeu télévision à propos d'un trésor caché, il fulmine: «Vous parlez d'un trésor! Vous les Grigson, vous vous en êtes bien tirés avec mes cent cinquante livres.» Enfin, une fois toute la famille assemblée devant l'appareil, il les accuse d'avoir caché ses médicaments pour le cœur et d'avoir par là causé sa mort, poussant ainsi l'un des membres de la famille à lancer une chaise contre l'écran, détruisant l'appareil et ses apparitions querelleuses<sup>4</sup>.

Paranoïdes ou parodiques par emphase, ces récits des débuts de la télévision montrent la continuité de cette nouvelle technologie avec les pouvoirs «occultes» de la radio, du sans-fil et du télégraphe. À l'instar de ces médias, la télévision constituait un autre moyen de désincarnation et de dissociation électrique; en sorte qu'on ne devait pas être surpris que le nouveau médium provoque de tels fantasmes de contact paranormal. Allant au-delà des voix captées dans l'éther, la télévision offrait une nouvelle dimension, celle de la «vision à distance». L'introduction de la vision électronique

3. *Television Digest*, vol. 10, N° 38, 18 septembre 1954, p. 11.

4. J. B. Priestley, «Uncle Phil on TV», *The Other Place*, New York: Harper & Brothers, 1953, pp. 70-102.

apportait avec elle de nouvelles ambiguïtés intrigantes quant à l'espace, au temps et à la substance: le paradoxe du visible, de mondes matériels apparaissant enfermés au sein d'une boîte dans le salon et en même temps surgissant de rien de plus que de l'air et de l'électricité. Alors que la radio et le télégraphe avaient toujours fourni des indices probants de la présence de lieux distants et d'interlocuteurs invisibles (occultes ou autres), la télévision apparaissait à la fois comme visiblement et matériellement «réelle», quand bien même les spectateurs réalisaient qu'elle était électrique et absente. Troublante par son immédiateté et décidément plus tangible, l'«omniprésence électronique» générée par la télévision était plus palpable et en même temps tout aussi phantasmatique que les empires occultes des médias précédents.

Quand bien même les fantômes télévisuels que nous rencontrons aujourd'hui ne seraient rien moins qu'effrayants ou fantastiques (spécialement parce que les médias numériques facilitent leur extinction), ces fantômes des premières expériences télévisuelles demeurent des emblèmes significatifs d'une transition importante dans la conceptualisation de la présence électronique apportée par l'avènement de la télévision. Ce changement a occasionné un glissement de l'intérêt nourri par le siècle dernier pour la communication paranormale vers une fascination pour les médias paranormaux. Alors que les technologies du son servaient avant tout de canal – fantastique quoique «neutre» pour l'essentiel – pour les formes occultes de communication (qu'il s'agisse de fantômes ou d'«extraterrestres»), les médias «vus», notamment la télévision, sont apparus souvent comme des technologies en elles-mêmes hantées, se présentant étrangement comme des entités électroniques douées de sens ou comme des incubateurs destinés à forger des univers électroniques tout à fait souverains. Les premiers «fantômes» de télévision, en d'autres termes, ne parlaient pas *au travers* de la technologie (à la différence des «esprits» du télégraphe et de la radio), mais semblaient avoir leur siège *dans* la technologie elle-même. La radio «fit irruption» dans le pays des esprits. La télévision (et les autres médias visuels qui suivirent) apparut capable de générer des mondes d'esprits propres et autonomes. Au cours du dernier demi-siècle, diverses analyses de la télévision ont souvent mis l'accent sur les paradoxes du médium comme présence visuelle, jouant sur l'indétermination de l'animé et de l'inanimé, du réel et de l'irréel, du «là» et du «non-là», produisant

ainsi un nouveau folklore sur les médias électroniques qui continue à prospérer dans les discours contemporains sur le cyberspace et la réalité virtuelle. Je soutiendrai que ces rêves (et cauchemars) relatifs à la réalité virtuelle qui se sont emparés de l'imagination tant des audiences des divertissements contemporains que des critiques des médias trouvent leur source dans les récits antérieurs, plus modestes, de grand-papa Mackey, oncle Phil et leur descendance fantomatico-télévisuelle – les premiers êtres à peupler l'espace électrique, étrange et ambigu, de ces médias visuels, manifestement présents et pourtant étrangement absents, apparemment «vivants» et pourtant quelque chose de moins que «vivant».

### LES YEUX DE DEMAIN

Avec l'accélération du développement de la télévision dans les années 1930 et la progressive diffusion auprès du public de la connaissance de cette technologie expérimentale, les prédictions scientifiques «factuelles», autant que les pronostics ouvertement «fictionnels» d'un avenir avec la télévision, soulignaient les étonnantes qualités de présence visuelle du nouveau médium en termes de transport électronique. Ils décrivaient la technique comme capable d'une transmission instantanée et complète de l'actualité. La télévision allait alternativement transporter les spectateurs dans un autre monde et en transporter encore bien d'autres dans le foyer. Au cours de cette période marquée par un enthousiasme croissant, les commentateurs annonçaient que l'illusion de présence visuelle du médium dépasserait celle du cinéma puisque la télévision allait fournir un lien «vivant» avec les vues distantes plutôt qu'un simple enregistrement photographique.

Parmi ces analyses, même celles qui prédirent avec succès qu'un jour la télévision deviendrait une forme de théâtre électronique soulignaient avant tout la fantastique aptitude de ce médium à téléporter le spectateur vers des réalités éloignées. Les films des années 1930, tels *Murder by Television* et *International House* montraient la télévision comme un médium d'une irrésistible présence et aux possibilités interactives inquiétantes. Ainsi, par exemple, le pionnier de la télévision représenté dans *Murder by Television* emmène un parterre d'invités dans un tour du monde haletant par le truchement de cette nouvelle invention (cela seulement quelques instants avant d'être mystérieusement «assassinés par la

télévision»), cependant que, dans *International House*, un W. C. Fields irritable s'embrouille dans une querelle avec l'image télévisée de Rudy Vallee. Apparemment guère impressionné par la nouvelle technologie, Fields tire sur l'image d'un contre-torpilleur, le faisant ainsi couler dans l'océan télévisé. Jouant moins sur le thème de la téléportation, d'autres mises en image de cette première époque montrent le médium comme une extension prothétique de la vue humaine. En 1945, par exemple, la télévision était appelée à devenir «les yeux de demain»<sup>5</sup>, une extension électronique vivante de la vision humaine qui accroîtrait la sphère de subjectivité des spectateurs et «augmenterait notre maîtrise du monde»<sup>6</sup>.

Ce sentiment d'ambiguïté spatiale (en même temps que biologique) inhérente au nouveau médium allait demeurer un aspect central dans la conceptualisation de la télévision même une fois entrée dans les foyers dans les années 1950. Les premiers critiques à promouvoir la télévision comme une forme d'art soulignaient l'importance du caractère «vivant» de son esthétique, suggérant que cela constituait un élément décisif de son succès<sup>7</sup>. D'autres estimaient que la télévision était une «fenêtre sur le monde» qui permettrait aux spectateurs de sillonner le globe à la recherche de paysages nouveaux, excitants et exotiques<sup>8</sup>. Jouant sur l'indétermination de l'espace réel et électronique, l'industrie de la télévision elle-même ne cessait d'encourager ses premiers spectateurs à penser en termes d'«idéologie de la présence vive» et à voir en elle un portail ouvrant de l'autre côté de l'écran sur un présent dynamique, excitant et perpétuel. Les premiers manuels de production pour la télévision recommandaient ainsi souvent aux directeurs et aux producteurs de tirer profit de cette ambiguïté spatiale ainsi que de l'indétermination temporelle, citant l'intersection du réel et du virtuel comme son trait le plus puissant. Aujourd'hui encore, alors que la plus grande part de la programmation est diffusée à partir d'enregistrements, la télévision joue sur l'illusion de la «présence vive» pour maintenir son audience et le flux des programmes. Certains soutiennent que c'est là son caractère le plus insidieux: sa capacité à produire l'illusion

5. William C. Eddy, *Television: The Eyes of Tomorrow*, New York: Prentice-Hall, 1945.

6. Voir chapitre 9 de Luther S. H. Grable, *The Miracle of Television*, Chicago: Wilcox and Follett, 1949.

7. Voir William Boddy, *Fifties Television: the Industry and its Critiques*, Urbana: University of Illinois Press, 1990.

8. Thomas H. Hutchinson, *Here is Television, Your Window on the World*, New York: Hastings House, 1948.

irrésistible d'«y être», comme si on participait à une arène publique, alors qu'en réalité elle ne transporte ses spectateurs pas plus loin que le canapé.

Si la présence de la télévision dans le salon n'a aujourd'hui plus rien d'extraordinaire, pour un public qui attendait depuis longtemps cet appareil promu depuis plusieurs années pour sa capacité à étendre visuellement l'espace et le temps, les postes de télévision qui firent leur entrée dans les maisons américaines des années 1950 confinaient aux miracles de la science-fiction. Si le public était habitué (ou en tout cas plus familier) au phénomène de la transmission de la voix, les mystères de la télévision, ceux d'une forme sans substance, d'un espace sans distance, d'une vision sans vie, firent de ce médium une source d'étonnement et de fascination. En outre, l'aptitude de cette boîte dans le séjour à «parler» et à «voir» en faisait plus et autre chose qu'une simple technologie inanimée. La télévision dégageait une présence puissante dans le foyer, alimentant les représentations imaginaires qui la décrivaient comme un portail fantastique ouvrant sur d'autres mondes ou même comme un être sensible nourrissant de sombres pensées au coin du salon. Les premiers possesseurs de télévision reconnurent que ce médium avait une «présence» qualitative distincte de la radio et qui la rendait encore plus fantastique et peut-être aussi, en même temps, plus inquiétante. Plusieurs firent état d'un certain malaise autour de ce nouveau médium. Ainsi, par exemple, dans un rapport faisant état d'entretiens conduits au milieu des années 1950 avec des propriétaires de télévision, le chercheur Leo Bogart releva cet étrange phénomène qu'il «y a un sentiment, jamais exprimé en ces termes, que l'appareil a un pouvoir propre de contrôle des destinées et des usages de la vision des spectateurs et que ce qu'il «fait» aux parents comme aux enfants dépasse en somme les capacités de contrôle de tout propriétaire de télévision»<sup>9</sup>.

Le fameux propos de Newton Minow, président de la Commission fédérale de la communication (FCC), condamnant en 1961 la télévision comme un «immense terrain vague», peut être vu comme une autre métaphore de ce «désert» électronique, impliquant que le bien-être culturel, intellectuel et même corporel de la nation était à la dérive et qu'une industrie irresponsable avait

9. Leo Bogart, *The Age of Television*, New York: Frederick Ungar Publishing, 1972, p. 268.

condamné une audience fondamentalement passive à errer sans fin au sein de ce vide médiatisé par l'électronique. La disparition progressive de la programmation d'un « âge d'or » célébré par la critique ainsi que le tollé national soulevé par le scandale des quiz, notamment, rendirent suspecte la télévision et provoquèrent la faillite de cette forme culturelle, même aux yeux des intellectuels qui avaient originellement vanté les possibilités émancipatrices du contact électronique avec les masses. Ces mises en cause de la télévision ont constitué le fondement théorique des récits de science-fiction les plus « dystopiques » qui s'en suivirent. Dans les foyers américains, depuis à peine une décennie, la télévision devint, tant pour les sciences sociales que pour la science-fiction, une zone de suspension électronique, voire parfois d'annihilation. Le sentiment de parasite et d'immobilisme de la télévision devint si dominant que, au début des années 1960, elle commença elle-même à jouer sur ces angoisses d'étrangeté en les intégrant dans sa propre programmation. Durant cette période, de nouveaux programmes d'horreur et de science-fiction mirent en scène des récits fantastiques sur la télévision qui proposaient des méditations réflexives sur la relation potentiellement dangereuse du spectateur à cette nouvelle technologie et sur les mondes fantomatiques qu'elle évoquait. Ce thème ne fut jamais aussi présent que dans deux séries du début des années 1960, *The Twilight Zone*<sup>10</sup> et *The Outer limits*<sup>11</sup>.

### CE N'EST PAS UNE DÉFAILLANCE DE VOTRE TÉLÉVISEUR

En cette période d'intérêt croissant pour les pouvoirs inquiétants de la télévision, ce qui frappe à propos de *The Twilight Zone* et *The Outer limits*, c'est la manière dont ces séries ont utilisé leur titre et leur générique pour délimiter un espace ouvertement occulte au sein même de la télévision. Comme Rod Serling en informait ses spectateurs chaque semaine, *The Twilight Zone* était ce royaume « aussi étendu que l'espace et aussi éternel que l'infinité [...], le milieu entre la lumière et l'ombre, entre la science et la superstition [...], entre le fossé des peurs de l'homme et le sommet de son savoir ». Aujourd'hui, bien sûr, être dans la « quatrième dimension »

10. Série connue en français sous le titre *La quatrième dimension*.

11. Série connue en français sous le titre *Au-delà du réel*.

fait partie de la tradition populaire américaine et décrit tout lieu ou situation caractérisés par le bizarre et l'inquiétant. La « quatrième dimension » originelle, cependant, était la télévision elle-même. Les termes exacts utilisés par Serling dans son propos introductif varièrent au cours de la série sans cependant jamais abandonner l'effort pour évoquer une impression de suspension, un seuil de l'entre-deux. Tout cela projetait le programme (et ses spectateurs) dans un « ailleurs », voire même un « nulle part ». De manière tout à fait délibérée, *The Twilight Zone* fonctionna comme « l'inconscient » de la télévision, souvent dérangeant, parfois humoristique, mais toujours pervers.

Au cours de ses cinq années d'exploitation sur les chaînes, la série prit souvent l'allure d'une histoire de télécommunications hantées comme un complot en réserve puisé de la préhistoire occulte de la télévision. Dans « Appel à longue distance » (1961) une grand-mère âgée donne à son petit-fils un téléphone jouet juste avant de mourir. Dans les semaines qui suivent, le garçon prétend que sa grand-mère lui parle au téléphone et veut qu'il la rejoigne. Les parents du garçon réalisent finalement qu'il dit la vérité après qu'il eut tenté de se donner la mort et qu'ils entendent quelqu'un respirer à l'autre bout de la ligne. Dans « Parasites », diffusé la semaine suivante, un vieil homme dégoûté par la télévision récupère sa vieille radio dans sa cave et découvre qu'elle diffuse des programmes d'il y a quarante ans. D'autres épisodes de *The Twilight Zone* abordent la dimension « interstitielle » de la télévision de manière tout à fait directe, en se concentrant sur des récits à la fois comiques et horrifiques de désintégration des limites séparant le monde réel de l'espace électronique ambigu de la télévision. Dans le comique « Confrontation avec Rance McGrew » (1962), par exemple, une star, cow-boy de série télé, se trouve transportée dans un vrai saloon de l'ancien ouest où des cow-boys et des hors-la-loi du passé protestent contre la représentation donnée d'eux dans son spectacle (il demeure impossible de savoir comment les cow-boys ont jamais pu avoir l'occasion de le voir). Avant une fusillade avec Jesse James, l'acteur plaide pour qu'on l'épargne à tout prix. Ramené dans son monde à Hollywood, il découvre que le vrai Jesse James est maintenant son agent.

Si explicite qu'ait été *The Twilight Zone* dans ses tentatives pour creuser un espace caché au cœur de la télévision, ces efforts furent éclipsés par un cousin générique, sensiblement moins connu mais



beaucoup plus sinistre et apocalyptique. Plus que toute autre série de cette période, *The Outer limits* s'employa systématiquement à redessiner la «fenêtre sur le monde» de la télévision comme une fenêtre terrifiante ouvrant sur «l'autre que le monde». Prenant son point de départ dans des comptes rendus sur la présence fantomatique de la télévision ainsi que sur la télévision comme d'un «désert» aliénant, la série présentait la critique la plus puissante des pouvoirs destructeurs de la télévision, cela en tablant notamment sur une présence électronique se manifestant sous la forme de «l'oubli»<sup>12</sup> ou des «limbes électroniques». À vrai dire, «l'oubli» était la seule menace récurrente de la série dans cette anthologie de l'horreur et il y reçut diverses formes au cours de ses quarante-huit épisodes. Indépendamment de sa forme ou de sa dimension, cependant, «l'oubli» dans *The Outer limits* était presque systématiquement médiatisé par un certain type de technologie électronique paranormale et se concentrait principalement sur la famille américaine, un scénario offrant des paraboles répétées au sujet de la relation du spectateur à son propre appareil de télévision, ainsi que sur la relation de ce dernier à un immense «désert» électronique.

Bien que la télévision fût déjà réputée pour sa présence intrusive dans le foyer américain, peu d'émissions avaient proposé un générique aussi délibérément invasif que celui de *The Outer Limits*. Une entité narrative connue seulement comme «la voix de contrôle» ouvrait chaque nouvel épisode hebdomadaire en déclamant avec assurance ces propos étranges :

«Ce n'est pas une défaillance de votre téléviseur.»

Leur attention soudainement attirée sur leur poste de télévision, les spectateurs devenaient les cibles d'une série d'ordres et d'assertions de plus en plus menaçants :

- «N'essayez pas de régler l'image.
- »Nous avons le contrôle total de l'émission.
- »Contrôle du balayage horizontal.
- »Contrôle du balayage vertical.

12. Le terme en anglais «*oblivion*» pouvant être traduit en français par différents mots – oubli, vide, limbe, néant, refoulement – nous avons opté pour la notion d'oubli entre guillemets pour exprimer la difficulté de sa transposition univoque dans la langue française. (N.d.l.é.)

»Nous pouvons aussi bien vous donner une image floue qu'une image pure comme le cristal.»

Sur l'écran, la «voix de contrôle» prouvait son pouvoir en prenant le contrôle du tube cathodique pour montrer une image de vagues sinusoïdales et grésillantes, de bandes verticales et d'autres formes de chorégraphie électronique. Ayant complètement établi son pouvoir sur l'écran familial, la «voix de contrôle» émettait alors son ultime commandement et avertissement :

«Pour l'heure qui vient, asseyez-vous tranquillement. Nous contrôlerons tout ce que vous verrez et entendrez.

»Vous allez participer à une grande aventure et faire l'expérience du mystère avec *Au-delà du réel*.»

À ce signal, le thème musical enflait sur le générique d'ouverture, à la suite de quoi la «voix de contrôle» cédait le commandement, du moins momentanément, aux vrais maîtres de l'écran – les publicités commerciales.

De manière significative, le titre prévu à l'origine pour la série était *Please Stand By*, l'invocation familière des appels de panique lors de catastrophes technologiques ou sociales. Comme lors de la panique radio de 1938<sup>13</sup>, de telles interruptions dans le flot routinier des publicités font toujours s'interrompre le spectateur interpellé par la possibilité d'une catastrophe imminente. Ce type d'alarme apparut tout particulièrement pendant la guerre froide au début des années 1960, lorsque l'intrusion d'une «annonce spéciale» d'une chaîne pouvait signifier une annihilation nucléaire imminente. La conception même du spectacle, ainsi, liait la présence déconcertante de la télévision à un monde social en crise et menacé de destruction. La série commença dans les mois qui précédèrent l'assassinat du président Kennedy et prit fin au seuil des troubles civils au milieu de la décennie. *The Outer Limits* constitua comme le moment signifiant d'une menace absolue sur la télévision américaine, suggérant souvent que les sciences, les technologies et

13. Il s'agit du canular, mis en ondes et interprété par Orson Welles et son équipe théâtrale, adapté à partir de *La guerre des mondes* de H. G. Wells. Il avait été mis en ondes de façon à faire croire qu'il s'agissait d'informations et non d'une fiction. Le canular fonctionna si bien qu'il généra une véritable panique dans de nombreuses villes des États-Unis. (N.d.t.)

les citoyens de la *New Frontier*<sup>14</sup> se précipitaient dans une catastrophe et dans «l'oubli».

Trois formes de menaçants et interconnectés «oublis» de l'ère de la *New Frontier*, constituaient la clé de la production de ces visions du vide médiatisées par l'électronique – les profondeurs infinies de l'espace lointain, le «flou» émotionnel de la vie suburbaine et le spectre de l'absolue annihilation nucléaire. Que ce soit dans la réalité sociale des spectateurs ou de «l'irréalité» science-fictionnelle des séries, la télévision apparut comme le lien crucial entre ces trois domaines se constituant comme la technologie pivot de la *New Frontier* au sein de laquelle fusionnent l'espace, la science et la banlieue.

### MONSTRES ET PARASITES

De manière tout à fait appropriée, l'association étroite de la télévision et de «l'oubli» dans *The Outer Limits* commençait dès le pilote du programme. Dans «L'être de la galaxie», qui sert de ouverture de la série le 16 septembre 1963, un inventeur scrute les ondes à l'aide d'un appareil trans-récepteur tirant son alimentation d'une station radio voisine. Il capture d'étranges signaux, des «parasites tridimensionnels», qui se transforment sur l'écran de visualisation en une image d'extraterrestre. Lorsque l'inventeur quitte la station radio ce soir-là, un accident téléporte l'extraterrestre sur Terre au travers du signal transmis. Là, prenant la forme d'un être électronique à trois dimensions, il devient rapidement la proie des autorités locales. Traqué par ses assaillants, l'extraterrestre détruit la tour radio faisant ainsi preuve de ses pouvoirs, puis met en garde la foule qui le poursuit: «Il y a dans l'univers des pouvoirs dépassant tout ce que vous connaissez... Vous avez beaucoup à apprendre... Rentrez chez vous. Allez et pensez aux mystères de l'univers.» La foule se disperse alors que l'inventeur et l'extraterrestre retournent tranquillement à la station radio. Mais ce dernier se lamente de ne pouvoir retourner chez lui, sur sa planète, parce qu'il a transgressé la loi interdisant tout contact avec les autres mondes. Exilé de chez lui et juste un fantôme électronique sur Terre, il se destine à disparaître. «Fin de la

14. Notion introduite par John F. Kennedy en 1960, lors de sa candidature démocratique à l'élection présidentielle. La notion deviendra le slogan pour son programme politique et économique; elle s'inscrit dans l'ère de la conquête spatiale qui prolonge la quête de l'État américain vers des territoires vierges. (N.d.l.é.)

transmission», dit-il tandis qu'il réduit la puissance du transmetteur qui l'a amené sur Terre, tournant le bouton jusqu'à ce qu'il disparaisse tout à fait.

Ce récit d'une entité extraterrestre contactée puis téléportée à travers «les parasites tridimensionnels» d'un réseau de télévision intergalactique mettait en scène des décennies de spéculation culturelle autour de l'idée que la liaison sans fil pouvait être utilisée pour communiquer avec d'autres planètes. Cependant, centrée sans détour sur la rhétorique de la *New Frontier*, «L'Ètre de la Galaxie» développait cette prémisse familière en quelque chose de plus dérangeant, une sorte de récit d'existentialisme électronique. «Vous devez explorer. Vous devez tendre la main», affirme l'extraterrestre, faisant écho aux déclarations des représentants de la NASA et de sa direction. Cependant, alors qu'il se fait l'avocat de l'exploration interstellaire, cet épisode identifiait également, non sans quelque nervosité, le caractère insondable du voyage intersidéral avec les mystères spatio-temporels troublants de la transmission télévisuelle. À l'ère de la conquête spatiale télévisée, «L'Ètre de la galaxie» jouait sur la tension éprouvée par tous les Américains lorsqu'ils regardaient sur leur poste de télévision la NASA lancer dans l'immensité du vide spatial Alan Shepard, John Glenn et les autres astronautes. La télévision à la fois dramatisait au maximum ces lancements et médiatisait l'entrée dans l'espace du spectateur rivé à son domicile. Ce faisant, elle devint non seulement le médium préféré pour assister à la conquête spatiale mais également un moyen apparemment privilégié pour satisfaire le désir d'accès à l'espace extraterrestre lui-même.

Dans le signal paranormal que l'on rencontre avec la télévision, le phénomène de la transmission n'apparaît pas tant comme un lien vers d'autres mondes qu'une dimension troublante, étrange en elle-même, un règne de limbes ne se distinguant guère des étendues infinies de l'espace avec laquelle la télévision était fréquemment identifiée. De telles inquiétudes étaient particulièrement aiguës au début des années 1960 lorsque les États-Unis et l'Union soviétique rivalisaient pour lancer des satellites dans la stratosphère avec l'objectif explicite de surveiller le monde jusque dans ses moindres détails. À une époque où la saturation satellitaire dans le ciel allait croissant et où la pénétration de la télévision à domicile était absolue, les énigmes spatio-temporelles de la transmission télé constituaient une variation inquiétante sur une angoisse culturelle

remontant aux premiers jours de la télévision. Dans sa forme la plus bénéfique, la «fenêtre» de la télévision dynamisait sa merveilleuse «esthétique de la présence», soulignant la capacité de ce médium à littéralement transporter le spectateur dans des lieux tout autour du globe. Cependant, dans un contexte marqué par la complexité croissante des technologies de surveillance et des tensions politiques, elle fonctionnait également comme l'agent le plus susceptible de servir de «fenêtre sur le foyer».

Les technologies de surveillance font figure depuis longtemps d'agencement classique de la science-fiction, bien sûr, et *The Outer Limits* y recouraient fréquemment. Un épisode, en particulier, conçut un rapport tout à fait explicite entre les technologies les plus avancées de la télévision, les espaces infinis, d'un côté, et de l'autre, les formes apparemment paranormales de surveillance, jouant, ici encore, sur les angoisses du public vis-à-vis de la télévision comme œil électronique au cœur du foyer. «L'espion robot», diffusé le 4 novembre 1963, raconte l'histoire d'un système de surveillance vidéo hautement sophistiqué en usage dans une base militaire américaine, dispositif permettant à son opérateur de surveiller secrètement les actions de tout individu dans ou autour de la base. Un sénateur décide d'en apprendre plus au sujet de cette machine, l'O.B.I.T. ou «Outer Band Individuated Teletracer». Il apprend que toute personne génère un signal électronique qui lui est propre et que l'O.B.I.T. est en mesure de repérer ces fréquences n'importe où dans un périmètre de plusieurs centaines de kilomètres. À la fin, dans la scène dramatique de tribunal, un général vient à la barre déclarer qu'un «monstre» se cache dans la base et qu'il hante l'écran de l'O.B.I.T. Le survol de la salle du tribunal à l'aide de l'O.B.I.T. révèle qu'un inquiétant technicien est en fait le monstre, un extraterrestre venu d'un autre monde dont le déguisement humain ne peut être découvert que par cette étrange forme de télévision. La créature se vante alors d'avoir amené sur Terre la technologie de l'O.B.I.T. pour démoraliser, diviser et conquérir la planète en instillant la peur et le soupçon dans toute la population. «Les machines sont partout, dit-il aux humains sidérés, et elles vous démoraliseront, elles briseront votre esprit, elles créeront de tels fossés et de telles tensions dans votre société que nul ne sera capable de les combler!»

Si le dispositif narratif et technologique d'un poste de télévision omniscient au centre de cet épisode servait le scénario un peu éculé

de l'invasion des extraterrestres, il exprimait simultanément la crainte plus immédiate, plus plausible – et plus dérangeante – que la télévision ne finisse par trahir les secrets bien gardés de la maison américaine. Dans ces épisodes particulièrement paranoïaques de *The Outer Limits*, la télévision menaçait de rendre manifeste un autre immense vide structurant la conscience américaine des années 1960: l'étouffant vide émotionnel du foyer type américain.

### PRISON DOMESTIQUE

Comme beaucoup de chercheurs en histoire sociale l'ont relevé, la famille nucléaire s'affirma comme la première unité dans la société américaine d'après-guerre<sup>15</sup>. Tout au long des années 1950 et 1960, la télévision développa une série de conventions narratives hautement codifiées pour représenter cet idéal suburbain émergeant, construisant l'utopie *middle class* d'appareils domestiques libérateurs, de jardins impeccables, d'architecture spacieuse, tous conçus pour exhiber la femme au foyer de la banlieue moderne comme le symbole ultime du succès matériel et du bonheur domestique. Dans cet espace rangé, les épouses de l'après-guerre échangeaient une forme de «liberté» contre une autre: chassées du lieu de travail et de la vie publique, elles étaient «libérées» au sein du foyer grâce à un ensemble de biens de consommation. En dépit de cette palette de biens «émancipateurs» nouvellement acquis, ces fours, fers à repasser et autre lave-linge, la maison familiale suburbaine et l'ordre social qu'ils représentaient pouvaient parfois apparaître comme une prison, spécialement pour les femmes, mais aussi pour les hommes, prisonniers de la course à la consommation pour rehausser leur statut social.

Parfois, cependant, le poids de ces frontières psychologiques familiales pouvait produire, non seulement un sentiment de désaffection, mais également des diagnostics cliniques de psychose, voire parfois un internement en institution psychiatrique. Au début des années 1950, une étude sur la schizophrénie montra que les femmes mariées risquaient plus de souffrir de schizophrénie que leurs maris, et relevaient qu'une phase fréquente dans la crise schizophrénique des femmes au foyer consistait en «l'isolement

15. Pour un examen détaillé de cette transition, voir Elaine Tyler May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, New York: Basic Books, 1988.

croissant de la femme par rapport à sa famille et aux relations sociales, son détachement progressif de toute participation à la réalité sociale»<sup>16</sup>. Incapables de quitter la «scène» du spectacle familial après avoir joué leur rôle de garantes de la félicité domestique, les femmes au foyer réelles de cette époque firent souvent l'expérience d'une vacuité sociale et émotionnelle terrifiante qui les laissa à la fois abandonnées et sans voix. Warren va jusqu'à soutenir que les «psychopathologies» individuelles de ces femmes étaient en fait une prison sociale symbolique et elle décrit les «illusions et les hallucinations» traversées par ces femmes schizo-phrènes comme des «métaphores de leur situation sociale»<sup>17</sup>.

Vantant les vertus de la famille privatisée et plus attachés à la narration qu'aux conventions sociales, les sitcoms familiaux manquaient d'un langage pour se confronter à la désintégration mentale potentielle de Mayfield, Springfield et des autres communautés soigneusement désinfectées du «pays de la télévision». Conjointement au vide de l'espace et de l'immense «désert électronique» de la télévision, on présentait le portrait tout aussi terrifiant d'un «désert émotionnel» encore plus claustrophobe. Dans ces visions domestiques de «l'oubli», les maris et les femmes se trouvaient eux-mêmes emprisonnés, métaphoriquement ou littéralement, dans les limites étouffantes de la maison américaine, souvent jusqu'à la folie. Dans «Le bouclier Bellaro», par exemple, un épisode de *The Outer Limits* diffusé la première fois le 10 février 1964, une femme au foyer «déviante» est rendue folle par une métaphore littéralisée du confinement domestique. Dans cet épisode, un jeune scientifique modeste discute avec son père l'idée de prendre la direction de l'entreprise high-tech de la famille Bellaro. La femme du scientifique attend avec impatience l'annonce de la promotion, assoiffée du statut et du pouvoir plus élevés que ce nouveau poste confèrera à son mari. Mais le père décide que son fils n'est pas à même de diriger l'entreprise et lui annonce qu'il a désigné un autre successeur. Plus tard, alors que le scientifique oublie de désactiver une nouvelle technologie au laser qu'il a développée, son rayon intercepte un extraterrestre qui est transporté, de manière très semblable à «L'être de la galaxie», jusque devant lui,

16. Harold Sampson, Sheldon L. Messinger et Robert Towne, *Schizophrenic Women: Studies in Marital Crisis*, New York: Atherton Press, 1964, pp. 21 et 128.

17. Carol A. B. Warren, *Madwives: Schizophrenic Women in the 1950s*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1987, p. 58.

dans la maison du scientifique<sup>18</sup>. Lorsque Judith découvre que son mari a «capturé» un extraterrestre, elle est certaine que ce succès scientifique convaincra le vieux Bellaro de nommer son mari président de la compagnie. Et, encore plus excitant, l'extraterrestre s'avère tenir dans sa main un petit dispositif qui lui permet d'activer un bouclier impénétrable, un champ de force pouvant être étendu à n'importe quelle dimension. Judith comprend qu'une telle technologie révolutionnerait l'industrie de la défense et ferait de la compagnie de son mari la plus puissante du monde. Aussi fait-elle en sorte qu'au retour du père, celui-ci assiste à une démonstration époustouflante du pouvoir de la «nouvelle invention» de son fils. Elle dérobe ensuite l'appareil à l'extraterrestre, en le frappant à la nuque. Lorsque le père arrive, elle fait la démonstration de l'extraordinaire nouvelle technologie dont elle attribue la création à son mari. Actionnant l'appareil, elle active le «bouclier de Bellaro», qu'elle a ainsi nommé d'après son mari et son beau-père. Après avoir montré que ce bouclier peut résister à des balles et même à des rayons laser, elle découvre qu'elle ne peut désactiver le champ de force. Elle est alors emprisonnée dans ses parois semblables à du verre et manque bientôt d'air. Finalement, l'extraterrestre reprend conscience, retourne au laboratoire et désactive le bouclier avant qu'elle n'expire. Mais Judith n'a pas supporté cette expérience d'enfermement. Elle continue de taper contre le bouclier qui est désormais fantomatique et, devenue complètement folle, se persuade d'y être encore enfermée et d'y demeurer pour toujours.

«Le bouclier» est un texte riche et plein de tensions qui en dit long sur la relation conjugale, sur l'ambition conditionnée par le genre, sur la prison domestique au début des années 1960. D'un côté, Judith est clairement «punie» pour n'avoir pas respecté son rôle prescrit de femme au foyer passive. Très vite elle est marquée du sceau d'une Lady Macbeth de banlieue, poursuivant avec agressivité la carrière professionnelle de son mari dont il se désintéresse lui-même. Pour cette seule raison, elle peut être considérée comme démente dans le contexte de la vie en banlieue de l'après-guerre dans laquelle une telle ambition peut aisément être qualifiée de «folle»<sup>19</sup>. D'un autre côté, si l'épisode représente bien la sévère punition infligée à la déviance vis-à-vis de la norme genrée, il évoque également la

18. Avant cette diffusion, un article intitulé «TV Transmission on Laser Beam Demonstrated by North American» parut dans *Aviation Weekly*, 18 mars 1963, p. 83.



terreur potentielle de l'isolement domestique au travers d'une métaphore technologique exagérée du foyer trop contraignant. Le bouclier de Bellaro, un dispositif nommé (de façon plutôt adéquate) d'après les forces patriarcales qui retiennent la femme à la maison à plein temps, représente ce champ de pouvoir intense et focalisé qui menace de l'enfermer à tout jamais. À cet égard, on ne peut qu'être frappé par la manière dont le «bouclier» lui-même, comme une prison de verre configurée en forme de boîte, apparaît telle une métaphore de la télévision elle-même. Lorsqu'elle active le bouclier, Judith se retrouve en effet enfermée au centre d'un espace domestique derrière des pans de verre provoquant son étouffement auquel les autres assistent horrifiés. Des gros plans sur l'épouse mise au tombeau donnent l'illusion que Judith serait en train de pousser contre la vitre de l'écran du spectateur. Cette image dynamique d'une femme frappant contre des parois de verre, d'abord réelles puis imaginaires, se présente comme un emblème dense et polysémique qui fait fusionner en elle les visions de «l'oubli» domestique et électronique de cette période. Des femmes comme Judith ont été enfermées par la télévision de deux manières: en les maintenant physiquement éloignées du monde et isolées à la maison à la faveur de cette technologie domestique impérieuse; mais également dans ses conventions étroites. Si la maison suburbaine était véritablement une «prison domestique», alors la télévision en était le gardien attentif, forçant le confinement solitaire de la femme tout en l'instruisant sur les comportements souhaités en vue de l'assimilation à la vie suburbaine<sup>20</sup>. Comme femme au foyer télévisée, Judith est perchée entre les vides électronique et domestique, enfermée d'un côté dans une prison de brique et de mortier et, de l'autre, dans une prison de lumière et d'électricité.

19. (Note de la p. 318.) Les études psychologiques de cette période démontrent, après tout, que le sentiment de leur propre valeur des femmes mariées était le plus souvent lié à leur rôle «féminin» de gardienne du foyer et de pourvoyeuse de soins. Voir Robert S. Weiss et Nancy Morse Samelson, «Social Roles of American Women: Their Contribution to a Sense of Usefulness and Importance», *Marriage and Family Living*, novembre 1958, pp. 358-366.

20. Bien sûr ni *The Outer Limits*, ni le genre de la science-fiction ne jouissaient d'un monopole absolu sur les critiques «dystopiques» de la famille ou de la fonction de la télévision dans la famille. Comme l'observe Lynn Spigel tout au long de *Make Room for TV*, l'angoisse à propos de la télévision et de ses «effets» sur la famille circulait à travers une grande variété de textes populaires depuis les origines de la technologie. Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler la scène stupéfiante dans le film de Douglas Sirk de 1955, *All That Heaven Allows*, où un jeune frère et sa sœur présentent à leur mère, veuve d'âge mûr, un poste de télévision monolithique dans l'espoir de freiner ses appétits sexuels et de la tenir éloignée de Rock Hudson.

**«LE MONDE EST INSTABLE  
ET IL PEUT ENTRER EN COLLISION ET EXPLOSER»**

Il se pourrait bien qu'aucun «oubli» de la télévision des années 1960 n'ait été aussi palpable et apparemment imminent que celui de l'annihilation nucléaire, cet autre vide constamment répété tant par *The Outer Limits* que par les médias en général. «La prémonition» (1965), diffusée une semaine avant l'ultime adieu de la série aux écrans, s'ouvre sur un scénario bizarre et une situation domestique tirée par les cheveux. Alors qu'un pilote d'essai tente des records de vitesse à bord de l'avion X-15 au-dessus du désert américain, sa femme, au sol, conduit leur fille à l'école de la base militaire. Une fois battu le record de vitesse dans son jet, le pilote perd le contrôle de celui-ci et s'écrase au sol. Il sort de son jet pour découvrir que le temps est suspendu, comme arrêté, dans le monde entier. Sur la plaine du désert, un coyote chassant un lapin est figé comme une nature morte, de même que les oiseaux sont suspendus dans les airs autour de lui. Voyant sa femme inconsciente au volant de sa voiture, il la ranime. Elle aussi remarque rapidement que le temps semble arrêté. Ils retournent ensemble à la base et y découvrent que tout le monde est pétrifié sur place. Dans leur exploration, ils rencontrent l'«être des limbes», un homme qui, il y a bien longtemps, était aussi entré dans le «noir oubli» du temps gelé. «Je suis ce que vous êtes. Enfermé dans les limbes entre le présent et le futur.» Dans ce qui est peut-être la plus riche évocation de «l'oubli», il décrit l'enfer qui les attend à supposer qu'ils n'en réchappent pas. «Le temps va vous contourner et vous laissera là où j'en suis maintenant, dans le maintenant éternel, le noir sans mouvement, le vide, le sans lumière... pas de soleil... pas d'étoiles... pas de temps... l'éternel rien... pas de faim... pas de soif... juste une existence sans fin. Et le pire? On ne peut mourir.» Le pilote et sa femme découvrent encore que leur fille mourra sitôt que le temps sera dégelé, car son tricycle n'est qu'à quelques centimètres d'un gros camion. Réfléchissant ensemble, ils forment un plan pour à la fois sauver leur fille et réémerger du règne des «limbes». Une fois cela accompli, ils n'auront aucun souvenir de leur expérience hors du temps normal. Néanmoins, ils se précipitent à la base tenaillés par une étrange prémonition que leur fille pourrait être en danger. Mais ils la trouvent heureuse et en train de jouer, à l'abri de la menace du camion.

Avec ses images de figures enfermées dans le temps, ses plans persistants de coyotes pétrifiés, d'oiseaux immobiles, de figures humaines dépourvues de mouvement dans le désert, cet épisode rappelle l'imagerie troublante des tests atomiques gouvernementaux de Yucca Flats au milieu des années 1950 et, du même coup, le moment pétrifiant d'horreur qui a précédé l'effacement de Hiroshima et de Nagasaki. Dans la détonation de Yucca Flats, on le sait, le gouvernement a construit une ville entière dans les plaines désertiques du Nouveau Mexique. «La ville de la survie», comme on l'appelait, comprenait une population de mannequins occupant une rangée de maisons sur «Doomsday Drive»<sup>21</sup>. Toute l'expérience fut mise en scène à la manière d'un grand événement médiatique, CBS et NBC partageant les coûts de production dans l'espoir de saisir sur le vif une rencontre personnelle et de grande portée avec la bombe-A. Dans un effort pervers pour «humaniser» l'histoire, les journalistes allèrent jusqu'à «interviewer» une famille de ces mannequins de gomme, les «Darlings», assis dans l'attente de leur destruction. Un tel reportage de «survie» au milieu et vers la fin des années 1950 contribua à précipiter l'obsession nationale du début des années 1960 de construire des abris de protection contre les retombées radioactives, une campagne qui plaça le foyer américain on ne peut plus nettement au centre d'un «oubli» imminent.

Les images sinistres de ces mannequins dispersés dans le désert par l'explosion apparurent sur nombre de chaînes de télévision et furent publiées sous forme de photos dans *Life* où chacun put scruter à loisir son possible destin à l'âge nucléaire<sup>22</sup>. Avec ses images d'un désert pétrifié, «La prémonition» rejoua ce sentiment d'une anticipation inquiète éprouvée avant toute grande explosion, qu'il s'agisse d'une expérience dans le désert ou d'une attaque ennemie imminente. Vulnérable et sans espoir, le jeune couple de l'épisode lutte, comme tant d'autres Américains de cette période, pour sauver leur enfant de la fin qui semble inévitablement l'attendre. Perdus dans ce moment éternel d'une épouvante anticipatoire, leur seul contact est avec «l'être des limbes», une créature qui est elle-même un spectre de l'explosion atomique. Portant des habits en lambeaux et mortellement effrayé par le feu, l'«être des

21. L'avenue du Jugement dernier.

22. Voir «Victims at Yucca Flats: Mannequins», *Life*, 16 mai 1955, p. 58; ainsi que «Close-up to the Blast», *Life*, 30 mai 1955, pp. 39-42.

limbes» apparaît tout au long de l'épisode comme un envers négatif. Inversion noire-et-blanche du monde autour de lui, l'«être des limbes» déambule telle une créature rougeoyante, irradiée, condamnée au «maintenant éternel, à la vacuité noire immobile».

À l'instar de nombreux autres épisodes de *The Outer Limits*, «La prémonition» ramenait en définitive le spectateur aux images du règne de l'espace. Les pilotes d'essai, bien sûr, étaient des héros majeurs de l'époque, vus comme bravant la mort pour préparer les fondements d'une colonisation finale de l'espace. Franchissant une nouvelle frontière de la vitesse, le pilote et sa femme, tout comme Shepard, Glenn et les familles de tous les astronautes qui suivraient, se tiennent au bord du précipice du plus grand «oubli» de tous – l'extension illimitée du temps et de la profondeur des espaces infinis. À cet égard, le lancement télévisé de fusées de la fin des années 1950 et du début des années 1960 ne rendit pas seulement les Américains conscients de leur compétition technologique avec les Soviétiques, mais produisit aussi une nouvelle compréhension de la Terre et de sa modeste place dans l'immensité de l'univers.

Dans un récit particulièrement frappant de «l'oubli» imminent du début des années 1960, l'épisode unissait ainsi deux limites distinctes le long de cette *New Frontier*: les intrications infinitésimales et pourtant potentiellement cataclysmiques de l'atome et les étendues infinies de l'immensité de l'espace. Tant l'espace que l'atome plaçaient les Américains devant le défi d'imaginer un terrain fantastique dessiné par des scientifiques courageux, animés par des mécaniques orbitales mystérieuses et, d'une certaine manière, permises par les opérations non moins mystérieuses de l'appareil de télévision. Entre les étoiles tournoyantes, les planètes et les galaxies de l'univers se trouvait un monde dépassant l'imagination humaine, une «frontière finale» sur une échelle si vaste que cela en était terrifiant. Dans les protons tournoyants et les électrons de l'atome, il y avait un pouvoir au-delà de l'imagination humaine, une force destructrice si dévastatrice qu'elle en était incompréhensible. Entre ces deux périlleuses bordures de la science de la *New Frontier*, se tenait la famille américaine infestée par sa dynamique souvent instable et que leur fragile maison suburbaine laissait tristement sans protection face à ces autres forces. Vulnérables et en retrait, elles pouvaient cependant assister à l'exploration continue de ces royaumes terrifiants par la fenêtre de leur poste de télévision.

Tout finit bien dans «La prémonition» lorsque buter sur «l'oubli» se réduit uniquement à une prémonition. Mais même ainsi cet épisode démontre encore une fois avec quelle fréquence, et souvent de manière tout à fait explicite, *The Outer Limits* venait perturber le monologue particulièrement autosatisfait du médium aussi bien à propos de la famille américaine que de la perspective d'une progression sans limite de la science et de la technologie américaines. *The Outer Limits* était remarquable, ne serait-ce que par sa ferme opposition à la nouvelle célébration publique de la famille, de la science et de la technologie qui dominait au début des années 1960. Jouant sur des craintes et des angoisses qui soulevaient des menaces tangibles pour la famille de cette époque, *The Outer Limits* se mit régulièrement du côté des critiques souvent virulentes des banlieues gavées par une inertie homogénéisante et de l'*hubris* technologique alimentée dans les laboratoires américains. La série ne cessa de suggérer que la destruction et le chaos se dissimulaient derrière les façades brillantes du nouvel ordre social et scientifique représenté par la télévision et indiquait que la télévision elle-même, en tant que technologie faite d'électrons en cascade, de vagues radioactives, de fréquences invisibles, de transmission à distance, ainsi que d'«autres» sciences étranges, était un canal pour «l'oubli» domestique et électronique qui occupa l'esprit du public durant la première moitié de la décennie.

Traduit de l'anglais par Hugues Poltier