

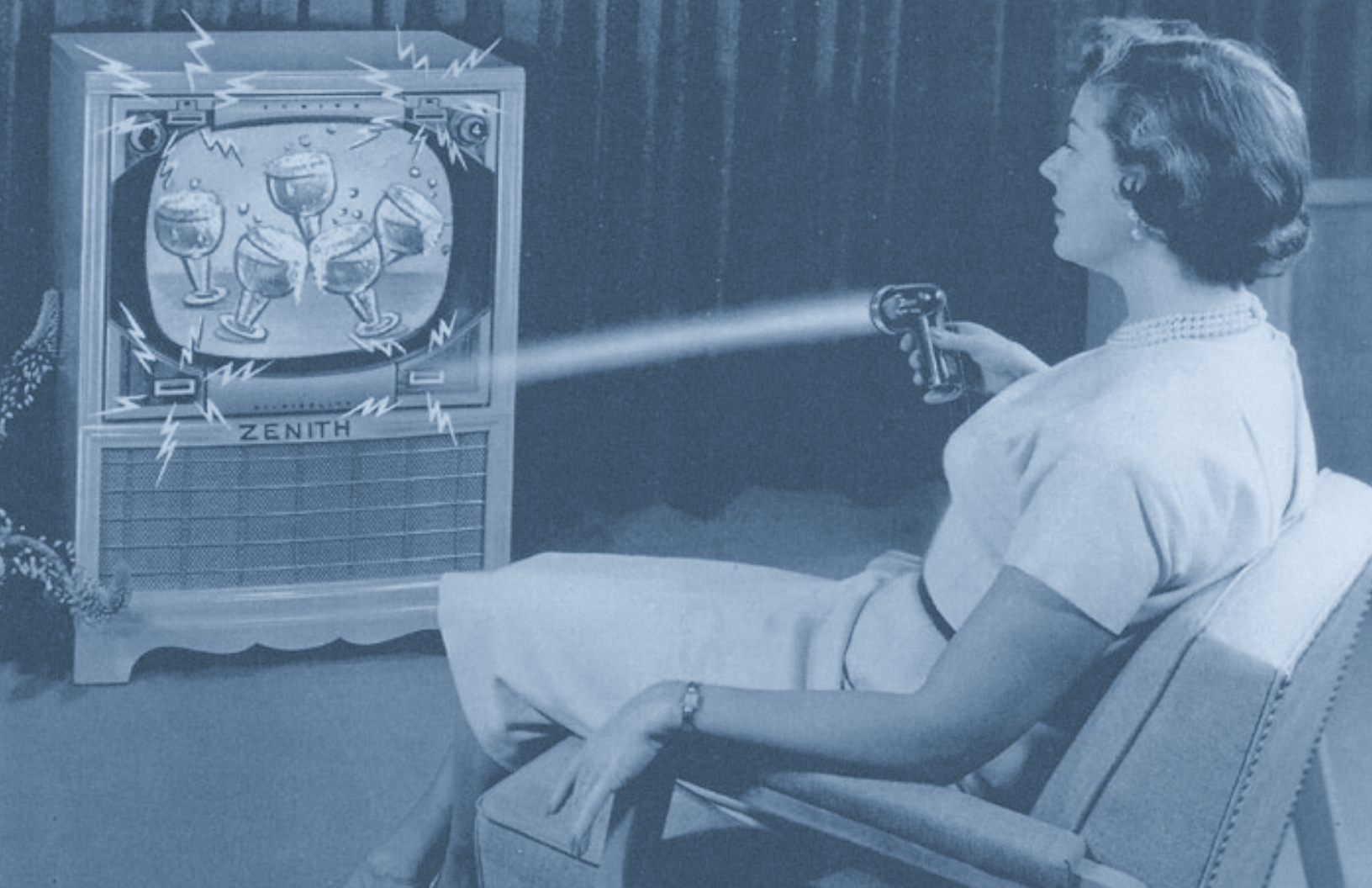


Le choix à l'ère de la transition multichaine: technologies, formes narratives et réception

Choice in the Age of Multi-channel Transition: Technologies, Narrative Forms and Reception

Sous la direction de/edited by

Marta Boni



Sous la direction de/edited by
Marta Boni

Éditorialisation/content curation
Simone Beaudry-Pilotte

Traduction/translation
Timothy Barnard

Référence bibliographique/bibliographic reference
Boni, Marta (dir.). *Le choix à l'ère de la transition multichaine : technologies, formes narratives et réception / Choice in the Age of Multi-channel Transition: Technologies, Narrative Forms and Reception*. Montréal: CinéMédias, 2024, collection «Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma», sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic. <https://doi.org/10.62212/1866/33947>

Dépôt légal/legal deposit
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2024
ISBN 978-2-925376-19-4 (PDF)

Appui financier du CRSH/SSHRC support
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
This project draws on research supported by the
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Mention de droits pour les textes/copyright for texts
© CinéMédias, 2024. Certains droits réservés/some rights reserved.
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



Image d'accroche/header image
Publicité pour l'utilisation de la télécommande Flash-Matic de
Zenith, 1955. [Voir la fiche](#).

Advertisement for the Zenith Flash-Matic remote control, 1955.
[See database entry](#).

Base de données TECHNÈS/TECHNÈS database
Une base de données documentaire recensant tous les contenus
de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont
également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.

A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia*
is in [open access](#). References to the database are also provided for
each image included in this book.

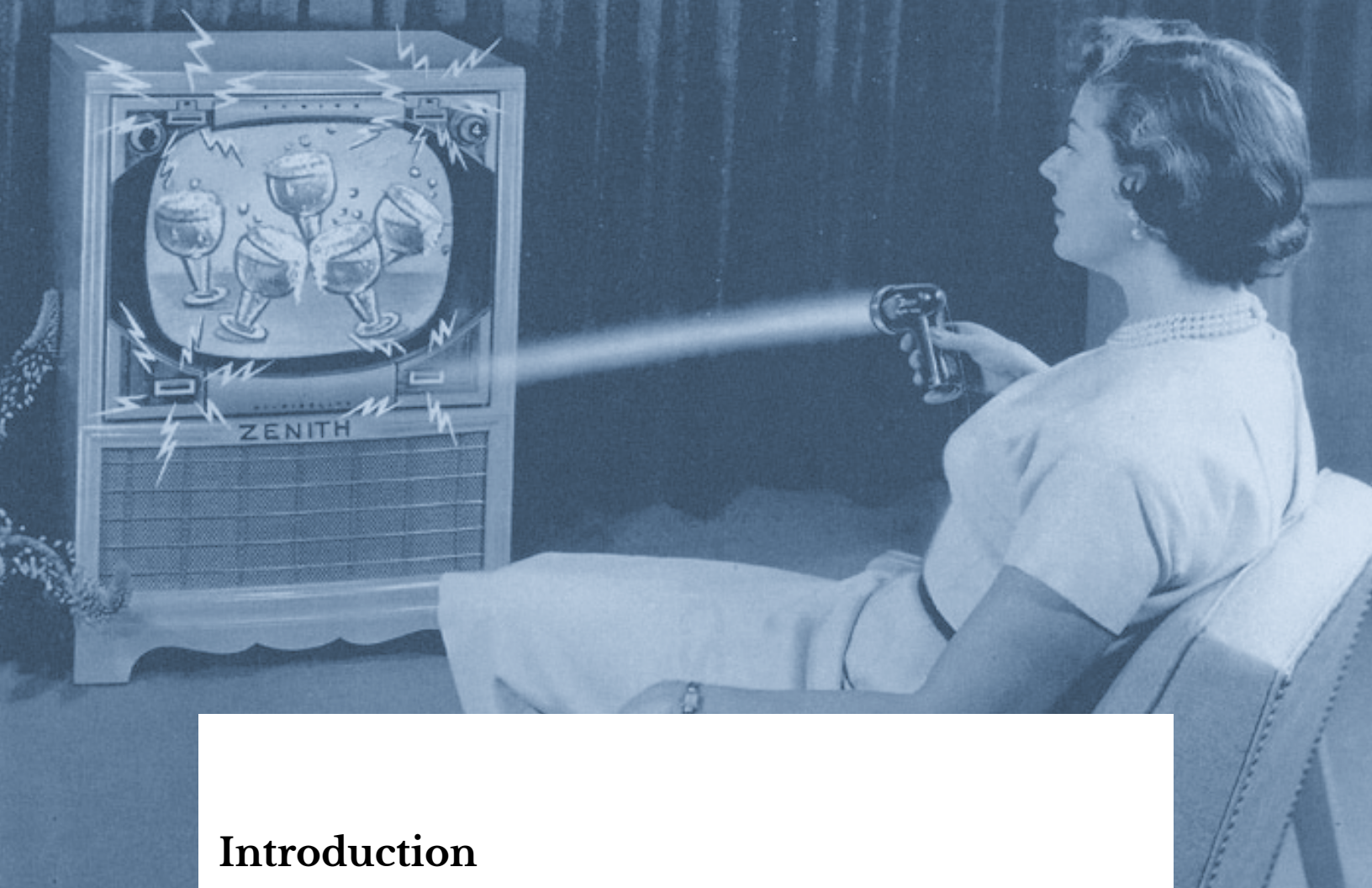
Version web/web version
Cet ouvrage a été initialement publié en 2022 sous la forme
d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des
techniques du cinéma*.

This work was initially published in 2022 as a [thematic parcours](#)
of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

Table des matières

Table of contents

	Introduction	2
	Introduction	3
	Marta Boni	
	Panorama	5
	Overview	8
	Marta Boni	
	Analyse des appareils: le magnétoscope	12
	Equipment Analysis: The Videotape Recorder	17
	Marta Boni	
	Analyse des appareils: la télécommande	22
	Equipment Analysis: The Remote Control	27
	Joyce Cimper	
	Les discours sur les séries	33
	Discourses on Series	36
	Marta Boni	
	Le cas de la série <i>Northern Exposure</i>	40
	The Case of the Series <i>Northern Exposure</i>	44
	Marta Boni	



Introduction

Introduction

Marta Boni

Introduction

par Marta Boni

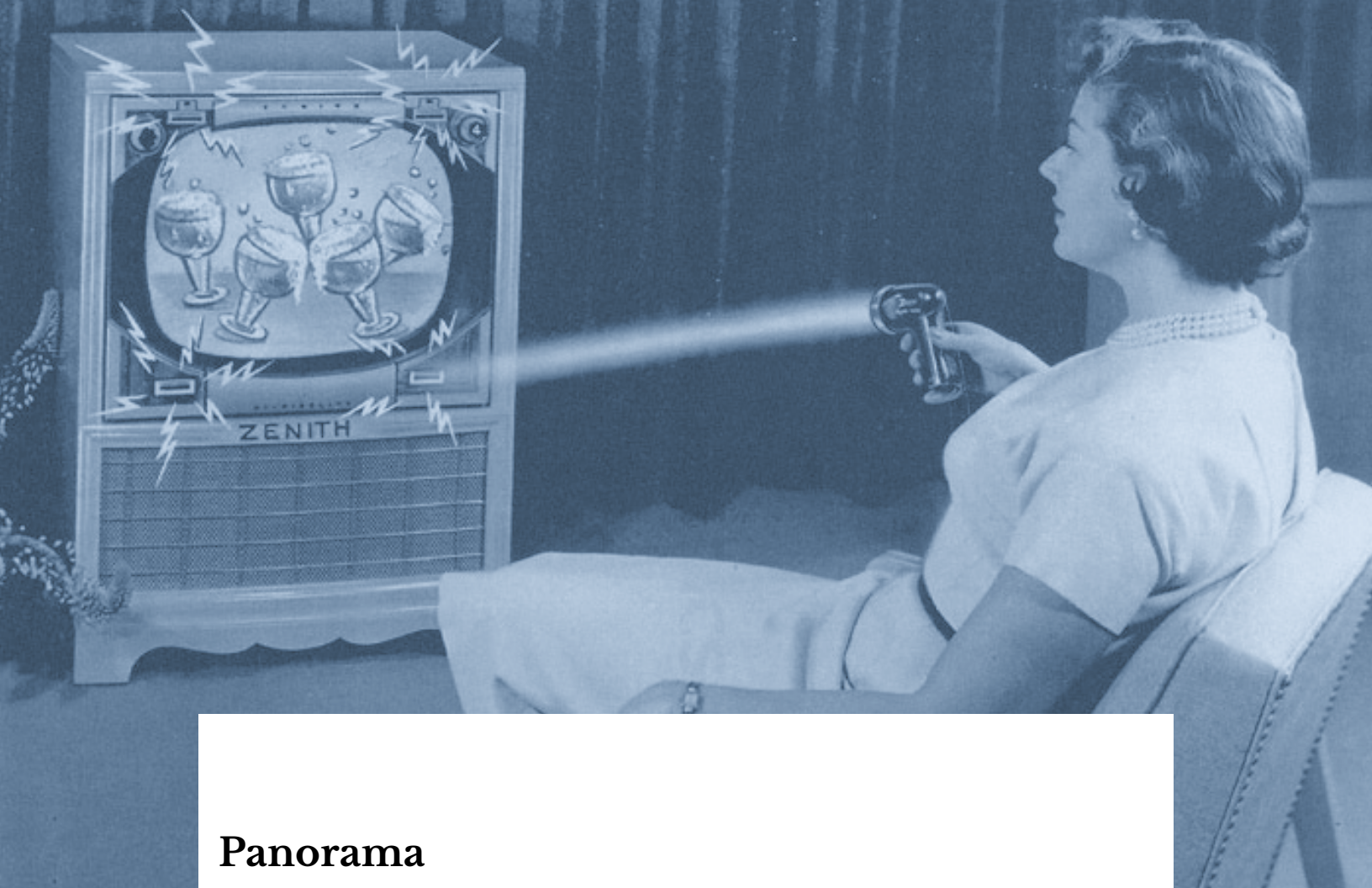
Ce livre met en évidence les discours concernant le choix qu'ont les publics de cinéma et de télévision, à travers une étude des appareils qui rendent possibles l'émergence des pratiques de sélection, d'enregistrement, de visionnement asynchrone, d'archivage et de collection, et dès lors un plus grand contrôle et une personnalisation de l'expérience des spectateurs. En limitant notre champ d'étude au contexte nord-américain, nous présenterons d'abord le panorama télévisuel des années qui précèdent l'arrivée du numérique. Les années 1980-1990 sont l'ère de la transition d'une époque où la télévision était conçue comme un flux, étant liée à une logique de *broadcasting*, vers une époque de plus grand contrôle de la part des utilisateurs. Ce moment précède l'arrivée des plateformes numériques, tant sur le plan des formes que sur celui des technologies, nous permettant également de nous intéresser aux discours sur la « double naissance » du cinéma en lien avec la télévision. Nous décrivons ensuite l'arrivée de deux innovations technologiques, le magnétoscope et la télécommande. Il s'agira par la suite de préciser la portée des changements technologiques en les liant aux transformations culturelles et narratives de la télévision de fiction de l'époque : nous aborderons donc les discours sur les séries dans un contexte de plus grande compétition sur le marché, ce qui fera émerger la notion de *complexité narrative*. Finalement, nous présenterons la série *Northern Exposure* (CBS, 1990-1995) comme un exemple de cette télévision complexe, résultant de nouveaux choix faits par les chaînes ainsi que des transformations technologiques des appareils de réception.

Introduction

by Marta Boni

Translation: Timothy Barnard

This book focuses on the discourses around the choice provided to cinema and television audiences by means of a study of the devices which made possible the emergence of practices of selection, recording, asynchronous viewing, archiving and collection, and through these greater control over and personalization of the viewing experience. Our field of study will be limited to Canada and the United States; first, we will present an overview of television in the years before the arrival of digital technology. The 1980s and 90s were the time of the transition from an age when television was conceived as a flow, tied to a logic of broadcasting, towards an age of greater control by users. This moment preceded the arrival of digital platforms, on both the formal level and on that of technology. This will enable us to explore discourses around the “double birth” of cinema with respect to television. We will then describe the arrival of two technological innovations, the videotape recorder and the remote control. Afterwards, we will examine the scope of technological change by tying it to the cultural and narrative transformations of television of the day. We will thus take up the discourses on television series in a context of greater marketplace competition, which will bring to the fore the concept of *narrative complexity*. Finally, we will present the series *Northern Exposure* (CBS, 1990-95) as an example of this complex television, the product of new choices made by the networks as well as of the technological transformation of reception equipment.



Panorama

Overview

Marta Boni

Panorama

par Marta Boni

Au tournant des années 1980 et 1990, dans le contexte nord-américain, on assiste à une multiplication des chaînes de télévision, à l'arrivée de nouvelles technologies d'enregistrement et de diffusion, ainsi qu'à une segmentation progressive des publics. Dans la presse, la critique et, plus tard, la production savante, de nouvelles formes de discours émergent, qui considèrent les programmes télévisuels de plus en plus comme des œuvres, ce qui opère des rapprochements avec le cinéma. Il s'agit d'un processus de transformations de l'industrie s'échelonnant sur plusieurs années et qu'on peut appeler « transition multichaîne^[1] ». C'est un grand changement par rapport à une télévision qui, jusque-là, était conçue comme une expérience de *broadcasting*, c'est-à-dire de diffusion de contenus d'un point vers plusieurs autres points, avec des émetteurs hiérarchisés, organisés en réseaux et chaînes affiliées au niveau local. Les programmes étaient alors pensés pour plaire au plus grand nombre, dans un souci de réaliser des économies d'échelle. Quant aux publics, ils avaient la sensation de faire partie d'une communauté imaginée comme homogène, phénomène que Benedict Anderson qualifie de crucial dans le développement des sociétés modernes^[2]. Dans le modèle de la télévision linéaire, les émissions sont pensées pour être intégrées à une grille de programmation plutôt rigide correspondant à l'identité de chaque réseau et structurée selon le calendrier civil, promouvant les effets de rendez-vous avec un programme de la part des publics et, ainsi, le sentiment de faire partie d'un « corps de spectateurs ». L'ère de la transition multichaîne met en question le rôle prépondérant du « flux » qui avait caractérisé la télévision jusqu'à ce moment-là. En effet, en 1974, Raymond Williams avait défini la télévision comme une suite ininterrompue de programmes, coulant comme un flot ou un flux, à concevoir dans un cadre culturel et industriel dominé par le principe du *broadcasting*, ou par des systèmes de pouvoir centralisés et une réception à l'échelle d'un territoire national^[3]. Selon Missika et Wolton,

Tout coule dans un flot ininterrompu d'images sans hiérarchies d'intensité. Le pape s'agenouille et baise la terre, et maman linge bébé avec Pampers; Reagan reçoit une balle dans la poitrine et John Wayne sort son revolver; la speakerine vous sourit, deux hommes marchent sur la Lune, Dalida chante, Scapin bondit sur scène, des acteurs d'Hollywood bien nourris entrent dans la chambre à gaz^[4].

D'une télévision qui vise à parler au plus grand nombre on passe, dès la naissance des chaînes câblées au début des années 1980, à une multiplicité de chaînes, donc à la nécessité, pour les publics, de sélectionner le contenu voulu et, pour les chaînes, de se construire une identité spécifique, selon des stratégies de communication précises. Du *broadcast*, on passe au *narrowcast*. De plus en plus de niches culturelles émergeront au cours des années 1990, lorsque les abonnements aux chaînes câblées deviennent significatifs dans le panorama nord-américain (en 1996, 65 % des foyers sont abonnés au câble) et lorsque ces chaînes commencent

à proposer une programmation originale (des programmes scénarisés, comme les séries, ainsi que la télé-réalité et d'autres programmes non scénarisés).

Dans ce nouveau cadre, la place du choix des téléspectateurs est centrale, pour les chaînes comme pour la production. Cela est lié en partie à l'apparition de technologies permettant un plus grand contrôle de la part des publics et à l'émergence de formes télévisuelles spécifiques, de plus en plus complexes.

L'enregistrement sur cassette et l'utilisation de la télécommande paraissent, dans les discours des spectateurs et dans la presse de l'époque, comme essentiels pour comprendre les nouvelles manières de penser la télévision en dehors du « flux » traditionnel. Ces technologies contribuent en effet à la reconfiguration des relations entre les médias, et notamment aux distinctions entre médiums discrets (comme le cinéma) et médiums du flux (comme la télévision, qui se trouve à devenir non seulement productrice de contenus, mais aussi simplement *écran de présentation*)^[5]. Les habitudes des publics changent lorsque des expériences de moins en moins linéaires émergent, comme la sélection, l'enregistrement, la gestion de la temporalité du visionnement, l'abonnement. Il est important de mentionner que l'apparition de la vidéo et de pratiques de consommation de films sur cassette influencera à son tour la production cinématographique (peut-être, dans un premier temps, davantage même que la production télévisuelle).

Dans *Timeshift: On Video Culture*, paru en 1991, Sean Cubitt explorait le potentiel subversif des technologies domestiques d'enregistrement vidéo : « Le magnétoscope domestique est à son tour une sorte d'appareil de production, puisqu'on peut s'en servir pour capturer des moments à l'intérieur du flux incessant de la télévision, pour compiler, pour faire des montages rapides^[6]. » On passe donc ici d'une culture de la consommation à une culture de la production, grâce à des appareils qui encouragent une maîtrise du flux télévisuel.

Les publics seraient de plus en plus *compétents*, capables de gérer leur expérience de l'audiovisuel, de s'orienter dans le monde fictionnel, de reconnaître les figures de style et les techniques, ainsi que d'avoir le potentiel d'agir en subvertissant le dispositif qui les voudrait des consommateurs passifs :

Je suis devenu compétent. [...] Ces manières complexes de raconter avec la vidéo – s'orienter dans l'espace et dans le temps, savoir qui croire et qui ne pas croire – demandent un travail similairement complexe de la part des publics, dont la compétence dans la pratique du médium, acquise peut-être à travers les médias plus anciens mais perfectionnée avec la vidéo, est activée comme une interaction avec le texte vidéo jusqu'à la production (et à la critique) de sa signification. [...] le rôle des publics consiste en beaucoup plus que payer pour le cycle de production, distribution et consommation^[7].

La vidéo rompt avec la continuité et la synchronie du flux, en donnant aux spectateurs le sentiment de faire partie d'une communauté; elle permet aussi des récits plus complexes parce qu'elle rend possible une consommation non linéaire. En même temps, il s'agit d'une multiplication de possibilités, de sites de discours, ainsi que de gestes de la part des publics qui peuvent à leur

tour devenir des producteurs de contenus, s'éloignant de l'idée du *broadcasting*, contribuant enfin à l'émergence d'un espace potentiellement plus démocratique.

La télécommande, le magnétoscope et le DVD ensuite permettent aux spectateurs de faire des arrêts sur image ou d'enregistrer les émissions afin de les voir et revoir à souhait, sans dépendre d'une grille horaire. Ces technologies favorisent une plus grande attention aux détails figurant dans les programmes qui, de leur côté, élaborent des récits de plus en plus articulés, ne se limitant plus à l'épisode comme unité narrative, mais s'étalant sur de multiples saisons.

La maîtrise de l'objet télévisuel de la part des publics rend possibles de nouvelles formes de création que la réception critique définira parfois comme « cinématographiques », en lien avec le plus grand choix offert aux publics et avec la volonté, de la part des réseaux de télévision, de se distinguer dans un marché de plus en plus fragmenté et saturé. Les *networks* ainsi que les chaînes câblées font appel à de nouveaux talents, ou mettent en place des dispositifs d'embauche qui favorisent le développement de logiques auteuristes, que ce soit avec David Lynch, qui co-écrit (avec Mark Frost) et réalise *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), ou David Chase, qui, chez HBO, signe de généreux contrats pour la création des *Soprano* (1999-2007).

.....
[1] Amanda D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized* (New York: New York University Press, 2007).

[2] Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres, New York: Verso, 1991).

[3] Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (New York: Schocken Books, 1975).

[4] Jean-Louis Missika et Dominique Wolton, *La folle du logis* (Paris: Gallimard, 1983), 166.

[5] Derek Kompare, « Publishing Flow: DVD Box Sets and the Reconceptation of Television », *Television & New Media* 7, n°4 (1^{er} novembre 2006) : 336, <https://doi.org/10.1177/1527476404270609>.

[6] Notre traduction de: « The domestic video cassette recorder (VCR) is itself a kind of production device, as it can be used for seizing moments from TV's incessant flow, compiling, crash editing. » Sean Cubitt, *Timeshift: On Video Culture* (Londres: Routledge, 1991), 4.

[7] Notre traduction de: « I have become *competent*. [...] These complex modes of storytelling in video – spatial orientation, time orientation, knowing who to believe and who to disbelieve – demand equally complex work on the part of the viewers, whose competence in the practice of the medium, gleaned perhaps from older media but honed still further, [...] through video, is brought into active lay as an interaction with the video text in the production (and critique) of meaning. [...] the role of the audience is much more than simply paying for the cycle of production, distribution and consumption. » *Ibid.*, 5-6.

Overview

by Marta Boni

Translation: Timothy Barnard

The 1980s and 90s in Canada and the United States witnessed an increase in the number of television networks, the arrival of new recording and dissemination technologies, and the gradual segmenting of audiences. In criticism in the press and, later, scholarly writing, new forms of discourse emerged which increasingly saw television programs as artworks, causing them to be likened to cinema. This was a process by which the industry was transformed over a period of several years and which we might call the “multi-channel transformation.”^[1] This was a major shift from the television which, until that time, had been conceived as a broadcasting experience, meaning the dissemination of content from one point to several other points, with hierarchical transmitters organized into networks and affiliated stations at the local level. Programs of the day were conceived to please the greatest number of people out of a concern to realize economies of scale. As for audiences, they had the sensation of being part of a community imagined as homogeneous, a phenomenon Benedict Anderson has described as crucial to the development of modern society.^[2] In the linear television model, broadcasts were conceived as part of a quite rigid programming schedule which matched each network’s identity and was structured by the civil calendar, encouraging the sense among audiences of having an appointment with a program and thereby of being a part of a “corps of spectators.” The age of the multi-channel transition called into question the preponderant role of the “flow” which had characterized television until then. In 1974, in fact, Raymond Williams had defined television as an uninterrupted series of programs, flowing like a stream and to be conceived as part of a cultural and industrial framework dominated by the broadcasting principle or by systems of centralized power with reception on a national scale.^[3] According to Jean-Louis Missika and Dominique Wolton,

Everything flows in an uninterrupted stream of images with hierarchies of intensity. The pope goes down on his knees and kisses the ground, mothers change their baby’s diaper with Pampers, Reagan is shot in the chest and John Wayne pulls out his pistol, the newscaster smiles at you, two men walk on the moon, Dalida sings, Scapin bounds onto the stage, well-fed Hollywood actors enter the gas chamber.^[4]

Beginning with the birth of cable television channels in the early 1980s there was a shift from television which sought to speak to the greatest number of people to a multiplicity of channels and thus, for viewers, to the need to choose the content they desired, to create their own specific identity, according to precise communications strategies. Broadcast became narrowcast. An increasing number of cultural niches would emerge throughout the 1990s, when subscriptions to cable channels became significant in the North American landscape (in 1996, 65% of households subscribed to cable) and when these channels began to offer original programming (scripted programs, such as series, as well as reality shows and other unscripted programs).

In this new framework, the role of the viewer's choice was central, for networks and producers alike. This was related in part to the appearance of technologies which made greater control by audiences possible and to the emergence of specific and increasingly complex forms of television.

Videocassette recording and the use of the remote control appear essential, in audience discourses and in the press of the day, to understanding the new ways of conceiving television outside the traditional "flow." In fact these technologies contributed to reconfiguring relations among various media, and in particular to distinctions between discrete media (such as cinema) and flow media (such as television, which found itself becoming not only a content producer but also simply a *viewing screen*).^[5] Audience habits changed when decreasingly linear experiences emerged, such as choosing, recording, managing the time of the viewing and subscription. It is important to note that the appearance of video and of consumption practices around the videocassette would, in turn, influence film production (perhaps more, at first, than it influenced television production).

In his book *Timeshift: On Video Culture*, published in 1991, Sean Cubitt explored the subversive potential of domestic video recording technology: "the domestic video cassette recorder (VCR) is itself a kind of production device, as it can be used for seizing moments from TV's incessant flow, compiling, crash editing."^[6] Here there is a shift from a consumer culture to a culture of production, thanks to devices which promote command of television's flow.

Audiences became increasingly *competent*, capable of managing their audiovisual experience, of finding their way in the fictional world, of recognizing techniques and stylistic devices, and of having the potential of acting to subvert the system which sought to make them passive consumers:

I have become competent. ... These complex modes of storytelling in video – spatial orientation, time orientation, knowing who to believe and who to disbelieve – demand equally complex work on the part of the viewers, whose competence in the practice of the medium, gleaned perhaps from older media but honed still further ... through video, is brought into active play as an interaction with the video text in the production (and critique) of meaning. ... The role of the audience is much more than simply paying for the cycle of production, distribution and consumption.^[7]

Video broke the continuity and synchronicity of the flow and gave viewers the feeling of being part of a community. It also made possible more complex narratives, because it enabled non-linear consumption. At the same time, there was a plethora of possibilities, of sites of discourses, and of gestures on the part of audiences, who could in turn become producers of content, distancing themselves from the idea of broadcasting and contributing, finally, to the emergence of a potentially democratic space.

The remote control, the videotape recorder and later the DVD enabled viewers to stop on an image or to record programs in order to watch them or watch them again whenever they wished without being reliant on a programming schedule. These technologies promoted greater attention to detail in the programs which, for their part, developed increasingly interconnected

stories, no longer limiting themselves to the episode as the narrative unit but spreading out, rather, over multiple seasons.

The audience taking command of the televised product made possible new forms of creation, which critics sometimes defined as “cinematic,” in the sense of the greater choice offered to audiences and of the desire, on the part of the television networks, to stand out in an increasingly fragmented and saturated market. The television networks and the cable channels alike called on new talent, or established hiring practices which promoted the development of more auteur-like approaches, whether with David Lynch, who co-authored (with Mark Frost) and directed *Twin Peaks* (ABC, 1990-91), or with David Chase, who at HBO was given generous contracts for creating the series *The Sopranos* (1999-2007).

.....
[1] Amanda D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized* (New York: New York University Press, 2007).

[2] Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London, New York: Verso, 1991).

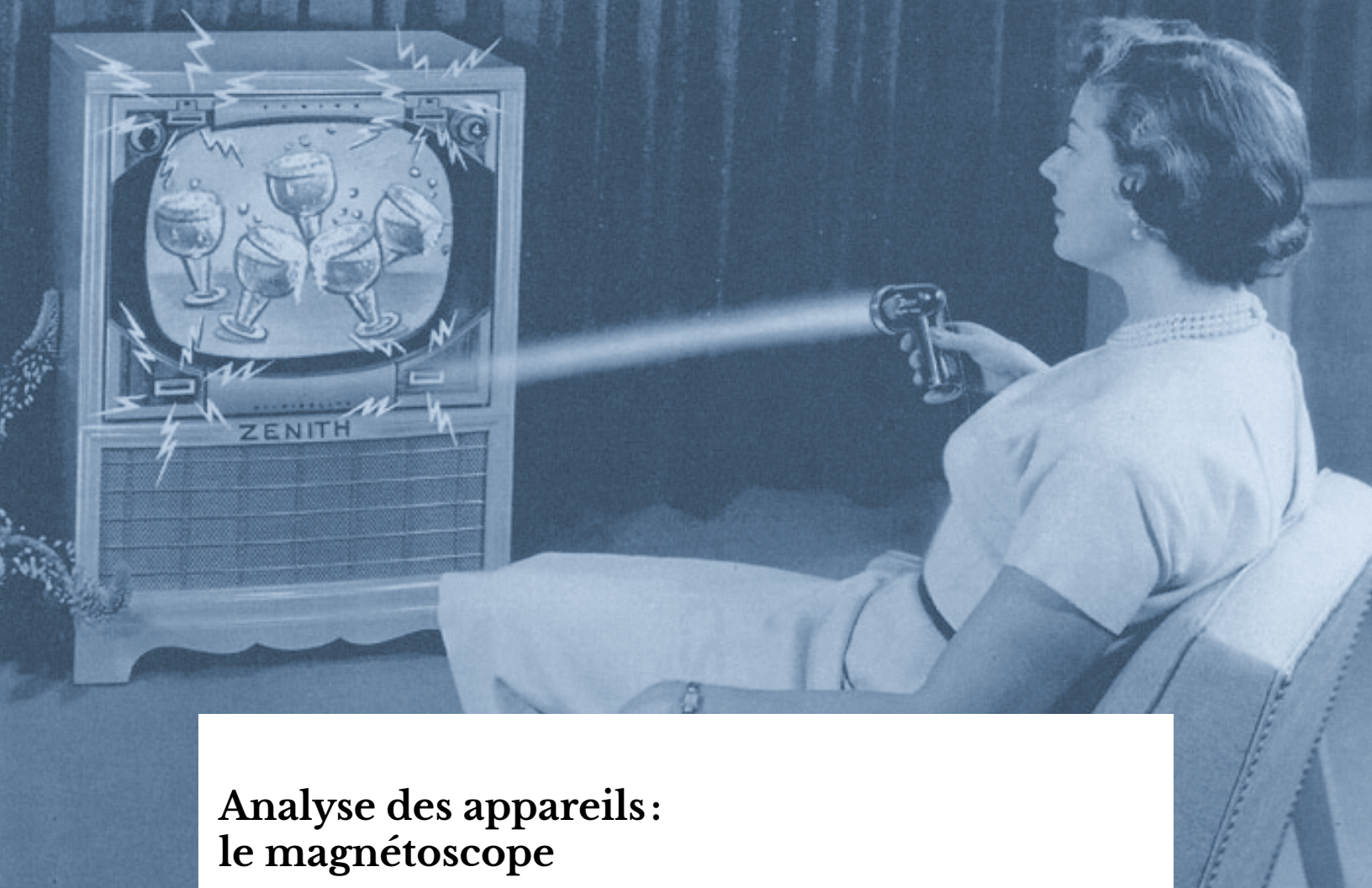
[3] Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (New York: Schocken Books, 1975).

[4] Jean-Louis Missika and Dominique Wolton, *La folle du logis* (Paris: Gallimard, 1983), 166.

[5] Derek Kompare, “Publishing Flow: DVD Box Sets and the Reconceptation of Television,” *Television & New Media* 7, no. 4 (1 November 2006): 336, <https://doi.org/10.1177/1527476404270609>.

[6] Sean Cubitt, *Timeshift: On Video Culture* (London: Routledge, 1991), 4.

[7] *Ibid.*, 5-6.



**Analyse des appareils:
le magnétoscope**

**Equipment Analysis:
The Videotape Recorder**

Marta Boni

Analyse des appareils: le magnétoscope

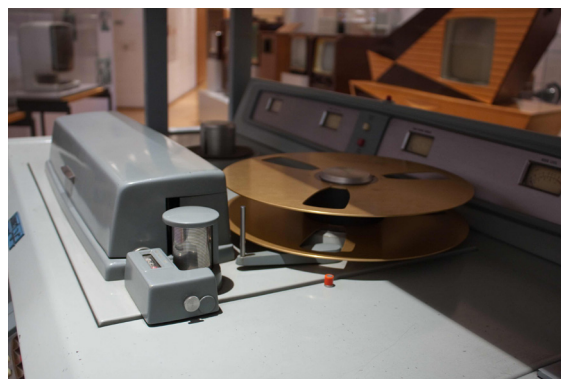
par Marta Boni

Le magnétoscope est un appareil électronique qui sert à enregistrer et à lire un signal vidéo et audio sur une cassette contenant une bande magnétique. Il apparaît d'abord comme un instrument industriel pour ensuite se diffuser dans les foyers.

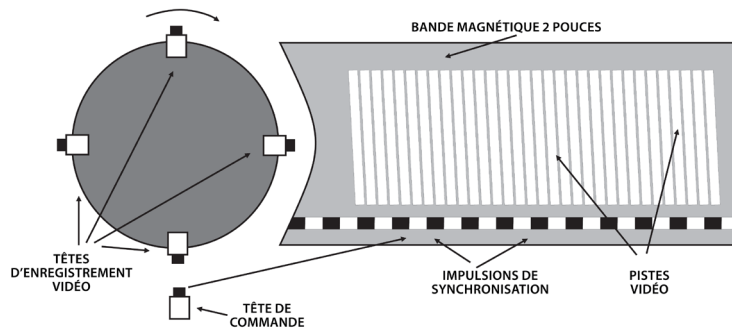
Les premières expérimentations d'enregistrement sur bande magnétique remontent au début des années 1900, lorsqu'un brevet est déposé pour l'enregistrement d'images sur un fil d'acier magnétique. C'est en suivant les développements de la télévision, dès 1927, que la possibilité d'enregistrer des images en mouvement commence à être étudiée, notamment par John Logie Baird. Le *video tape recorder* (VTR) sera ensuite mis en fonctionnement, dès les années 1950, pour l'enregistrement d'images et de sons, en procédant à un enregistrement longitudinal du signal vidéo sur le ruban. Remarquons son emploi par le chanteur américain Bing Crosby, qui, déjà pionnier de l'enregistrement de spectacles pour la radio, demande à l'ingénieur Jack Mullin d'enregistrer ses performances télévisuelles^[1]. Le perfectionnement de l'appareil se poursuit dans le milieu industriel, en demeurant cependant à l'usage exclusif des réseaux de télévision, en raison de ses coûts prohibitifs et de ses dimensions. L'appareil améliore progressivement ses standards relatifs à la largeur de la bande, intégrant des instruments plus rapides afin que les résultats soient comparables à ceux de la transmission en direct. Dès 1956, la compagnie américaine Ampex commercialise le premier enregistreur transversal, qui compte quatre têtes tournantes, ce qui réduit considérablement la quantité de ruban magnétique. De la taille d'un juke-box, les appareils étaient encore une fois utiles aux réseaux télévisuels, mais pas aux consommateurs. D'autres compagnies – Sony, Toshiba et The Victor Company of Japan (JVC) – entrent dans la course, arrivant à produire, à la fin des années 1950, des versions qui, bien qu'encore trop chères pour le grand public, étaient de plus en plus économiques et rapides, notamment en raison de l'emploi de méthodes d'enregistrement dites «hélicoïdales» de la



Le Ampex VR 1000-A. [Voir la fiche.](#)



La bobine du Ampex VR 1000-B. [Voir la fiche.](#)



Le système d'enregistrement quadruplex. [Voir la fiche.](#)

vidéo sur le ruban^[2]. Le modèle de JVC fonctionnait avec deux têtes tournantes, ce qui deviendra plus tard le standard^[3]. En effet, même si le modèle à quatre têtes était de bonne qualité, il ne permettait pas l'arrêt sur image ou le ralenti. Pour cette raison, l'industrie lui préférera encore, pour une dizaine d'années, le kinéscope.

L'enregistrement sur cassette est à inscrire dans la série culturelle des systèmes qui remplacent le rouleau ouvert par une cassette, comme le Stereopack, la cassette audio, la pellicule photographique Instamatic, la cartouche 8 pistes, et les chargeurs Super 8.

Au cours des années 1960, la recherche industrielle se poursuit, avec une grande compétition entre trois compagnies japonaises: Sony, Matsushita et JVC. Dès 1975, Sony commercialise le premier système Beta^[4] pour la consommation domestique, le SL-6300, ayant une capacité d'enregistrement d'une heure. Dans la première année, 30 000 systèmes Betamax sont vendus aux États-Unis. Le Betamax est publicisé comme un système de grande qualité, par une compagnie qui peut se vanter de posséder une expertise industrielle de 20 ans dans le milieu de la télévision. Dans les publicités, on introduit comme une nouveauté le fait de pouvoir visionner les émissions en dehors du flux imposé par la programmation: « Pendant plusieurs années, vous avez regardé les émissions télévisées à des horaires imposés. Maintenant vous pouvez les regarder quand vous le voulez^[5]. »



Publicité pour le système Betamax, 1978. [Voir la fiche.](#)



Capture d'écran d'une publicité pour le système Betamax, 1976. [Voir la fiche.](#)

En même temps, JVC, née en 1927 comme filiale de la Victor Talking Machine Company, dont l'actionnaire majoritaire est la Radio Corporation of America (RCA)^[6], arrive à développer un système pensé spécifiquement pour l'usage domestique et qui a l'avantage d'une grande compatibilité, le VHS (*video home system*)^[7].



L'enregistreur VHS JVC HR-3300U. [Voir la fiche](#).

JVC conçoit une campagne de marketing qui arrive à faire accepter la cassette VHS, avec ses deux heures d'enregistrement et son poids léger^[8], comme un nouveau standard. Les avantages offerts par le VHS étaient nombreux : la compatibilité avec les produits d'autres fabricants ; un temps d'enregistrement de deux heures ; un prix abordable, une facilité d'utilisation et un coût de fonctionnement réduit ; une production manufacturière facilitée et une bonne compatibilité avec les parties des VTR. On vante par ailleurs des caractéristiques d'utilité sociétaire : il doit servir de transmetteur d'information et de culture. En seulement deux années, quatre autres compagnies japonaises, dont Sharp, ont commencé à produire des systèmes VHS.

VHS et Betamax étant incompatibles, la compétition est grande : Sony prétend que la qualité de son système est meilleure, mais ses cassettes de seulement une heure présentent un problème pour les enregistrements de films ou de matchs de football. Les prix sont encore élevés : en 1977, le système JVC était vendu 1280 \$ (valeur de 5700 \$ en 2021) ; le Betamax, 2295 \$ (ou 10 277 \$ en 2021)^[9]. Une « guerre des prix » se déclenche au début des années 1980 pour conquérir le marché nord-américain : elle verra même Sony octroyer un rabais de 50 \$ à l'achat de son système, à titre de « *home improvement grant* », mais l'entreprise ne réussira pas à dépasser les 25 % de parts du marché qu'elle détenait déjà en 1981. La cassette VHS, quant à elle, avait réussi à s'intégrer au système naissant de la location vidéo, entraînant une diffusion élargie, au bénéfice des grands studios^[10]. En 1987, le magazine *Rolling Stone*



Capture d'écran d'une publicité pour le système Betamax, 1984. [Voir la fiche](#).

affirme que « *the war is over* », et déclare JVC gagnante. Si Sony va finalement se tourner aussi vers la production de VHS, elle continue de produire le Betamax et de le commercialiser jusqu'au début des années 2000, la production ne s'arrêtant officiellement qu'en 2002.

Toute arrivée d'une nouvelle technologie implique de repenser les logiques commerciales et les dispositifs juridiques. C'est pour cette raison que des discours concernant les risques représentés par le VCR pour l'industrie télévisuelle et cinématographique, en termes de piratage et de perte de revenus publicitaires, apparaissent dès la fin des années 1970. En 1976, après le lancement du Betamax par Sony, une bataille juridique est engagée par Universal City Studios et Walt Disney Company contre Sony^[11].

Jack Valenti, président de la Motion Picture Association of America (MPAA) et influent lobbyiste pour les droits d'auteur, est connu pour avoir dit : « Je vous dis que le VCR est au producteur cinématographique américain ce que l'étrangleur de Boston est à la femme seule à la maison [...] »^[12]. Dans son discours, il souligne à quel point la possibilité d'enregistrer un film qui passe à la télévision menacerait la structure même de la télévision commerciale, basée sur les interruptions publicitaires, et comment ces mécanismes finiraient par nuire à la production, et donc à l'expérience des publics aussi, puisque la qualité des programmes en souffrirait.

Avec la vidéo, la culture audiovisuelle entre dans une phase de transformation dans laquelle la relation aux informations et aux contenus se fait sur le mode de l'archivage et de la collection, dans une logique postmoderne. Cela imposerait une révision des logiques capitalistes du marché et contraindrait à s'ouvrir aux multiples pratiques de remix, aux techniques d'enregistrement sur cassette par les particuliers, aux formes de réemploi des images, car les images de la culture populaire sont devenues un « vocabulaire commun ». Dans cette perspective, une insistance sur les modalités traditionnelles de réglementation des droits d'auteur et sur le piratage serait obsolète^[13].

La Cour suprême consentira finalement à l'usage du VCR pour enregistrer des émissions chez soi, car il ne porte pas atteinte à l'industrie. Au contraire, l'histoire prouvera que le marché du VHS (location et vente de films) profitera de manière significative à Disney et à d'autres conglomérats médiatiques.

.....
[1] Robert R. Phillips, « First Hand: Bing Crosby and the Recording Revolution », *Engineering and Technology History Wiki*, 5 septembre 2019, https://ethw.org/First-Hand:Bing_Crosby_and_the_Recording_Revolution.

[2] « Tout savoir sur les magnétoscopes VHS », *Expert TV vidéo*, s.d., <https://experttvvideo.com/vcr.html> (consulté le 6 mai 2022).

[3] « Milestones: Development of VHS, a World Standard for Home Video Recording, 1976 », *Engineering and Technology History Wiki*, 3 novembre 2021, https://ethw.org/Milestones:Development_of_VHS,_a_World_Standard_for_Home_Video_Recording,_1976.

[4] Pour plus d'information sur le système Beta, consulter le site amateur [Ultimate Betamax Information Guide](#), qui comprend notamment des vidéos publicitaires de l'époque, des spécifications techniques et des images.

[5] Notre traduction de : « For years you've watched TV shows at the times you've had to. Now you can watch them at the times you want to. »

[6] David Sarnoff, dirigeant de la Radio Corporation of America (RCA), avait voulu acheter le système de Crosby dans les années 1950, mais sa tentative avait échoué. Son système de lecteur de vidéodisque Selectavision, dont le fonctionnement était similaire à celui du vinyle, avait quant à lui échoué à s'imposer en raison de mauvais choix de positionnement sur le marché.

- [7] Une représentation 3D du modèle HR-330 est accessible sur [3D Warehouse](#).
- [8] John Free, « Look and Listen », *Popular Science* 211, n° 3 (septembre 1977) : 30.
- [9] « Sylvania and RCA Raise Color TV Set Prices for 1976 », *The New York Times*, 20 mai 1975, <https://www.nytimes.com/1975/05/30/archives/sylvania-and-rca-raise-color-tv-set-prices-for-1976-sylvania-and.html>.
- [10] Une liste des films disponibles en Betamax en 1980 est accessible sur [Ultimate Betamax Information Guide](#).
- [11] Sylvie Castonguay, « Le magnétoscope... 50 ans plus tard », *World Intellectual Property Organization Magazine*, novembre 2006, https://www.wipo.int/wipo_magazine/fr/2006/06/article_0003.html.
- [12] Notre traduction de: « I say to you that the VCR is to the American film producer and the American public as the Boston strangler is to the woman home alone [...] ». Jack Valenti, déclaration rapportée dans dans *Hearings on H.R. 4783, 4794, 4808, 5250, 5488, 5707, 2nd Session, Before the Subcommittee on Courts, Civil Liberties, and the Administration of Justice of the Committee on the Judiciary House of Representatives, 77th Congress, Home Recordings of Copyrighted Works, April 12-13-14, June 24, August 11, September 22 and 23, 1982* (Washington : United States Government Printing Office, 1983). Une retranscription est accessible sur [Cryptome](#).
- [13] Sean Cubitt, *Timeshift: On Video Culture* (Londres : Routledge, 1991), 17.

Equipment Analysis: The Videotape Recorder

by Marta Boni

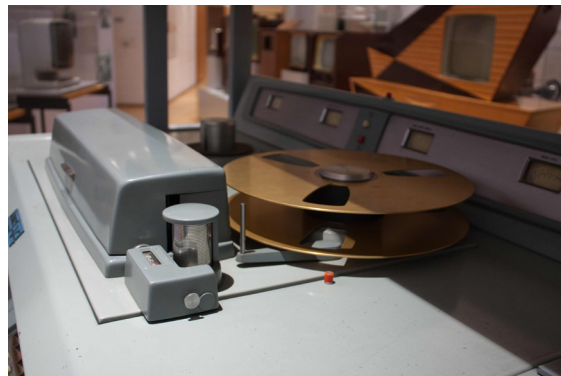
Translation: Timothy Barnard

The videotape recorder is an electronic device which records and plays back a video and audio signal on a cassette containing a magnetic strip. It was initially used industrially, before spreading to the home.

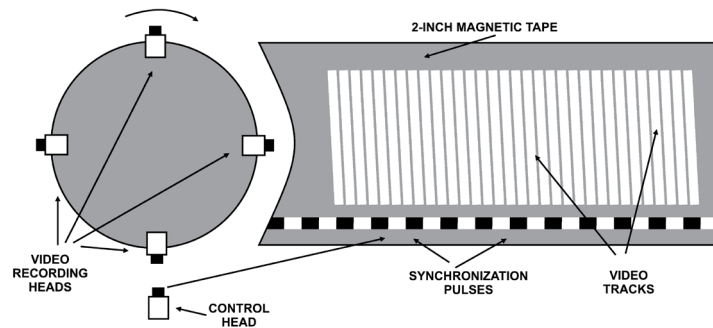
The earliest experiments in recording on a magnetic strip go back to the early 1900s, when a patent application was filed for recording images on a magnetic steel wire. The possibility of recording moving images began to be studied, in particular by John Logie Baird, as a result of developments in television from 1927. The videotape recorder (VTR) was then put into service beginning in the 1950s to record images and sounds by means of a longitudinal recording of the video signal on the tape. We might note its use by the American singer Bing Crosby, already a pioneer in the recording of performances for radio, who asked the engineer Jack Mullin to record his televised performances.^[1] Improvements to the device continued in the industry, while remaining available exclusively to the television networks because of its prohibitive cost and its size. The machine's standards with respect to the width of the recording strip gradually improved as it incorporated quicker instruments so that its results would be comparable to those of a live broadcast. The American company Ampex began to market the first transverse-scan tape recorder in 1956. It had four rotating heads, thereby considerably reducing the quantity of magnetic tape. Other companies – Sony, Toshiba and The Victor Company of Japan (JVC) – entered the race and in the late 1950s succeeded in producing versions which, although still expensive for the general public, were increasingly economical and rapid, in particular because of the use of so-called helical-scan video recording methods on the strip of tape.^[2] JVC's model operated with two rotating heads, which would later become the standard.^[3] In fact although the four-head model was of good quality, it did not make stopping or slow motion possible. For this reason, the industry preferred the kinescope for another decade.



The Ampex VR 1000-A. [See database entry.](#)



The Ampex VR 1000-B reel. [See database entry.](#)



The quadruplex video recording system. [See database entry.](#)

Recording on a cassette is part of the cultural series of systems which replaced the open reel with a cassette, such as the Stereopack, the audio cassette, Instamatic photographic film, the 8-track cartridge and Super-8 film loaders. Industrial research continued throughout the 1960s amidst great competition amongst three Japanese companies: Sony, Matsushita and JVC. In 1975, Sony began to market the first Beta system for domestic consumption, the SL-6300, with a recording capacity of one hour.^[4] The first year, 30,000 Betamax systems were sold in the United States. The Betamax was advertised as a high-quality system by a company which could vaunt its industrial expertise after twenty years in the field of television. In its advertisements, being able to watch television programs outside the flow imposed by the program schedule was introduced as a novelty: “For years you’ve watched TV shows at the times you’ve had to. Now you can watch them at the times you want to.”



Advertisement for the Betamax system, 1978. [See database entry.](#)



Screenshot from an advertisement for the Betamax system, 1976. [See database entry.](#)

At the same time, JVC, born in 1927 as a branch of the Victor Talking Machine Company, whose majority shareholder was the Radio Corporation of America (RCA),^[5] succeeded in developing a system conceived specifically for home use, and which had the advantage of great compatibility: the VHS (video home system).

JVC designed a marketing campaign which succeeded in winning acceptance for the VHS cassette, with its two hours of recording time and light weight,^[6] as the new standard.^[7] This



The JVC HR-3300U VHS recorder. [See database entry.](#)

system offered numerous advantages: compatibility with other manufacturers' products; two hours recording time; affordability; ease of use and low-cost operation; and simple manufacture and compatibility with the parts of a VTR. In addition, its social utility was vaunted: it would serve to convey information and culture. In just two years, four other Japanese companies, including Sharp, had begun to produce VHS systems.

As VHS and Betamax were incompatible, the competition was great: Sony claimed that Betamax was of higher quality, but its cassettes of one hour only posed a problem for recording films or football games. Prices were still high: in 1977, the JVC system sold for \$1,280 (with a value of \$5,700 in 2021); the Betamax for \$2,295 (\$10,277 in 2021).^[8] A “price war” was launched in the early 1980s to conquer the North American market: Sony even gave a \$50 discount for the purchase of its system in the form of a “home improvement grant,” but the company would not succeed in obtaining more than the 25 % of the market share it already had in 1981. The VHS cassette, for its part, had succeeded in taking up position in the nascent video rental market, bringing about wider dissemination to the benefit of the large film studios.^[9] In 1987, the magazine *Rolling Stone* announced that “the war is over” and declared JVC the winner. Although Sony would also turn to VHS production, it continued to produce and market Betamax until the early 2000s, with production ending officially only in 2002.



Screenshot from an advertisement for the Betamax system, 1984. [See database entry.](#)

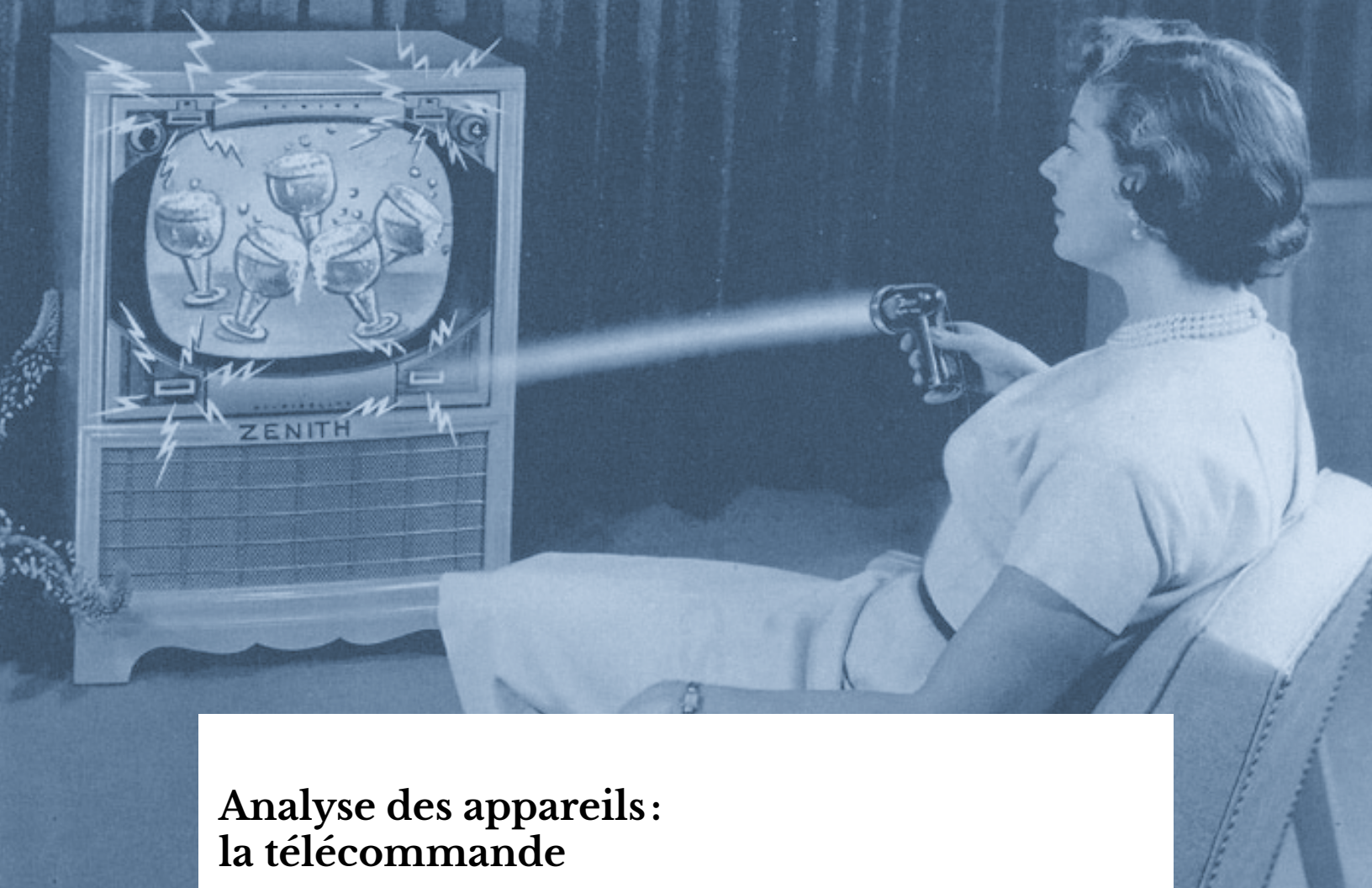
The arrival of any new technology involves rethinking commercial logic and legal systems. For this reason, discourses around the risks presented by the VCR for the television and film industry, the risk of piracy and lost advertising revenue, began to appear in the late 1970s. In 1976, after Sony’s launch of Betamax, Universal City Studios and the Walt Disney Company brought legal action against the company.^[10]

Jack Valenti, president of the Motion Picture Association of America (MPAA) and influential copyright lobbyist, remarked at the time: “I say to you that the VCR is to the American film producer and the American public as the Boston strangler is to the woman home alone.”^[11] In this speech, he underscored the extent to which the ability to record a film playing on television threatened the very structure of commercial television, based on commercial breaks, and how this equipment would end up harming production, and thus the viewer’s experience also, because program quality would suffer.

With video, audiovisual culture entered a transformative phase in which relations with information and culture took on an archival and collections aspect within the logic of postmodernism. This necessitated revision of capitalist market logic and forced an opening towards multiple remix practices, to recording techniques on videocassettes by individuals and to forms of reused images, as the images of popular culture had become a “shared vocabulary.” From this perspective, insistence on piracy and the traditional modes of regulating copyright had become obsolete.^[12]

The Supreme Court finally consented to the use of VCR devices to record programs at home, as it did not harm the industry. On the contrary, history has proven that the VHS market (for film sales and rentals) profited Disney and other media conglomerates immensely.

-
- [1] Robert R. Phillips, “First Hand: Bing Crosby and the Recording Revolution,” *Engineering and Technology History Wiki*, 5 September 2019, https://ethw.org/First-Hand:Bing_Crosby_and_the_Recording_Revolution.
 - [2] “Tout savoir sur les magnétoscopes VHS,” *Expert TV vidéo*, n.d., <https://experttvvideo.com/vcr.html> (accessed 6 May 2022).
 - [3] “Milestones: Development of VHS, a World Standard for Home Video Recording, 1976,” *Engineering and Technology History Wiki*, 3 November 2021, https://ethw.org/Milestones:Development_of_VHS,_a_World_Standard_for_Home_Video_Recording,_1976.
 - [4] For more information on the Beta system, visit the amateur website [Ultimate Betamax Information Guide](#), packed with advertising videos from the period, technical specifications and images.
 - [5] David Sarnoff, head of the Radio Corporation of America (RCA), had wanted to buy the Crosby system in the 1950s, but was unable to. His videodisc playback system Selectavision, which functioned in a manner similar to the vinyl record, had failed to take hold because of poor choices in positioning it on the market.
 - [6] John Free, “Look and Listen,” *Popular Science* 211, no. 3 (September 1977): 30.
 - [7] A three-dimensional image of the HR-330 is available on [3D Warehouse](#).
 - [8] “Sylvania and RCA Raise Color TV Set Prices for 1976,” *The New York Times*, 20 May 1975, <https://www.nytimes.com/1975/05/30/archives/sylvania-and-rca-raise-color-tv-set-prices-for-1976-sylvania-and.html>.
 - [9] A list of films accessible in Betamax in 1980 is available on [Ultimate Betamax Information Guide](#).
 - [10] Sylvie Castonguay, “50 Years of the Video Cassette Recorder,” *World Intellectual Property Organization Magazine*, November 2006, https://www.wipo.int/wipo_magazine/fr/2006/06/article_0003.html.
 - [11] Jack Valenti, statement reported in *Hearings on H.R. 4783, 4794, 4808, 5250, 5488, 5707, 2nd Session, Before the Subcommittee on Courts, Civil Liberties, and the Administration of Justice of the Committee on the Judiciary House of Representatives, 77th Congress, Home Recordings of Copyrighted Works, April 12-13-14, June 24, August 11, September 22 and 23, 1982* (Washington: United States Government Printing Office, 1983). A transcript is available on [Cryptome](#).
 - [12] Sean Cubitt, *Timeshift: On Video Culture* (London: Routledge, 1991), 17.



Analyse des appareils: la télécommande

Equipment Analysis: The Remote Control

Joyce Cimper

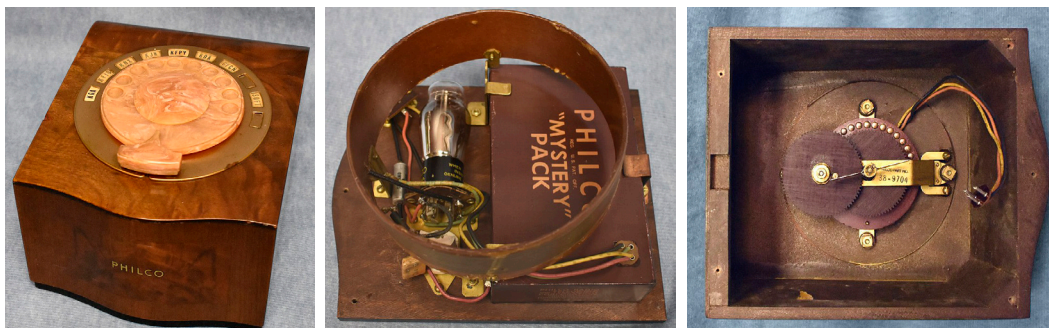
Analyse des appareils: la télécommande

par Joyce Cimper

Mai 1898. Nikola Tesla présente au Madison Square Garden sa nouvelle invention baptisée « télé-automaton ». Il s'agit d'un dispositif permettant de contrôler à distance un appareil, ici un bateau miniature guidé depuis la rive grâce à un boîtier communiquant des ordres par le biais d'ondes électromagnétiques.

La création de Tesla sera, par la suite, utilisée à des fins militaires. Elle servira, en effet, à opérer des engins explosifs téléguidés (des charges explosives sous-marines, entre autres) lors de la Première Guerre mondiale. D'abord limité à l'industrie de l'armement, l'usage du système de transmission sans fil se diversifie peu à peu, différents produits étant développés en vue d'une commercialisation auprès du grand public.

La télécommande pénètre ainsi dans la sphère domestique, au cours des années 1930, par la porte de garage qu'elle permet d'actionner. Objet protéiforme, elle conquiert rapidement les foyers américains en offrant à ces derniers une multitude de possibilités, parmi lesquelles celle de diriger des jouets tels que des modèles réduits d'avion, ou celle de changer à distance les chaînes de la radio grâce, par exemple, à la Philco Mystery Control, dont le mode d'emploi est similaire à celui des cadrans téléphoniques rotatifs.



Le Mystery Control de Philco et ses composantes. [Voir la fiche.](#)

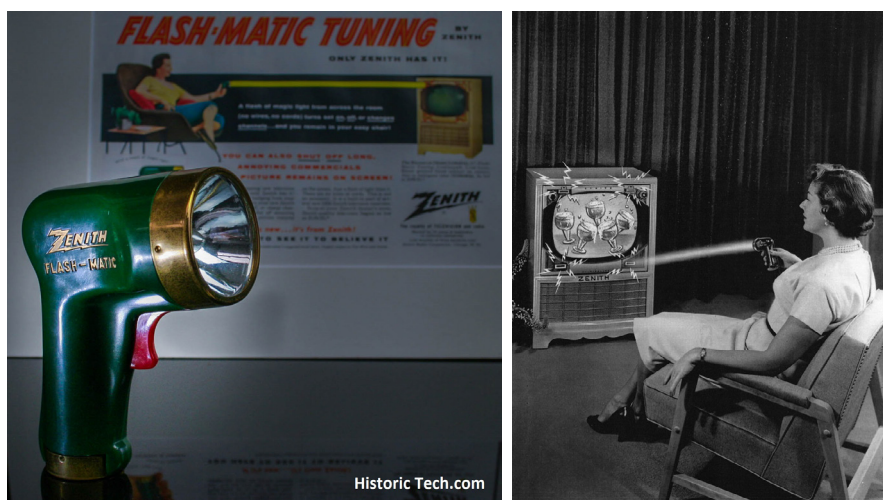
Les premières télécommandes dédiées au petit écran font leur apparition au début des années 1950 aux États-Unis^[1]. Elles ne recourent cependant pas encore à la *wireless technology*. Elles sont en effet reliées à la télévision par des câbles. Leurs fonctions s'avèrent également limitées. Le Tele-Zoom mis au point par la compagnie Garod en 1948 permettait ainsi seulement d'agrandir la taille de l'image, et la Lazy Bones^[2], d'allumer/éteindre le poste et de changer de chaîne sans avoir à quitter son fauteuil. Élaboré en 1952 par un inventeur indépendant du nom de Bob Grant^[3], le Blab-Off, quant à lui, permettait uniquement d'activer/désactiver le son.



Le Blab-Off. [Voir la fiche.](#)

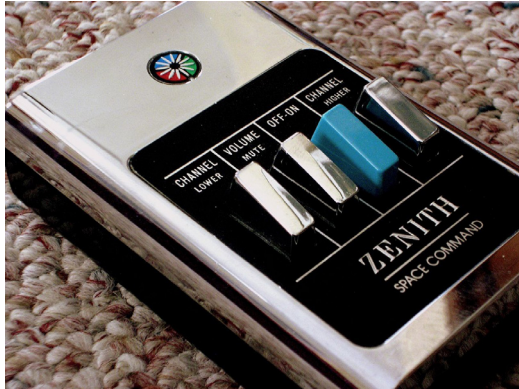
Cette fonctionnalité est plus que bienvenue, puisqu'à cette époque les spectateurs n'ont aucun contrôle sur les paramètres audio fixés par les chaînes. Celles-ci reçoivent fréquemment, par courrier, des plaintes concernant le volume des publicités. Significativement plus élevé que celui des émissions, il est jugé irritant, car il réveille les enfants et dérange les voisins. Grâce au Blab-Off, les téléspectateurs sont en mesure de remédier à cette nuisance pour la modique somme de 2,98\$. Des milliers d'exemplaires sont achetés par correspondance, mais la vente en magasin se révèle difficile, en partie parce que la majorité des journaux et des réseaux de télévision refusent de faire la promotion du produit.

Ces réserves n'existent plus lorsque, trois ans plus tard, les entreprises – et non plus des particuliers – commencent à proposer, pour une centaine de dollars, des télécommandes capables de faire taire les annonceurs des publicités. La Flash-Matic se démarque en centralisant les fonctions *ON/OFF*, *changing channel* et *mute*, qui jusqu'alors nécessitaient plusieurs accessoires. Surtout, elle innove en se débarrassant des fils encombrants qui traversaient les salons et causaient de nombreuses chutes. Conçue en 1955 par Eugène Polley, ingénieur travaillant pour Zenith Electronics, la Flash-Matic a l'apparence d'un pistolet à pointer en direction d'un des capteurs placés aux quatre coins du téléviseur. Ces capteurs réagissent au faisceau, qualifié de « *beam of magic light* », qu'émet la télécommande. Ce mécanisme a toutefois un défaut majeur : les cellules photoélectriques étant extrêmement sensibles, la moindre variation lumineuse est susceptible d'entraîner un changement de chaîne spontané (rayon de soleil, ampoule allumée, etc.).



La Flash-Matic. [Voir la fiche.](#)

Publicité pour l'utilisation de la Flash-Matic, 1955. [Voir la fiche.](#)



La Space Command. [Voir la fiche.](#)

Afin de régler ce problème, un collègue de Polley, Richard Adler, conçoit en 1956 la Space Command, qui recourt aux ultrasons, ondes de haute fréquence imperceptibles par l'homme. Le seul bruit produit par la Space Command est celui, fort distinctif, des boutons, qui donnera aux télécommandes leur surnom de « *clickers* ». La Space Command a la particularité de ne pas nécessiter de piles, des marteaux à l'intérieur du boîtier frappant des tiges d'aluminium de différentes longueurs afin de générer des ultrasons et des directives spécifiques^[4]. Ce modèle, assez onéreux^[5], est bientôt adopté par l'ensemble des fabricants, qui le déclinent pendant deux décennies.

Les années 1980 verront survenir de nombreux changements. L'expression « *channel surfing* » est inventée pour désigner les pratiques spectatoriennes qui émergent à la suite de l'accroissement des chaînes. Le public va et vient entre elles à l'aide de télécommandes utilisant de nouveau l'émission lumineuse pour communiquer avec le poste. Elles se fondent cependant désormais sur le rayonnement infrarouge, technologie qui, à la différence des ultrasons, ne risque pas de perturber les animaux de compagnie des consommateurs. La compagnie canadienne Viewstar sera un précurseur. Ce système inédit ne tardera pas à devenir standard, du fait de son coût de production moindre. Conséquemment, les fabricants de téléviseurs seront dès lors en mesure de commercialiser des télécommandes ayant un prix abordable. Celles-ci cessent, en définitive, d'être des produits de luxe. La plupart des ménages pouvant désormais s'en équiper, elles sont présentes dans 72 % des foyers américains en 1989, contre 16 % au début de cette même décennie^[6]. En 1987, le cofondateur d'Apple, Steve Wozniak, contribue à la création d'une télécommande universelle^[7]: la Controller of Remote Equipment, surnommée CORE. Celle-ci ne connaîtra pas un grand succès, mais aura eu le mérite d'amorcer le développement de dispositifs servant à gérer différents appareils électroniques, de la télévision au magnétoscope.



Publicité pour le système Viewstar, 1985. [Voir la fiche.](#)

Il convient de souligner l'impact qu'a eu l'apparition du magnétoscope sur les télécommandes, notamment leur configuration. Celle-ci a en effet été drastiquement modifiée par l'ajout des boutons (*play, pause, fast forward, rewind, stop*) servant à contrôler l'image. Le discours des publicitaires^[8] reflète l'omnipotence qui en vient progressivement à caractériser les téléspectateurs. Bien que le mode de vie confortable et sédentaire qu'autorisent les télécommandes soit toujours mis de l'avant, le propos s'axe davantage sur la liberté et le pouvoir

qu'elles procurent (au-delà de la possibilité de demeurer assis, celle de choisir le programme à visionner, de le suspendre à sa guise).

Cette toute-puissance n'a pas seulement altéré la relation que nous entretenons avec le petit écran, mais également avec le grand. Ayant instauré des « circonstances de visionnement d'un ordre différent », la télécommande fait partie des dispositifs qui ont mis fin à l'« expérience imposée à un auditoire captif dans la pénombre d'une salle publique^[9] ». Elle aurait contribué, en offrant à chacun la possibilité de moduler son expérience, à la démystification et à la perte d'aura du septième art qui, d'après le réalisateur Peter Greenaway, serait littéralement mort le 31 septembre 1983, date à laquelle la télécommande aurait conquis les salons^[10]. Elle aurait, pour reprendre la terminologie moins alarmiste de Gaudreault, concouru à « la troisième naissance du cinéma ».

Ainsi que le rappelle Caetlin Benson-Allott, « les objets reflètent la culture qui les produit, et ils influencent cette culture à leur tour^[11] ». Les télécommandes contemporaines, pour leur part, reflètent la place prépondérante accordée au spectateur qui se fait désormais *spectacteur*^[12] (spectateur et acteur). Son emprise sur le contenu audiovisuel regardé est facilitée et encouragée par diverses fonctions (maîtrise du direct, participation à des sondages et à des jeux^[13]).



Experience the freedom of total control.

The new Sony Betamax SL-5800 frees you from the restraints of time, memory and circumstance. And makes you master of them all.

Mastering time, memory and circumstance.
The Betamax gives you the power to alter the fabric of time itself. You can record one channel while watching another.
You can program it to record a variety of shows on four different channels, for up to fourteen days in advance. And with our optional BetaStack tape changer you can even record up to twenty-four hours of consecutive programming.
If having all this programming in the palm of your hand seems a bit over-whelming, we've got some more good news for you.

Mastering motion.
The Sony Betamax SL-5800 has a remarkable feature called BetaScan that allows you to find any single image from amongst the thousands of images on a tape many hours long. BetaScan lets you go fast forward or reverse without interrupting the image on the screen. A Variable BetaScan feature lets you adjust the speed at which you can view the tape from five times up to twenty times normal speed. A Variable slow motion feature allows you to go from 1 frame per second up to one-third

normal speed. And our Freeze Frame is really frozen. It's clear and still and optically true, without noise lines or distortion.

Mastering space.
The Betamax also has a Time Commander Remote Control feature that lets you utilize Variable BetaScan, Variable Slow-motion, Freeze-by-Frame Advance and Freeze Framing, without moving from the comfort of your bed or easy chair.

Mastering the medium.
The elegant, sophisticated technology of the Betamax SL-5800 gives you a new kind of freedom. It lets you record whether you're home or away. It gives you access to a vast variety of programming that you can buy or rent. And a Sony Portable Videotape Camera enables you to actually make your own programs, and play them back instantly.

The Sony Betamax SL-5800 lets you shape and mold television to conform to your desires, to satisfy your own particular needs and interests. It allows you to make the final decision about what you'll watch, and the way you'll watch it. It presents you with an almost infinite possibility of choices. And that's what freedom is all about.

SONY
THE ONE AND ONLY

Model shown: Betamax SL-5800, \$1,995

Betamax met de l'avant la « liberté du contrôle total ». [Voir la fiche.](#)

Tout autant que le public qui aujourd'hui « se situe sur le plan de la télé-action^[14] », la télécommande a considérablement évolué en 70 ans. Son interface a changé (pouvant être tactile, vocale) à l'instar des boutons qu'elle recense (accès rapide à Netflix, Amazon Prime, Disney+, YouTube). L'ajout de ces raccourcis vers les plateformes dominant l'industrie du divertissement audiovisuel matérialise les transformations de la télévision, de ses modes et supports de consommation. Et il est certain que les transformations à venir modifieront encore l'archétype de la télécommande.

-
- [1] Elles n'arriveront en Europe que dans les années 1970.
 - [2] Elle est fabriquée en 1950 par Zenith Electronics.
 - [3] Pseudonyme utilisé pour cacher la véritable identité de Howard Manischewitz, leader américain des produits kasher.
 - [4] L'appareil est ironiquement confronté aux mêmes problèmes que son prédécesseur dans la mesure où certains sons provenant de pièces adjacentes peuvent occasionner un changement de chaîne inopiné (instrument de musique, bruit de clés, etc.).
 - [5] Le procédé explique le prix conséquent: six tubes à vide (composants électroniques actifs) sont utilisés afin d'amplifier les signaux et de permettre au poste de les capter.
 - [6] En 1993, 99 millions de domiciles en sont équipés aux États-Unis, d'après Caetlin Benson-Allott dans *Remote Control* (Londres: Bloomsbury Academic, 2015), 109. En 2013, 1 milliard de foyers le sont en Europe, d'après le rapport d'Atlantic Digital Net paru en 2017. Jacques Mousseau indique dans un article de 1991 que sur les 20 millions de ménages français possédant une télévision en 1989, 59 % détenaient une télécommande. Il précise par ailleurs que «la télécommande a mis dix ans à devenir un équipement majoritaire: 4% du parc des récepteurs en 1977, 53% en 1988», d'après Jacques Mousseau, «La télévision et son public», *Communication & langages*, n° 87 (1^{er} trimestre 1991): 40-69, <https://doi.org/10.3406/colan.1991.2280>.
 - [7] La première datant de 1984 et ayant été mise au point par la RCA (Radio Corporation of America).
 - [8] Ainsi que le souligne Caetlin Benson-Allott dans *Remote Control*, 65.
 - [9] André Gaudreault, «Le spectateur de cinéma. Une espèce en pleine mutation face à un média en perte de repères», dans *D'un écran à l'autre, les mutations du spectateur*, dir. Jean Châteauvert et Gilles Delavaud (Paris: L'Harmattan, 2016): 324, <https://hdl.handle.net/1866/19785>.
 - [10] Cette date est aussi mémorable dans la mesure où elle n'existe pas, le mois de septembre comptant 30 jours.
 - [11] Notre traduction de: «objects reflect the culture that produces them, and they also influence that culture», Caetlin Benson-Allott, *Remote Control*, 150.
 - [12] Expression de Réjean Dumouchel, employée dans «Le spectateur et le tactile», *Cinéma 1*, n° 3 (1991): 38-60.
 - [13] Les boutons rouge, bleu, vert et jaune des télécommandes japonaises permettent, par exemple, de prendre part depuis chez soi au *Mezamashi Janken*, un jeu télévisé dans lequel le spectateur peut affronter une célébrité ou bien encore un personnage populaire d'anime dans une partie de roche-papier-ciseaux afin de gagner assez de points pour participer à une loterie.
 - [14] Lucien Perticoz et Catherine Dessinges, «Du télé-spectateur au télé-visionneur. Les séries télévisées face aux mutations des consommations audiovisuelles», *Études de communication*, n° 44 (2015): 115-130.

Equipment Analysis: The Remote Control

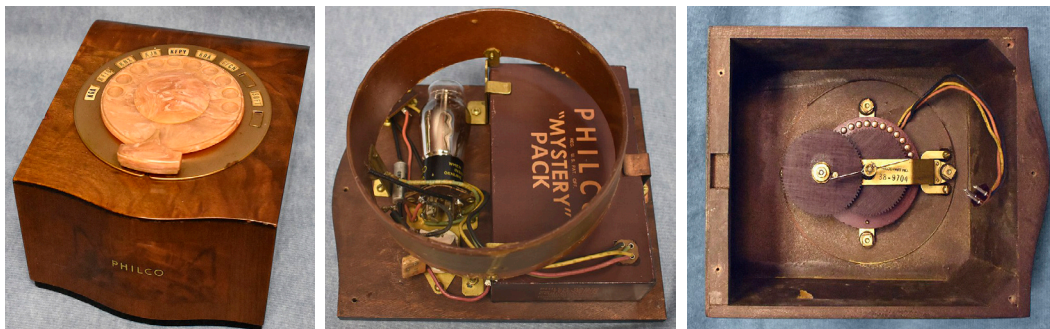
by Joyce Cimper

Translation: Timothy Barnard

May 1898. Nikola Tesla presents a new invention at Madison Square Garden called the “Tele Automaton.” This was an apparatus which made it possible to control a device from a distance, in this case a miniature boat guided from shore using a control unit which sent commands by electromagnetic waves.

Tesla’s invention would later be put to military use, serving to guide explosive devices remotely, such as underwater explosive charges, during the First World War. Initially limited to the armaments industry, use of the wireless transmission system gradually diversified, as various products were developed with a view to marketing them to the general public.

And so the remote control entered the domestic sphere in the 1930s in the form of a garage door opener. This protean object quickly conquered North American households by offering them a multitude of possibilities, among them guiding toys such as scale-model airplanes or changing radio stations from a distance using, for example, the Philco Mystery Control, which was operated in a manner similar to a rotary telephone dial.



The Philco Mystery Control and its components. [See database entry.](#)

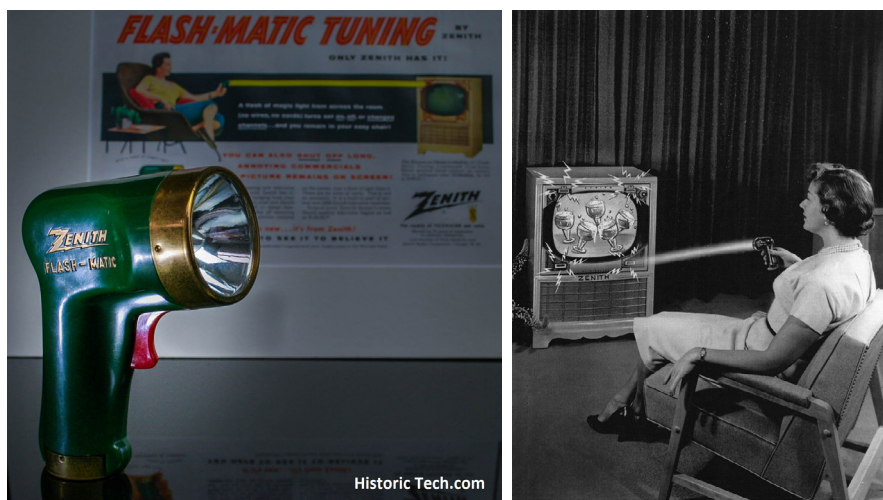
The first remote controls made for television appeared in the United States in the early 1950s.^[1] They did not yet employ wireless technology, however, as they were connected to the television set by cables. Their functions were also limited. The Tele-Zoom developed by the Garod company in 1948 made it possible only to enlarge the size of the image, and the Lazy Bones^[2] only to turn the set on or off or to change channels without getting up from one’s seat. The Blab-Off, developed in 1952 by an independent inventor named Bob Grant,^[3] made it possible only to turn the sound on or off. This function was more than welcome, because at that time viewers had no control over the sound levels set by the networks, who frequently received complaints by mail concerning the sound volume of commercials. Significantly louder than the programs,



The Blab-Off. [See database entry.](#)

this volume was annoying, as it awakened children and disturbed neighbours. With the Blab-Off, television viewers were able to remedy this nuisance for the modest sum of \$2.98. Thousands of units were purchased by mail, but store sales proved difficult, in part because most newspapers and television networks refused to accept advertisements for the product.

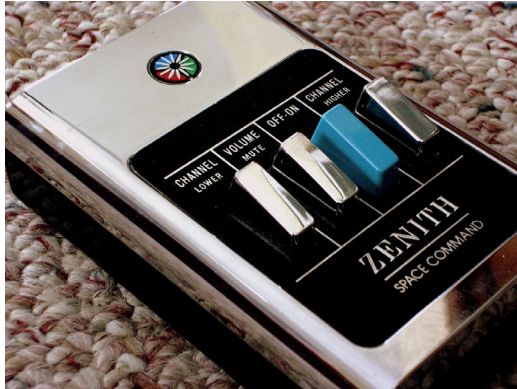
This reticence disappeared when, three years later, businesses – and no longer individuals – began to offer for sale, for one hundred dollars, remote controls capable of silencing commercials. The Flash-Matic stood out for the way it centralized the functions ON/OFF, channel changing and mute, which until then had required several different accessories. Its greatest innovation, however, was to get rid of the cumbersome cables running across people’s living rooms, the cause of numerous falls. Designed in 1955 by Eugene Polley, an engineer with Zenith Electronics, the Flash-Matic looked like a pistol, which one pointed at one of the sensors placed in the four corners of the television set. These sensors reacted to the beam, described as a “beam of magic light,” emitted by the remote control unit. Nevertheless, this mechanism had a major defect: because the photoelectric cells were highly sensitive, the least variation in the light (a ray of sunlight, a lamp turned on, etc.) could cause the channel to change spontaneously.



The Flash-Matic. [See database entry.](#)

Advertisement for the Flash-Matic, 1955. [See database entry.](#)

To solve this problem, in 1956 a colleague of Polley’s, Richard Adler, designed the Space Command, which used ultrasounds; these are high-frequency waves imperceptible to the human ear. The only noise produced by the Space Command was the very distinctive sound of the buttons, which gave these remote controls the nickname “clickers.” The Space Command

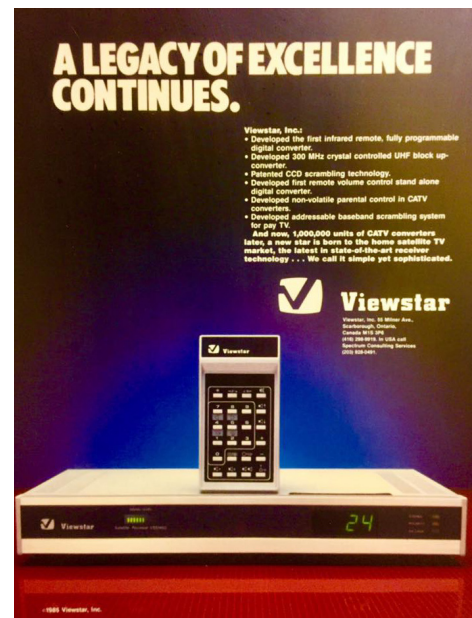


The Space Command. [See database entry.](#)

had the peculiarity of not requiring batteries, as the hammers inside the device struck aluminum rods of different lengths to generate ultrasounds and specific commands.^[4] This fairly costly mode^[5] was soon adopted by all manufacturers, who offered for sale a range of variations on it for two decades.

The 1980s saw numerous changes. The expression “channel surfing” was invented to describe viewing practices which emerged following the growth in the number of channels. Audiences went back and

forth between them using remote controls which once again employed a beam of light to communicate with the TV set. These were now based, however, on infrared light, a technology which, unlike ultrasounds, would not disturb their users’ domestic animals. The Canadian company Viewstar was a precursor. Its new system soon became the standard, by virtue of its low production cost. As a result, the manufacturers of television sets were now able to market remote controls at an affordable price, and they ceased to be a luxury product. Most households could now own one, and in 1989 they were present in 72 % of American homes, against 16 % at the start of the decade.^[6] In 1987, the co-founder of Apple, Steve Wozniak, contributed to the creation of a universal remote control:^[7] the Controller of Remote Equipment (CORE). This device did not meet with great success, but it had the merit of setting in motion the development of devices for operating various electronic appliances, from televisions to videotape recorders.



Advertisement for the Viewstar system, 1985. [See database entry.](#)

The impact of the appearance of the videotape recorder on remote controls, particularly their configuration, should be underscored. This configuration was dramatically modified by the addition of buttons (play, pause, fast forward, rewind, stop) for controlling the image. Advertising reflected the omnipotence that television viewers gradually came to enjoy.^[8] Even as the comfortable and sedentary life that remote controls made possible was still highlighted, the message was directed more towards the freedom and power that they provided (beyond the possibility of remaining seated, there was the freedom of choosing the program to watch and that of pausing it at will).

This omnipotence altered our relations not only with the small screen, but also with the large screen. Having instituted “viewing circumstances of a different kind,” the TV remote became one of the viewing systems which put an end to the “experience imposed on a captive audience in the darkened movie theatre.”^[9] By offering each person the opportunity to modulate his or

Experience the freedom of total control.

The new Sony Betamax SL-5800 frees you from the restraints of time, memory and circumstance. And makes you master of them all.

Mastering time, memory and circumstance.
The Betamax gives you the power to alter the fabric of time itself. You can record one channel while watching another.
You can program it to record a variety of shows on four different channels, for up to fourteen days in advance. And with our optional Betaback tape changer, you can even record up to twenty added hours of consecutive programming.
If having all this programming in the palm of your hand seems a bit overwhelming, we've got some more good news for you.

Mastering motion.
The Sony Betamax SL-5800 has a remarkable feature called Betadisc that allows you to find any single image from amongst the thousands of images on a tape many hours long. Betadisc lets you go far forward or reverse without interrupting the image on the screen. A Variable Betadisc feature lets you adjust the speed at which you can view the tape from five times up to twenty times normal speed. A Variable slow motion feature allows you to go from Freeze Frame up to one-third

normal speed. And our Freeze Frame is really frozen. It's clear and still and especially true, without those lines or distortion.

Mastering space.
The Betamax also has a Time Commander Remote Control feature that lets you utilize Variable Betadisc, Variable Slow-motion, Frame-by-Frame Advance and Freeze Framing, without moving from the comfort of your bed or easy chair.

Mastering the medium.
The elegant, sophisticated technology of the Betamax SL-5800 gives you a new kind of freedom. It lets you record whether you're home or away. It gives you access to a vast variety of programming that you can buy or rent. And a Sony Portable Videotape Camera enables you to actually make your own programs, and play them back instantly.

The Sony Betamax SL-5800 lets you shape and mold television to conform to your desires, to satisfy your own particular needs and interests. It allows you to make the final decision about what you'll watch and the way you'll watch it. It presents you with an almost infinite possibility of choices. And that's what freedom is all about.

SONY
The Art of Possibility

Model shown: Betamax SL-5800, EY-1045

Betamax promotes “the freedom of total control.” [See database entry.](#)

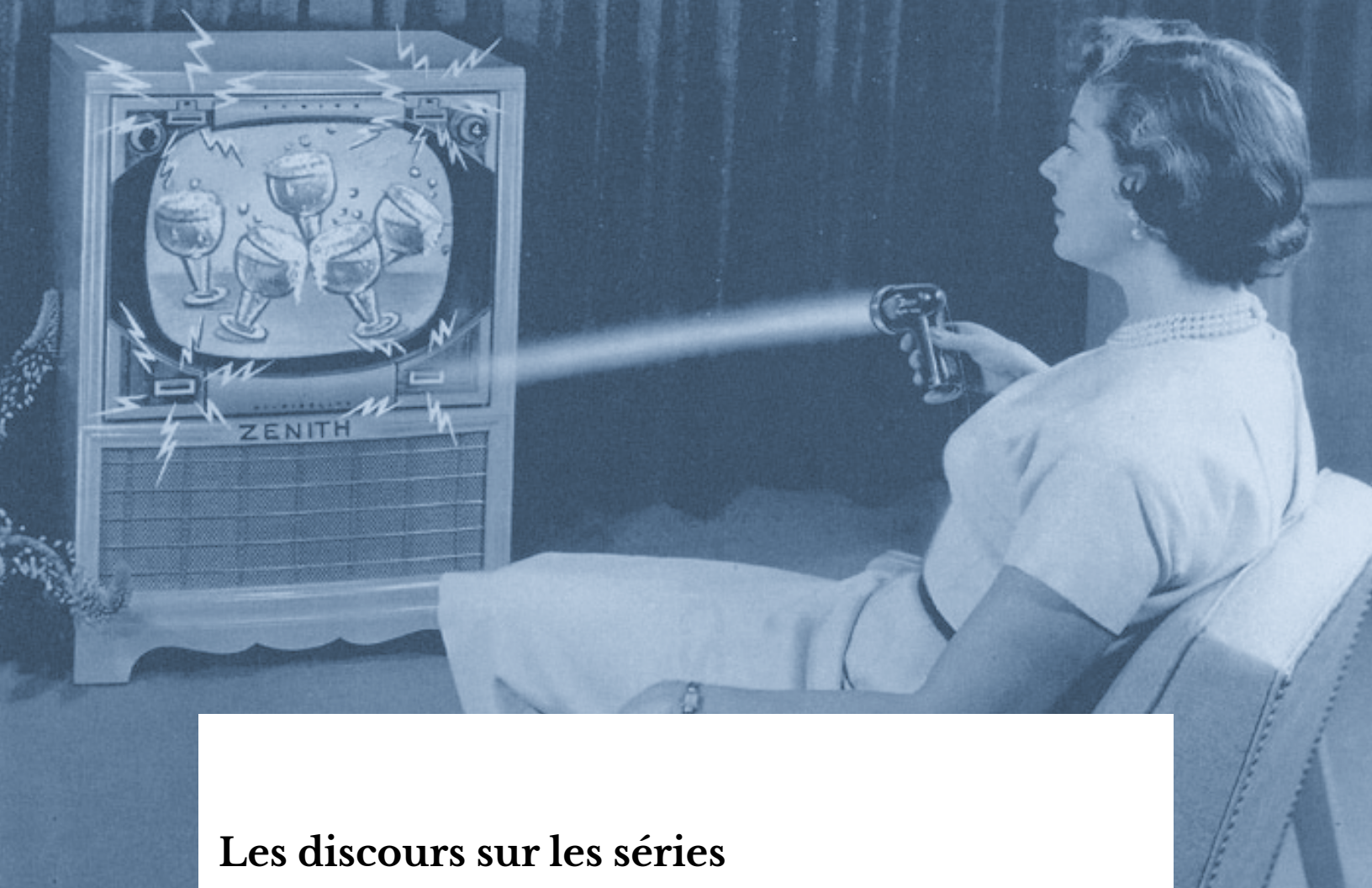
her experience, it contributed to cinema’s demystification and loss of aura; according to the filmmaker Peter Greenaway, this art form literally died on 31 September 1983, the date the remote control took over the public’s living rooms.^[10] To adopt the less alarmist terminology of Gaudreault, it contributed to the “third birth of cinema.”

As Caetlin Benson-Allott remarks, “objects reflect the culture that produces them, and they also influence that culture.”^[11] Contemporary remote controls, for their part, reflect the preponderant role granted to the spectator, who has become a *spectator*^[12] (spectator and actor). Their power over audiovisual content is facilitated and encouraged by a variety of functions (control over live broadcasts, participation in surveys and games).^[13]

Like audiences, which today “find themselves on the level of tele-action,”^[14] the remote control has changed considerably over the past seventy years. Its interface has altered (it can be tactile and vocal), as have the buttons it displays (rapid access to Netflix, Amazon Prime, Disney+, YouTube). The addition of these shortcuts to the platforms dominating the audiovisual entertainment industry gives material form to the transformation of television and of the modes and supports of its consumption. It is certain that the transformations yet to come will modify the remote control archetype yet again.

-
- [1] They arrived in Europe only in the 1970s.
 - [2] Manufactured in 1950 by Zenith Electronics.
 - [3] A pseudonym used to conceal the true identity of the inventor, Howard Manischewitz, a leading producer of kosher products in the United States.
 - [4] Ironically, the device faced the same problems as its predecessor in that certain sounds coming from adjoining rooms (a musical instrument, the sound of keys, etc.) could cause an untimely change of channel.
 - [5] The substantial price is accounted for by the way the device worked: six vacuum tubes (active electronic components) were used to amplify the signals and to enable the television set to capture them.
 - [6] In 1993, 99 million homes in the United States were equipped with remotes (according to Caetlin Benson-Allott in *Remote Control* [London: Bloomsbury Academic, 2015], 109). In 2013, one billion homes in Europe were so equipped (according to the Atlantic Digital Net report published in 2017). Jacques Mousseau wrote in a 1991 article that of the twenty million households in France with a television in 1989, 59 % had a remote control. He also indicated

- that “the remote control took ten years to be used with most television sets: from 4 % in 1977 to 53 % in 1988” (Jacques Mousseau, “La télévision et son public,” *Communication & langages* 87, no. 1 (1991): 40-69, <https://doi.org/10.3406/colan.1991.2280>).
- [7] The first such device, dating from 1984, was developed by RCA (Radio Corporation of America).
- [8] As shown by Benson-Allott in *Remote Control*, 65.
- [9] André Gaudreault, “The Cinema Spectator: A Rapidly-Mutating Species Viewing a Medium That Is Losing Its Bearings,” in *At the Borders of (Film) History*, eds. Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta and Andrea Mariani (Udine: Forum, 2015), 192.
- [10] This date is also memorable in that it does not exist, as the month of September has only thirty days.
- [11] Benson-Allott, *Remote Control*, 150.
- [12] A term (*spectateur*) employed by Réjean Dumouchel in “Le spectateur et le tactile,” *Cinémas* 1, no. 3 (1991): 38-60.
- [13] The red, blue, green and yellow buttons on Japanese remote controls make it possible, for example, to take part from one’s home in *Mezamashi Janken*, a television game show in which the viewer can face off against a celebrity or a popular anime character in a game of rock-paper-scissors in order to win enough points to take part in a lottery.
- [14] Lucien Perticoz and Catherine Dessinges, “Du télé-spectateur au télé-visionneur. Les séries télévisées face aux mutations des consommations audiovisuelles,” *Études de communication*, no. 44 (2015): 115-130.



Les discours sur les séries

Discourses on Series

Marta Boni

Les discours sur les séries

par Marta Boni

La diffusion des cassettes s'enracine dans une logique de vente et de collection du film ou de la série comme produit, différemment de l'idée de flux télévisuel. La transformation des modes de consommation, avec la fragmentation du panorama des chaînes dès les années 1980, a une influence sur la production des émissions, et notamment des séries de fiction. Celles-ci se développent dans le sens d'une plus grande personnalisation de l'expérience, qui rend possible la création de programmes pensés pour des publics plus diversifiés. Mais, plus précisément, comment les changements technologiques sont-ils liés à une plus grande diversité des programmes, voire à leur complexité croissante? Analysons d'abord le contexte à partir des discours sur les séries, où nous pouvons retrouver les arguments de la *distinction*, de la *complexité* et de la *qualité*.

Selon Derek Kompare^[1], le concept de flux éditorial (*publishing flow*) vient progressivement remplacer l'idée classique de flux télévisuel^[2], encourageant la consommation d'émissions vues comme des objets de collection, dans un processus commencé avec le VHS et poursuivi par le DVD^[3]. Les études sur la télévision commencent, dès les années 1990, à mettre de l'avant la possibilité de parler des séries comme de produits dignes d'analyses esthétiques, soulignant le rôle des scénaristes-producteurs dans la construction de mondes et de personnages, et la participation interprétative des publics. Dans ces discours s'entrelacent les notions de « télévision d'auteur », de « télévision de qualité » et de « complexité narrative ».

C'est Robert Thompson qui, en 1997^[4], propose une périodisation de la fiction télévisuelle faisant de l'époque qui lui est contemporaine un « deuxième âge d'or », caractérisé par un investissement nouveau de l'écriture scénaristique ou de la réalisation, et par la volonté des chaînes de diffuser des contenus qui se différencieraient de l'offre de base, dans le cadre d'une société transformée. En analysant l'engouement de la presse lorsque la télévision devient une expérience qui inclut la recherche de la « distinction », Thompson montre que les réseaux cherchent à promouvoir une logique d'auteur, liée à une valorisation de l'acte créatif comme exception. Les discours contribuent à définir les nouveaux contours d'une époque télévisuelle et la réception populaire de produits. Thompson cite plusieurs journalistes qui, par exemple, considèrent comme centrale la dimension exceptionnelle de ces programmes, comme lorsqu'ils utilisent le terme *quirky* (excentrique) pour définir des séries comme *Twin Peaks* ou *Northern Exposure*, montrant que l'innovation formelle et narrative de ces émissions devient progressivement une norme, malgré la surprise ou la résistance initiale.

C'est aussi en partant de *Twin Peaks* que Kristin Thompson parle d'«art de la télévision^[5]», montrant que les pratiques narratives encouragent une réception du produit comme œuvre davantage que comme programme inscrit dans un flux. La possibilité de concevoir la série comme séparée du reste de la programmation va de pair avec des pratiques narratives, des technologies et des formes de réception (ainsi que de marketing) qui en font des produits artistiques, d'ailleurs de plus en plus abordés par les spécialistes d'un point de vue esthétique.



Capture d'écran d'une bande-annonce de *Twin Peaks* (1990). [Voir la fiche.](#)

En partant de séries comme *Dallas* (CBS, 1979-1991), *Miami Vice* (NBC, 1984-1989) et *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987), et en élargissant le panorama pour y inclure des programmes d'autres genres que la fiction, John Thornton Caldwell, dans *Televisuality*^[6], résume les caractéristiques de la télévision des années de la vidéo et ses innovations sur les plans esthétique et narratif par les points suivants : 1) la représentation de groupes minoritaires, 2) le langage, 3) l'innovation sur le plan formel, 4) l'apparition des séries chorales et des *night-time soaps*, et 5) des lignes narratives qui se prolongent de plus en plus systématiquement d'un épisode à l'autre.

C'est à partir de ces remarques qu'en France, un discours sur l'art de la télévision se construit, en comparant la qualité des séries américaines à la pauvreté scénaristique des séries françaises^[7], par exemple, ou en développant une histoire des séries uniquement consacrée à des séries «d'auteur» américaines^[8]. Ces travaux valorisent et légitiment l'étude des séries télé dans une perspective historique et esthétique, en cherchant dans les programmes analysés des qualités auctoriales, selon une logique de l'unique et de l'exception, ou de l'exemplaire.

Dans un livre récent, Martha Nochimson développe l'idée d'une poétique *moderniste* qui aurait émergé avec la télévision des années 1990 et 2000. Spécialiste du travail de David Lynch, l'autrice propose de parler d'une époque «pre-*Peaks*» et «post-*Peaks*», la série constituant un tournant à la suite duquel la télévision découvre des possibilités autres que celles purement commerciales qui ont dominé depuis les débuts de la télévision états-unienne, liées à une logique de formule et de scénario ou de personnages *parfaits*. L'autrice discerne dans la

télévision commerciale la construction de scénarios sans possibilités de bavures ou de ratures et la création de personnages solides, alors que des séries comme *Mad Men* ou *Les Soprano* proposent des figures imparfaites, hésitantes, dont la vision du monde est vaste et instable. Elle y reconnaît un «*off-track storytelling*» («un déplacement radical des croyances traditionnelles dans la signification inhérente de notre réalité représentée par des structures fermées, des valeurs absolues, la continuité, des solutions définitives, des certitudes et des identités unifiées^[9]») dans lequel elle retrouve le modernisme littéraire et philosophique, ce qui permet de donner aux séries une stature d'«art du récit», et donc de «télévision d'auteur^[10]».

Le travail de Jason Mittell sur la télévision complexe^[11] apporte une clarté analytique qui vise à dépasser les embûches d'une perspective axée sur la qualité, sur un jugement de goût ou sur une perspective axiologique. L'analyse de la complexité à l'aide des outils de la narratologie permet à Mittell de travailler sur la structure de la série, en en dégageant les modes de construction, notamment dans la relation novatrice que la télévision complexe établit entre les arcs narratifs mineurs (à l'échelle de l'épisode) et majeurs (à l'échelle de la saison ou de la série en entier). Mittell mobilise également les instruments du *néoformalisme* bordwellien, basé sur le texte, sur une connaissance des contextes de production et sur les usages de celui-ci par les publics, ce qui lui permet de souligner le lien qu'entretient la série avec la dimension matérielle de sa réalisation et de sa réception. La lecture de Mittell met en relief une poétique de la complexité et cerne une tendance précise dans la télévision contemporaine, rendue possible par l'arrivée des technologies d'enregistrement et de visionnement et liée à un contrôle plus grand de la part des publics, à une plus nette attention aux détails et à une réception collaborative et participative, voire communautaire, ce qui permet aux séries de devenir des objets extractibles du flux et, surtout, dignes d'être vus et revus avec une attention constante et approfondie.

-
- [1] Derek Kompare, «Publishing Flow: DVD Box Sets and the Reconceptation of Television», *Television & New Media* 7, n° 4 (1^{er} novembre 2006) : 335-360, <https://doi.org/10.1177/1527476404270609>.
 - [2] Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (New York : Schocken Books, 1975).
 - [3] Ainsi, les magasins de location vidéo deviennent, au tournant des années 1980, des lieux de socialisation et d'interaction entre cinéphiles, consommateurs de la culture populaire, jusqu'à leur fermeture causée par l'arrivée des plateformes de vidéo à la demande.
 - [4] Robert Thompson, *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER* (Syracuse, N.Y. : Syracuse University Press, 1997).
 - [5] Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television* (Cambridge : Harvard University Press, 2003).
 - [6] John Thornton Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television* (Chicago : Rutgers University Press, 1995).
 - [7] Vincent Colonna, *L'art des séries télé* (Paris : Payot, 2015).
 - [8] Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma?* (Paris : Armand Colin, 2007).
 - [9] Notre traduction de : «a radical shift away from traditional beliefs in the inherent meaning of our daily reality represented by closed structures, absolute values, continuity, definitive solutions, certainties, and unified identities». Martha P. Nochimson, *Television Rewired: The Rise of the Auteur Series* (Austin : University of Texas Press, 2019).
 - [10] Voir aussi à ce sujet l'entretien mené en 2019 par Joel Bocko avec Martha Nochimson sur *Twin Peaks* et la télévision d'auteur, dont un extrait est accessible dans la [base de données TECHNÉS](#). L'entretien complet est également accessible sur [YouTube](#).
 - [11] Jason Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (New York : NYU Press, 2015).

Discourses on Series

by Marta Boni

Translation: Timothy Barnard

The distribution of videocassettes is rooted in a logic of selling or collecting films or television series as products, unlike the idea of a televised flow. The transformation of modes of consumption, with the fragmentation of the television channel landscape in the 1980s, had an influence on production, particularly in the case of fictional series. These moved towards greater personalization of the experience, making possible the creation of programs conceived for more diversified audiences. More precisely, however, how were these technological changes tied to greater programming diversity or even to their growing complexity? Let's look first at the context through discourses on television series, where we will find arguments around *differentiation*, *complexity* and *quality*.

According to Derek Kompare,^[1] the concept “publishing flow” has gradually come to replace the idea of televised flow,^[2] promoting the consumption of broadcasts as collectible objects, a process which began with the VHS and which continued with the DVD.^[3] In the 1990s, television studies began to speak of the possibility of treating television series as products worthy of aesthetic analysis, highlighting the role of scriptwriter-producers in creating worlds and characters and the interpretative participation of audiences. In these discourses can be found intertwined the concepts “auteur television,” “quality television” and “narrative complexity.”

In 1997, Robert Thompson^[4] proposed a periodization of television fiction, describing his own time as a “second golden age” characterized by new investment in scriptwriting and directing and by the networks’ desire, in the context of society’s transformation, to broadcast content distinct from their basic programming. In his analysis of the press’s infatuation when television became an experience which included a search for “distinction,” Thompson showed that the networks were trying to promote the idea of an author, one tied to that of the creative act as an exception. These discourses contributed to defining the new contours of a television age and the popular reception of products. Thompson quotes several journalists who see the exceptional quality of these programs as essential, using terms such as “quirky” to define series such as *Twin Peaks* and *Northern Exposure*. Thompson demonstrated that the formal and narrative innovation of these programs gradually became a norm, despite the surprise they caused and the initial resistance to them.

Kristin Thompson, also taking *Twin Peaks* as her starting point, speaks of “the art of television,”^[5] showing that narrative practices encourage reception of the product more as a work than as a program forming part of a flow. The possibility of conceiving a television series as separate from the rest of the programming goes hand in hand with the narrative practices, technologies and



Screenshot from a *Twin Peaks* trailer (1990). [See database entry.](#)

forms of reception (and of marketing) which make up an artistic product, which moreover are increasingly addressed from an aesthetic perspective by specialists.

John Thornton Caldwell, in *Televisuality*,^[6] taking as his starting point series such as *Dallas* (CBS, 1979-91), *Miami Vice* (NBC, 1984-89) and *Hill Street Blues* (NBC, 1981-87) and by expanding his overview to include non-fiction programs, sums up the characteristics of television in the video years and its aesthetic and narrative innovations by the following points: 1) the representation of minority groups; 2) language; 3) innovation on the formal level; 4) the appearance of ensemble casts and night-time soaps; and 5) narrative threads of systematically greater lengths from one episode to the next.

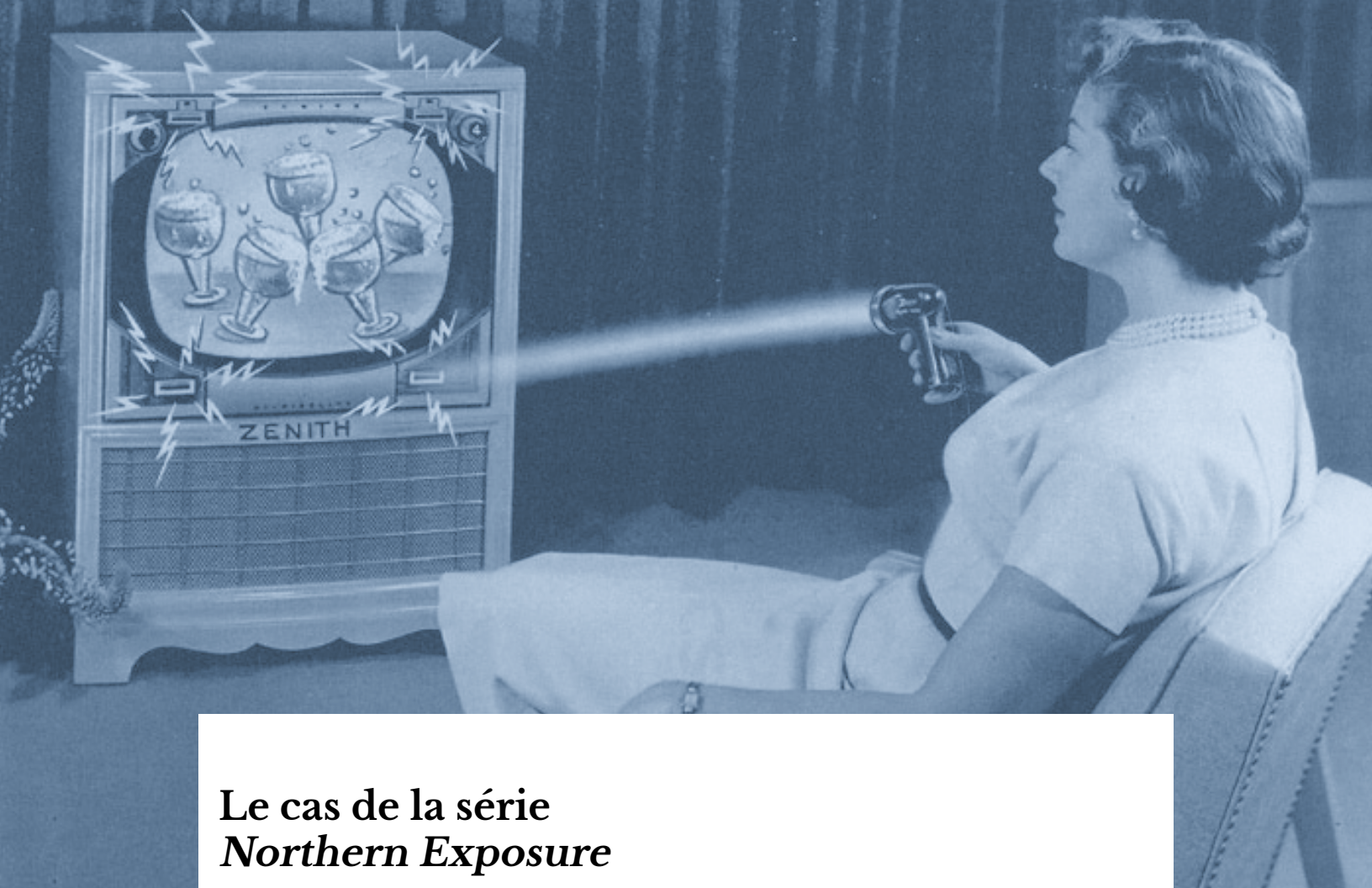
On the basis of these remarks a discourse on the art of television came into being in France by comparing the quality of American series to the poor scriptwriting of French series,^[7] for example, or by developing a history of television series devoted solely to American “auteur” series.^[8] These works valorized and legitimized the study of television series from a historical and aesthetic perspective by seeking authorship qualities in the programs analysed according to a logic of the unique or the exception, or the exemplary.

In a recent book, Martha Nochimson develops the idea that a *modernist* poetics emerged in television in the 1990s and 2000s. A specialist in the work of David Lynch, she proposes to speak of “pre-*Peaks*” and “post-*Peaks*” periods, with this series constituting a turning point after which television discovered possibilities apart from the purely commercial, which had dominated the industry since the beginning of American television, tied to a logic of formulae and of *perfect* scripts or characters. Nochimson sees in commercial television the construction of scripts without the possibility of blunders or rubbing out and the creation of solid characters, whereas series such as *Mad Men* and *The Sopranos* provide imperfect, hesitant figures whose vision of the world is vast and unstable. She sees in this a kind of “off-track storytelling” (“a radical shift away from traditional beliefs in the inherent meaning of our daily reality represented by closed

structures, absolute values, continuity, definitive solutions, certainties, and unified identities”^[9] in which she finds literary and philosophical modernism, making it possible to confer upon these series the status of “narrative art” and thus of “auteur television.”^[10]

With analytical clarity, the work of Jason Mittell on complex television^[11] seeks to surmount the pitfalls of a perspective based on quality, a judgement of taste or an axiological perspective. The analysis of complexity by means of narratological tools enables Mittell to work on the structure of the television series, identifying modes of construction, particularly in the innovative relations in complex television between narrative arcs both minor (on the level of the episode) and major (on the level of the season or the entire series). Mittell also employs the instruments of David Bordwell’s neo-formalism, based on the text, on familiarity with the production context and on the uses of this context by audiences, enabling him to highlight the connection maintained by a series with the material dimension of its creation and reception. Mittell’s reading foregrounds a poetics of complexity and identifies a precise trend in contemporary television, made possible by the arrival of recording and viewing technologies and tied to greater control by audiences, to keener attention to details and to collaborative and participative or even community reception. This enables television series to become objects which can be extracted from the flow and, especially, which are worthy of being seen and re-seen with constant and thorough attention.

-
- [1] Derek Kompare, “Publishing Flow: DVD Box Sets and the Reconception of Television,” *Television & New Media* 7, no. 4 (1 November 2006), <https://doi.org/10.1177/1527476404270609>.
 - [2] Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (New York: Schocken Books, 1975).
 - [3] Thus in the early 1980s video rental stores became places for cinephiles, as consumers of popular culture, to socialize and interact, until these stores closed because of the arrival of video on demand platforms.
 - [4] Robert Thompson, *Television’s Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER* (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1997).
 - [5] Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television* (Cambridge: Harvard University Press, 2003).
 - [6] John Thornton Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television* (Chicago: Rutgers University Press, 1995).
 - [7] Vincent Colonna, *L’art des séries télé* (Paris: Payot, 2015).
 - [8] Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées: l’avenir du cinéma?* (Paris: Armand Colin, 2007).
 - [9] Martha P. Nochimson, *Television Rewired: The Rise of the Auteur Series* (Austin: University of Texas Press, 2019).
 - [10] On this topic, see the clip of an interview conducted in 2019 by Joel Bocko with Nochimson on *Twin Peaks* and auteur television, available in the [TECHNÉS database](#). The full interview is also available on [YouTube](#).
 - [11] Jason Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (New York: NYU Press, 2015).



Le cas de la série
Northern Exposure

The Case of the Series
Northern Exposure

Marta Boni

Le cas de la série *Northern Exposure*

par Marta Boni

La série *Northern Exposure* (CBS, 1990-1995) traite de l'adaptation difficile d'un jeune médecin new-yorkais au petit village de Cicely, en Alaska, à ses personnages cocasses et à ses situations surréalistes. Série comique, mais qui mélange drame, réflexion philosophique et citations tirées du cinéma et de la télévision, elle s'impose dans le paysage états-unien du début des années 1990 et est caractéristique de la période de la télévision *complexe*. Créée par Joshua Brand et John Falsey, en collaboration avec David Chase, Diane Frolov et Andrew Schneider, et diffusée pour la première fois le 12 juillet 1990 pour combler un créneau estival, elle se poursuit pendant 110 épisodes et cinq saisons jusqu'au 26 juillet 1995. Moins élitiste que *Twin Peaks* et cependant très cultivée, s'adressant à des publics dans la trentaine, elle présente de nombreux éléments d'innovation sur le plan du récit et de la forme. La série obtient plusieurs prix : sept Emmy Awards, deux Golden Globes et deux Peabody Awards. Cependant, elle a aujourd'hui presque disparu de l'horizon, en partie à cause de coupures imposées en raison des difficultés de négociation des droits musicaux pour les rediffusions (la bande-son étant riche et très éclectique). La série n'est disponible sur aucune plateforme numérique; seuls les VHS produits en 1998-1999, les DVD produits au début des années 2000 ou encore l'édition Blu-ray de 2018 (avec la musique originale) sont disponibles pour l'achat en ligne. Mais qu'est-ce qui singularise cette série et pourquoi est-elle caractéristique de l'ère d'un plus grand choix des téléspectateurs?



Capture d'écran du générique d'ouverture d'un épisode de *Northern Exposure*. [Voir la fiche](#).

Dans la course pour se distinguer, dans un marché de plus en plus concurrentiel en raison de l'avènement des chaînes câblées, les diffuseurs traditionnels (ABC, CBS, NBC) doivent innover. Certains choisissent de proposer des séries répondant à un goût du bizarre, et dès lors inclassables, comme *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991). *Northern Exposure* s'inscrit dans ce

créneau, peaufinant le mélange des genres désormais de plus en plus présent au petit écran, ainsi que la construction de récits englobant plusieurs épisodes ou saisons, alors que les séries de l'époque classique (le « premier âge d'or ») présentaient une structure plus simple, centrée sur l'autonomie de chaque épisode. Remarquons que *Northern Exposure* est conçue dans le cadre du succès des productions du studio MTM – initiales de l'entrepreneuse et actrice Mary Tyler Moore, qui se distingue, dès les années 1980, pour son style raffiné et décalé –, productions qui mettent en scène des personnages complexes, s'adressant à des publics plus engagés.

Northern Exposure nous convie à suivre Joel Fleishman (Rob Morrow) dans sa découverte, malgré lui, de Cicely: il a été parachuté dans ce patelin minable, alors qu'il pensait s'installer dans la ville d'Anchorage, tout en restant attaché à Manhattan, où demeure sa petite amie Elaine. Conformément aux possibilités qu'offre une réception attentive aux détails, cette découverte se fait par ajouts progressifs: chaque épisode porte sur un regroupement de thèmes qui ne sont pas nécessairement cohérents les uns avec les autres parce que chacun des personnages suit une trajectoire narrative précise, tout en gardant Joel comme protagoniste. Le scénario donne beaucoup d'importance aux seconds rôles, promesses de dévoilement et de réflexivité. On compte parmi eux Maggie O'Connell (Janine Turner), pilote d'avion, gérante de l'appartement où vit Joel et, dès le début, partenaire de celui-ci dans une joute amoureuse; le triangle constitué de Holling Vincoeur, propriétaire du bar et maire de la ville, de Maurice J. Minnifield, ex-astronaute et entrepreneur, et de la jeune Shelley Tambo; Ed Chigliak, un jeune homme autochtone passionné de culture populaire *mainstream*; l'assistante de Joel, Marilyn Whirlwind; et Chris Stevens, un animateur de radio, philosophe et ex-détenu. Grâce à l'interaction de ces différents individus, le potentiel de croissance de la série s'affirme, créant un effet choral. Au lieu de se résoudre au terme de l'épisode, les situations ont davantage tendance à promettre des pistes ultérieures. Dans le cadre technologique d'une réception qui s'appuie sur des appareils comme le magnétoscope ou la télécommande, un tel projet narratif, moins linéaire et répétitif que celui des séries du « premier âge d'or », est parfaitement équilibré, se basant sur une compétence des publics qui consiste d'une part en un visionnement fidèle (en enregistrant les épisodes, on ne risque pas de manquer des nœuds du développement narratif), possiblement répété, et en la possibilité de s'arrêter sur des images, et d'autre part en une expertise intertextuelle du panorama médiatique, qui permet de saisir les références croisées.

Dans l'épisode 8 de la saison 1, « Aurora Borealis », qu'en 2007 *TV Guide* a classé 65^e dans sa liste des 100 meilleurs épisodes de tous les temps, nous pouvons observer à quel point ces éléments caractéristiques de la complexité sont présents. Plusieurs fils narratifs sont tissés entre eux: Joel tombe par hasard sur Adam, le mystérieux voleur qui rôde dans la région et qui reviendra à plusieurs reprises dans les saisons suivantes; la relation entre Joel et Maggie se développe, toujours par des échanges qui suggèrent une attraction réciproque; il en est de même des intrigues qui concernent les personnages secondaires, notamment Holling et Maurice, ex-meilleurs amis que l'amour pour une même femme oppose. Le thème principal est l'ensorcellement produit par la pleine lune, qui perturbe les habitants et suscite d'étranges coïncidences. L'épisode est construit sur des séquences de 3 à 4 minutes, entrecoupées par les pauses publicitaires, où alterne dans des lieux différents le développement des actions des personnages.



Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

La séquence pré-générique : Chris et *Moon River*.

[Voir la fiche](#).



Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

Des informations au sujet du mystérieux Adam.

[Voir la fiche](#).

L'épisode s'ouvre avec Chris, qui enregistre un épisode de son émission radiophonique où il évoque, sur fond musical (*Moon River*, interprétée par Louis Armstrong), le pouvoir de la nouvelle lune. Baignés dans ce ton général très contemplatif, les deux événements qui constituent le noyau de l'épisode appartiennent au genre de la série d'aventures tendant au grotesque : 1) l'enlèvement de Joel par Adam, le mystérieux personnage finalement très bienveillant et spécialiste de haute cuisine, et sa libération; 2) dans un genre proche du réalisme magique, l'arrivée de Bernard, un personnage de l'extérieur de la ville, un motard noir habitant la ville de Portland qui, pour des raisons qu'il ne sait pas expliquer, a tout quitté pour partir, sans direction, et qui après cinq jours de route s'est retrouvé à Cicely. L'effet d'étrangeté se manifeste notamment dans la parfaite synchronie entre Chris et cet étranger qui, à la fin de l'épisode, se révèle être son demi-frère, cette révélation étant apportée, pour les spectateurs comme pour les personnages, par une séquence de rêve.

La frontière entre réalité et imagination émerge comme floue, car on voit la possibilité que le même rêve soit partagé par deux personnages. L'épisode confirme ainsi une tendance de la série qui consiste à mélanger la culture savante et la culture populaire, en introduisant notamment des citations du psychanalyste Carl Jung sur l'inconscient collectif, que le personnage de Chris mobilise pour interpréter ses rêves étranges. Une autre tendance est d'ailleurs celle d'utiliser les rêves (voir aussi l'épisode 12 de la saison 5, intitulé « Mr. Sandman »^[1]).



Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

L'arrivée d'un étranger.

[Voir la fiche](#).



Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

Le rêve partagé de Chris et Bernard, avec l'apparition de Carl Jung.

[Voir la fiche](#).

Avec l'exploration d'univers parallèles (voir l'épisode 1 de la saison 6, intitulé «Dinner at Seventy»), la dimension onirique est centrale tout au long de la série, et reprend une innovation que *Twin Peaks* avait déjà amenée (Dale Cooper se servant d'informations obtenues dans un rêve afin de résoudre son enquête) et que les productions sérielles qui suivent embrasseront aussi, y compris *Les Soprano*, *Lost* et, de manière générale, l'ensemble du panorama actuel.

Le monde de Cicely détonne, car il ne se prête pas à une lecture selon les standards connus. Original et déroutant, il échappe, avec ses personnages aux multiples facettes, à des définitions simples. Ajoutons que, sur le plan des représentations, il innove en proposant des personnages de femmes, comme Maggie, dotées d'un caractère et de comportements davantage libérés que celui d'autres femmes sérielles (voir à ce sujet l'épisode 23 de la saison 3, intitulé «Cicely», dans lequel on découvre que la ville a été fondée par deux femmes lesbiennes). La série innovera également, en 1994, avec l'épisode 21 de la saison 5, intitulé «I Feel the Earth Move», qui met en scène un des premiers mariages gais de l'histoire de la télévision.

La dimension comique de la série réside dans les dialogues, riches en blagues selon les canons de la comédie de situation, mais marqués par une fréquence et un rythme plus lents, presque mélancoliques, qui permettent aux publics de se concentrer sur leur profondeur. Les interactions sont avant tout très humaines et demandent une attention aux détails (relatifs aux relations, aux lieux, mais renvoyant aussi à des interprétations du monde par la spiritualité) qui engagent les publics dans une expérience à plusieurs niveaux et tendent à une ouverture constante. La tendance intertextuelle typique du postmodernisme apparaît lorsque les épisodes citent d'autres séries ou films, comme dans l'épisode 5 de la saison 1, où *Twin Peaks* est parodié, et lorsque la philosophie est employée par les personnages afin de trouver des explications aux situations vécues, par exemple lorsqu'il est question du principe d'incertitude d'Heisenberg ou de Hegel et sa théorie de la dialectique. Un mélange de culture savante et de culture populaire est par ailleurs toujours présent : le personnage d'Ed, cinéaste, agit comme passerelle vers les citations de Woody Allen et justifie diégétiquement la présence de stars comme Peter Dinklage, qui devient un personnage de la série; dans certains épisodes, on voit débarquer à Cicely le Cirque du Soleil ou la compagnie de danse Mummenschanz, ou, par le biais de *flash-back*, des personnages historiques comme Freud, Jung, Franz Kafka, la princesse Anastasia ou Vladimir Lénine.

S'adressant à des publics prêts à la réflexivité et à la découverte, la série convoque la mémoire et ne serait pas pensable en dehors d'un panorama où l'innovation des formes s'agence à une possibilité d'expériences spectatorielles basées sur le contrôle, facilitée par les dispositifs technologiques comme le magnétoscope et la télécommande.

.....

[1] Voir à ce sujet le balado *The Alaskan Riviera*, consacré à la série, dont un extrait commentant l'épisode est accessible dans la [base de données TECHNÉS](#). L'épisode complet est également accessible sur [The Alaskan Riviera](#).

The Case of the Series

Northern Exposure

by Marta Boni

Translation: Timothy Barnard

The television series *Northern Exposure* (CBS, 1990-95) depicts the difficult adaptation of a young New York doctor to the small village of Cicely, Alaska, and to its comical characters and surreal situations. It is a comedy series, but one which blends drama, philosophical reflection and quotations from cinema and television. It attracted attention in the American landscape in the early 1990s and is typical of the period of *complex* television. Created by Joshua Brand and John Falsey, in collaboration with David Chase, Diane Frolow and Andrew Schneider, it was broadcast for the first time on 12 July 1990 to fill a summer programming time slot and continued for 100 episodes over five seasons until 26 July 1995. Less elitist than *Twin Peaks* and yet very cultured, addressing itself to thirtysomething audiences, it broke new narrative and formal ground in many ways. The series won numerous awards: seven Emmy awards, two Golden Globes and two Peabody awards. And yet today it has practically disappeared from view, in part because of cuts imposed by non-payment of music rights (it had an abundant and eclectic soundtrack). The series is not available on any digital platform. Only VHS tapes produced in 1998-99 and DVDs produced in the early 2000s, or the Blu-ray edition of 2018 (with the original music) are available for purchase online. But what characterizes this series, and why is it typical of the age of greater viewer choice?



Screenshot from the opening credits of a *Northern Exposure* episode. [See database entry.](#)

In the race to stand out in an increasingly competitive market because of the advent of cable television, the traditional broadcasters (ABC, CBS, NBC) had to innovate. Some chose to offer series which met a taste for the bizarre and which as a result were uncategorizable, such as *Twin Peaks* (ABC, 1990-91). *Northern Exposure* is a part of this niche, refining the mix of genres increasingly present on television and the construction of stories across several episodes or seasons at a time when series of the classical period (the “first golden age”) had a simpler

structure based on the autonomy of each episode. We should note that *Northern Exposure* was conceived under the banner of the successful MTM studio – the initials of the entrepreneur and actress Mary Tyler Moore, who beginning in the 1980s stood out for her refined and quirky style – whose productions featured complex characters aimed at more committed audiences.

Northern Exposure invites us to follow Joel Fleishman (Rob Morrow) as he discovers Cicely in spite of himself: he had been parachuted into this godforsaken village, thinking he was going to settle in Anchorage while maintaining his ties with Manhattan, where his girlfriend Elaine lives. In keeping with the possibilities provided by audiences attentive to details, his discovery of the town occurs in gradual instalments: each episode addresses a group of topics, but these are not necessarily connected as each character follows a precise narrative trajectory, even as Joel remains the protagonist. The scripts give considerable importance to supporting roles, promises of revelations and reflexivity. The supporting actors and actresses include Maggie O'Connell (Janine Turner), an airplane pilot and building manager in Joel's apartment building and, from the beginning, his partner in a romantic sparring match; a romantic triangle made up of Holling Vincoeur, owner of the bar and the village's mayor, Maurice J. Minnifield, entrepreneur and former astronaut, and the young Shelley Tambo; Ed Chigliak, a young Indigenous man infatuated with mainstream popular culture; Joel's assistant Marilyn Whirlwind; and Chris Stevens, a radio host, philosopher and ex-con. Thanks to the interaction of these different individuals, the series' growth potential is assured, creating an ensemble effect. Rather than being resolved at the end of an episode, situations are more likely to promise later paths to follow. In the technological context, that of reception based on devices such as the videotape recorder and the remote control, a narrative project such as this, less linear and less repetitive than that of series during the "first golden age," has perfect equilibrium. This equilibrium is based on viewers' competence, consisting on the one hand in loyal and possibly repeated viewing (in recording episodes, there is no risk of missing a key narrative development) and the possibility of stopping on an image, and on the other hand on intertextual expertise in the media landscape, making it possible to grasp cultural allusions.

In episode eight of season one, "Aurora Borealis," which in 2007 *TV Guide* ranked 65th in a list of the 100 best television episodes of all time, we can observe the extent to which these elements characteristic of complexity are present. Several narrative threads are woven together: by chance, Joel runs into Adam, the mysterious thief who prowls the region and who will return on several occasions in later seasons; the relationship between Joel and Maggie develops through dialogue which suggests mutual attraction; the same is true of intrigues involving the supporting characters, particularly Holling and Maurice, ex-best friends now in conflict over their love for the same woman. The main theme is the bewitchment caused by the full moon, which disturbs the residents and gives rise to strange coincidences. The episode is constructed out of sequences three to four minutes in length, broken up by commercial breaks, in which the characters' actions developing in the various locations alternate.

The episode opens with Chris recording an episode of his radio show, in which he speaks of the power of the full moon, with Louis Armstrong performing *Moon River* in the background. Awash



A video clip is available [online](#).

The pre-credit sequence: Chris and *Moon River*.
[See database entry.](#)



A video clip is available [online](#).

Information about the mysterious Adam.
[See database entry.](#)

in this overall highly contemplative tone, the two events making up the kernel of the episode pertain to the genre of the adventure series, leaning towards the ridiculous: 1) Joel's kidnapping by Adam, the mysterious character who turns out to be very kind and a specialist in fine cuisine, and then his being freed; and 2) in a genre close to magical realism, the arrival of Bernard, a character from outside of town, a black motorcyclist who lives in Portland and, for reasons he cannot explain, left everything behind in order to travel without destination, landing in Cicely after five days on the road. The episode's bizarre quality is felt in particular in the perfect synchrony between Chris and this stranger who, at the end of the episode, reveals himself to be his half-brother. This revelation is made, to the viewer and the characters alike, in a dream sequence.

From this the boundary between reality and imagination is blurred, for we see the possibility that the same dream is shared by two characters. This episode thereby confirms a trend in television series, which consists in mixing high culture and popular culture, in particular by introducing quotations of the psychoanalyst Carl Jung on the collective unconscious, which Chris uses to interpret his strange dreams. Another trend, moreover, is to use dreams (see also episode twelve of series five, entitled "Mr. Sandman").^[1]

Along with the exploration of parallel worlds (see episode one of season six, entitled "Dinner at Seven-Thirty"), this dream-like dimension is central throughout the series, taking up an



A video clip is available [online](#).

A stranger arrives.
[See database entry.](#)



A video clip is available [online](#).

The shared dream of Chris and Bernard, with the appearance of Carl Jung. [See database entry.](#)

innovation which *Twin Peaks* had already introduced (Dale Cooper using information obtained in a dream to solve an investigation). Later television series would also take up this theme, including *The Sopranos*, *Lost* and, more generally, current production as a whole.

The world of Cicely seems out of step because it does not lend itself to a reading using the usual norms. Original and perplexing, with multi-faceted characters, it eludes simple definitions. We might add that, on the level of its representation of characters, it is innovative in its depictions of women, such as Maggie, who have a more liberated personality and behaviour than women in other television serials (on this topic, see episode twenty-three of series three, entitled “Cicely,” in which we discover that the town had been founded by two lesbians). The series also broke new ground with episode twenty-one of season five in 1994, entitled “I Feel the Earth Move,” which features one of the first gay marriages in television history.

The comic dimension of the series lies in its dialogue, full of jokes in keeping with the ideal model of the situation comedy, but in this case the jokes are less frequent, with a slower rhythm, in an almost melancholy way, enabling the viewer to focus on their profundity. The characters’ interactions are very human above all else, and demand attention to detail (concerning their relationships and the locations, but also having to do with interpreting the world through spirituality), engaging viewers in a multi-layered experience and tending towards constant openness. The intertextuality typical of postmodernism appears when the series’ episodes quote other series or films, as in episode five of series one, in which *Twin Peaks* is parodied, and when philosophy is employed by the characters to find explanations for their experiences, for example Heisenberg’s uncertainty principle or Hegel’s theory of the dialectic. In fact a mix of high culture and popular culture is always present: the character Ed, a filmmaker, acts as a conduit to quotations of Woody Allen and diegetically justifies the presence of stars such as Peter Bogdanovich, who becomes a character in the series. In some episodes, we see the Cirque du Soleil or the Mummenschanz dance troupe land in Cicely, or, by means of flashbacks, historical figures such as Freud, Jung, Kafka, Princess Anastasia and Lenin.

The series, aimed at viewers ready for reflexivity and discovery, calls on our memory and would be unthinkable outside a cultural landscape in which formal innovation goes well with spectatorial experiences based on control, facilitated by technological devices such as the videotape recorder and the remote control.

[1] On this topic, see the podcast *The Alaskan Riviera* about the series. A clip commenting on the episode is available in the [TECHNÉS database](#). The full episode is also available on [The Alaskan Riviera](#).