

Soirée Zapper / Composer

La télévision mise au net : les missions de la télévision publique « Divertir »

24 septembre
2010
à 19 h 00

Programmation
Jean-Michel Baconnier et
Geneviève Loup

TXT: JMB/GL

La télévision publique dans différents pays a rapidement attribué à ses programmes des « missions » dont trois sont récurrentes : divertir, informer et instruire ; et ceci jusqu'au tournant engendré par l'offre spécifique des programmes des chaînes privées dont la forme la plus symptomatique est le bouquet.

Afin d'investir ces trois termes qui font de la télévision un instrument de médiation, nous souhaitons organiser une programmation à partir de chacune de ces trois injonctions. Pour ce premier événement, nous commençons par la notion de divertissement, pour nous pencher ensuite sur celles d'information et d'instruction*1. Par ce biais, il s'agit aussi de réfléchir sur les « missions » d'une structure publique comme la Médiathèque envers laquelle nous pouvons attendre qu'elle divertisse, informe et instruisse. La question – ouverte – pour nous est de savoir, tout comme pour la télévision, qu'est-ce que cela signifie ?

Selon Serge Daney, qui, de septembre à décembre 1987 (date à laquelle TF1 devient privée), écrit une chronique quotidienne dans *Libération* intitulée « Le salaire du zappeur », la privatisation de la télévision annule paradoxalement, sous couvert d'une plus-value de variété des programmes, le choix des téléspectateurs :

« Zapper, il y a encore un an, c'était réintroduire un peu d'oxygène au cœur de l'asphyxie, c'était multiplier le même par le même pour obtenir le fantôme de *quelque chose d'autre*, d'un réel perdu, d'une rencontre toujours possible. Zapper, c'était venir après le montage et avant le mot fin. Zapper pouvait devenir un art, exactement comme aux Etats-Unis où les débuts du *video art* (vingt ans, déjà !) ont consisté, comme l'exigeait Burroughs, à *déprogrammer* la télévision. Zapper, enfin, était la réponse la plus simple à la tyrannie bête des indices d'écoute. »*2

*1
Nous consacrerons, pour chacune des trois « missions », une soirée de projection, durant l'année 2010 – 2011.

*2
Serge Daney, *Le Salaire du zappeur*, Paris, P.O.L., 1993, p. 12.

Dès lors, nous proposerons une programmation à partir des archives de la télévision que nous pouvons glaner sur Internet dont le contenu offrira ou,

pour le moins, donnera à voir des formes de divertissement, d'information et d'instruction. L'idée ici est d'investir la télévision « en sortant » de la télévision tout en utilisant un média sur lequel elle est aujourd'hui de plus en plus regardée : l'ordinateur*³. D'ailleurs, l'application *Zattoo* permettant de regarder la télévision gratuitement sur un ordinateur relié à Internet ne permet plus de zapper ou, en tous les cas, rend cette pratique extrêmement lente, étant donné qu'à chaque changement de chaîne, l'on vous passe une publicité durant une vingtaine de secondes... C'est le prix de la gratuité. En outre, nous sommes bien conscients qu'Internet n'élimine pas la question de l'audimat. En effet, même si nous regardons des émissions qui ne sont plus à la télévision, mais mises en ligne sur un site de partage comme *YouTube*, nous continuons à faire l'objet d'une traçabilité sur ce que nous regardons, par des entreprises. Le Web 2.0 a basé sa survie économique sur ce type d'information.

Il ne s'agit pas de porter un regard nostalgique sur la télévision, mais de voir comment nous pouvons trouver, en tant que téléspectateurs, « au jour le jour, de nouvelles lignes de fuite »*⁴. Quelle modification s'opère lorsque nous proposons à une personne de quitter son domicile pour venir dans une institution publique et de passer de téléspectateur à spectateur d'un « programme » dont la substance est la télévision ? D'être entre le montage et le mot fin, pour reprendre les propos de Daney, ou, comme le dit Godard dans *Six fois deux (Sur et sous la communication)* (1976), entre l'usine et la maison. La notion de divertissement réside en partie dans des questions liées au temps et à l'espace. Par conséquent, nous pouvons très rapidement en déduire que cette notion touche des problèmes en relation avec de nombreuses sciences humaines et pratiques artistiques. Yves Charles Zarka propose deux significations du terme « divertissement » : « 1 / se divertir par des amusements et des réjouissances dans des activités principalement ludiques ; 2 / se détourner de ce qui fait le sérieux de l'existence individuelle ou sociale pour se livrer à des activités légères ou frivoles. »*⁵ A la suite de ces deux acceptions, il précise :

« Au premier sens, le divertissement est une façon de se retrouver, de revenir sur soi-même, de s'éprouver hors des contraintes de la vie sociale et du travail, qui objectivent et finalisent notre volonté vers des buts extérieurs. Au second sens, le divertissement est une façon de se perdre, de s'oublier soi-même, de ne pas s'interroger sur son être en détournant le regard vers le dehors. »*⁶

Le divertissement serait donc un espace-temps paradoxal qui nous permettrait à la fois de revenir sur nous-mêmes et de sortir de nous-mêmes. De se décentrer hors et au dedans de soi-même, de « s'agiter » pour reprendre un terme à la fois pascalien et deleuzien auquel ces deux auteurs ont recours pour qualifier cet acte. Toutefois, nous l'avons dit, le divertissement est un lieu ambigu car il pose, en creux, le problème angoissant de l'impossibilité de sortir de soi-même ou, uniquement, comme nous le verrons, par une forme spécifique de feinte. Gilles Deleuze dit que :

« le temps perdu proustien [...], c'est sa manière à lui de comprendre ce que Pascal appelait « le divertissement » et j'ai beau avoir des amours malheureuses, et souffrir, souffrir vraiment, souffrir jusqu'au fond de moi-même [...] et me saisir dans la pure dérélition. Et bah, c'est les manières de me divertir. »*⁷

Pour Deleuze, le divertissement ne réside pas uniquement du côté de la dérélition, mais trouve aussi sa place dans « l'ensemble des occupations qui peuvent être gaies, qui peuvent être très agréables, les moments de bonheur, les moments doux. »*⁸ Au fond, le divertissement peut se réaliser aussi bien sur le pan de la tragédie que sur celui de la comédie. Henri Bergson écrit « qu'un personnage comique est généralement comique dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même. »*⁹ Par conséquent, nous pressentons ici que le masque tient une place dans la question du divertissement. Or, nous avons mentionné plus haut que nous sortions de nous-mêmes par le biais de la feinte. Rappelons qu'étymologiquement le terme « feinte » vient du mot latin *figura* « forme, chose façonnée, figure » dont découlent aussi « fiction », « figurer », « figurant », « effigie » et tous les autres mots de la même famille*¹⁰. Il est donc pertinent, nous semble-t-il, d'évoquer le lien direct du divertissement avec le champ de la représentation : du rôle, de l'acteur, du personnage, du masque, etc.

Deleuze, souligne que :

« [nous ne cessons pas] d'avoir un pied sincère et un pied dans la mauvaise foi. Et pourquoi ça ? Parce qu'il y a une chose qu'on ne peut pas supporter. Et ce qu'on ne peut pas supporter, Sartre en donnera une version athée de Pascal : ce que je ne peux pas supporter, c'est précisément, ce qu'il y a au fond de toute conscience que lui appellera tantôt « l'angoisse », tantôt

*3
Au fond, est proposé ici le geste inverse, mais non contradictoire, de ce que nous désirons faire au sein de l'exposition *De la Toile à l'écran* en décembre 2010 à la Médiathèque. Toutefois, si nous passons une fois de la télévision à l'ordinateur et une autre de l'ordinateur à l'écran, les problèmes posés ne s'inversent pas seulement, mais engendrent de nouvelles interrogations.

*4
Serge Daney, *Ibid.*, p. 13.

*5
Yves Charles Zarka, « Editorial » in *L'homme démocratique et le divertissement*, Cités 2001/3, n° 7, p.3.

*6
Yves Charles Zarka, *Ibid.*, p.3.

*7
Gilles Deleuze, *Cinéma : une classification des signes et du temps*, novembre 1982 / juin 1983, cours du 3 mai 1983, (transcription de Anna Kraszewska).

*8
Gilles Deleuze, *Ibid.*

*9
Henri Bergson, *Le Rire* (12^e éd.), Paris, P.U.F., 2004/1940, p.13.

*10
Le Petit Robert, 2002, p. 1067.

« la déréluction », tantôt « l'absurde », [...] tantôt « l'être de trop ». Quelque chose que ma conscience ne peut se constituer qu'en le fuyant et par la fuite. »^{*11}

Il ajoute ensuite que Kierkegaard, à un autre niveau, à un stade esthétique, analyse une forme de résistance à l'ennui :

« Ce que réclame l'homme de l'esthétique, c'est de l'intéressant. « Donnez-moi de l'intéressant. Et il va recouvrir l'ennui de tous les masques. » C'est l'homme du masque, l'homme de l'existence esthétique. Seulement les masques voilés, c'est un drôle de truc pour Kierkegaard. Parce que le masque, c'est d'abord le masque que j'emprunte. Et je commence toujours par emprunter des masques pour combler mon ennui et mon vide. Alors je fais le malin, quoi..., je me prends pour un steward, pour un cow-boy... [...] On prend des masques c'est l'existence esthétique, vous voyez. Mais on passe très vite à un second niveau de l'existence esthétique. C'est que celui-là, il est un peu vide, il est trop médiocre, si bien qu'il faut que j'invente mes propres masques. Il faut que je sois l'acteur de mes propres pièces. A ce moment-là, l'homme de l'existence esthétique devient ce qu'il était en puissance seulement, à savoir, le séducteur. Il devient plus dangereux. Il est devenu agressif. Il invente ses propres masques. Mais ça tourne mal quand même. Parce que, quand on invente ses propres masques et qu'on fait dès lors un usage agressif du masque, un usage offensif du masque, c'est-à-dire quand on séduit, en deçà du masque, à l'arrière du masque, il y a quelque chose qui pousse, qui est comme le sentiment d'une intériorité. Dans le premier stade, il y avait le masque et le vide, il n'y avait pas d'intériorité. Tandis que là, il y a une intériorité relative. Phrase très belle de Kierkegaard : « La forme la plus abstraite du repliement, c'est quand celui-ci [le repliement] se renferme lui-même. » Il y a un repliement sur soi qui se renferme sur soi puisqu'il naît derrière les masques. Et là, c'est un sentiment d'anéantissement derrière les masques, un sentiment d'ennui élevé à la suprême puissance et qui rejoint une espèce de sentiment d'anéantissement. « J'ai la tête aussi vide et morte, dit-il [il s'y connaissait puisqu'il était séducteur aussi, Kierkegaard] qu'un théâtre où l'on vient de jouer. » C'est l'envers du masque, ça. Alors vous voyez tout ça, ça revient au même. »^{*12}

En lisant cette longue citation, mais essentielle selon nous pour ancrer notre propos dans un espace-temps, nous prend la sensation de perdre pied. Une perte de repères opérant un décentrement de et sur soi-même. Comme si nous n'étions plus en train de regarder un sablier – figure symbolique de l'écoulement du temps – de l'extérieur. Ce qui nous permettait d'envisager cet objet par son point d'équilibre qu'est son centre de rotation. Ce centre du cercle permet le renversement à circuit fermé – fini – du sablier comme lieu de l'écoulement du temps linéaire. Or, à partir des théories de Blaise Pascal et de Gottfried Wilhelm Leibniz, nous serions à l'intérieur du sablier, à l'endroit précis de la jonction des deux cônes ayant la double fonction de contenir et de réceptionner le sable, au point de projection du grain de sable. Néanmoins, la métaphore du grain de sable n'est plus valable ici et devrait être remplacée par celle de la goutte d'eau dans l'océan, « car tous les corps sont dans un flux perpétuel comme des rivières, et des parties y entrent et en sortent continuellement »^{*13}. Dans son étude sur la pensée de Leibniz, intitulée *Le Pli*^{*14}, Deleuze cite le philosophe allemand sur cette question du grain de sable :

« La division du continu ne doit pas être considérée comme celle du sable en grains, mais comme celle d'une feuille de papier ou d'une tunique en plis, de telle façon qu'il puisse y avoir une infinité de plis, les uns plus petits que les autres, sans que le corps se dissolve jamais en points ou minima. »^{*15}

L'écoulement du temps ne serait plus marqué par une quantité de sable mais par celle d'un liquide, comme nous pouvons en trouver dans la clepsydre^{*16}. Il ne s'agirait donc plus d'un point, mais, comme le nomme Deleuze, d'un « point-pli »^{*17}. Un lieu des plus complexes où se déploie du continu et du discontinu. L'endroit où le cylindre se ressert pour former, par ce pli, deux cônes. Nous sommes dès lors au sommet de ces deux cônes, au bord du rivage, où nous regardons soit du côté du fluide, soit du côté du vide (mais ça, peut-être, comme le dit Deleuze, « ça revient au même »), en fonction de notre point de vue dans ce pli. Nous sommes donc entre le vide et le plein, dans une simultanéité. A l'intersection des vases communicants où les temps présents, passés et futurs coexistent. Ce serait trop long à faire ici, mais il faudrait approfondir ces notions sérieusement à partir de ce que dit Deleuze sur ce qu'il appelle « la troisième dimension du temps »^{*18} chez Proust, qu'il développe à travers la pensée de Bergson. Cette troisième dimension consiste à avancer qu'il y a une intériorité au temps et « c'est nous qui avons à vivre en tant que nous sommes à l'intérieur

^{*11} Gilles Deleuze, *Cinéma : une classification des signes et du temps*, novembre 1982 / juin 1983, cours du 24 mai 1983, (transcription de Marielle Burkhalter).

^{*12} Gilles Deleuze, *Ibid.*

^{*13} Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie* (Christiane Frémont, trad.), Paris, Flammarion, 2008 (Original publié 1714), pp. 815–816.

^{*14} Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988.

^{*15} Gottfried Wilhelm Leibniz, *Pacidius Philalethi* (C, p. 614–615) cité par Gilles Deleuze dans *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Les Editions de Minuit, Paris, 1988, p. 9.

^{*16} A travers la métaphore de la clepsydre, l'écoulement du temps devient labyrinthique.

^{*17} Gilles Deleuze, *Ibid.*

^{*18} Gilles Deleuze, *Cinéma : une classification des signes et du temps*, novembre 1982 / juin 1983, cours du 24 mai 1983, (transcription de Marielle Burkhalter).

du temps » *19. Toutefois, nous pouvons évoquer brièvement la forme du cône et du cylindre, autrement dit les notions du fini et de l'infini, que nous avons tenté d'aborder à travers l'image hybride de la clepsydre et du sablier. Ce dernier ayant deux cônes superposés par leur sommet respectif, c'est-à-dire ayant pour centre de rotation le « point-pli » de jonction de la génératrice passant par le sommet des deux cônes de révolution opposés, cela permet à la fois, selon nous, de figurer l'entrecroisement du fini (cercles et ellipses) et de l'infini (parabole et hyperbole) ; de contenir un espace vide et un plein réversibles infiniment à travers leur symétrie. Tout en donnant à voir, par le biais de son développement, la vue extérieure du sablier – étalé en plan – de l'ensemble de ces confrontations.

Deleuze qualifie cette intériorité du temps comme étant « presque [un] film de terreur » *20. Cependant, il précise que « Bergson a consacré tout son œuvre à essayer de la décrire, et lui, il ne la prendra jamais sur un mode tragique, car, finalement, elle sera fondamentalement musicale, elle sera fondamentalement écoulement, musique, tout ce que vous voulez. » *21

Aussi bien chez Daney que chez Deleuze, nous trouvons la notion de la ligne de fuite. Pour Daney trouver des lignes de fuite, c'est penser la télévision par le biais de l'écriture, quant à Deleuze, il dit que, pour lui, « [...] les lignes de fuite, c'est ce qu'il y a de créateur chez quelqu'un. » *22 Pour nous, le fait de tenter « l'opération ambiguë » *23 de tracer des lignes de fuite consiste à mettre en ligne de mire, frontalement, la télévision comme espace de diffusion spécifique en regard de la projection cinématographique qui a lieu dans notre dos *24.

Aborder la question du point de vue (et donc par la même occasion des espaces de projection et de diffusion), c'est faire écho à ce que font Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, dans leur série de douze émissions intitulée *Six fois deux (Sur et sous la communication)* diffusée sur la chaîne de télévision française FR3, en 1976, lorsqu'ils réalisent des entretiens de personnes d'horizons sociaux différents. Par conséquent, nous avons choisi d'intégrer à notre programme deux de ces douze émissions que sont *Jean-Luc* et *Marcel*.

*Six fois deux (Sur et sous la communication),
(1976, 610')*

Dans l'émission portant le titre *Jean-Luc* (48'), la parole de Jean-Luc Godard est entretenue par un homme, de dos, dont on ne connaît pas l'identité. Il induit une conversation avec Godard sur le but recherché par ce dernier, lors de la réalisation de cette série d'émissions pour la télévision. Le cinéaste explique ce qu'il a tenté de faire, en collaboration avec Anne-Marie Miéville, dans ce projet, en partant de son point de vue de réalisateur de films, en comparaison à d'autres fabricants d'images comme les journalistes. La notion de travail est l'un des fils conducteurs des douze épisodes. Il s'agissait notamment de donner la parole, à travers l'outil de communication qu'est la télévision, à des personnes ayant des corps de métiers différents, dans le dessein de comprendre le geste de chacun et sa motivation.

Dans la deuxième émission de cette série, que nous souhaitons présenter, portant le titre *Marcel* (55'), Jean-Luc Godard interviewe donc Marcel en train de travailler sur le montage d'un film en format super 8. Il précise qu'il réalise principalement des films sur la nature et n'est pas intéressé à filmer des personnages ou uniquement ses amis. Sa pratique de fabrication d'images, il l'envisage comme celle d'un peintre. Cette production cinématographique s'élève à 3200 mètres de bandes. Marcel souligne que ce hobby, qu'il nomme comme tel, le libère de son travail quotidien de monteur dans une horlogerie. Par conséquent, il se définit comme un cinéaste amateur et comme un horloger professionnel. Godard confronte les gestes faits par Marcel devant son banc de montage cinématographique et devant son atelier de montage au sein de son usine. Très rapidement, nous constatons que les gestes exécutés par Marcel lors du montage d'un film ressemblent à ceux entrepris lorsqu'il assemble des stylos de luxe pour Christian Dior. Godard demande à Marcel, en évoquant cette ressemblance, quelle différence il y a pour lui entre ces deux contextes d'actions similaires. Marcel ancre son passe-temps dans le plaisir et ne souhaiterait pas être rémunéré pour la réalisation de ses films qui est, comme nous l'avons déjà évoqué, un espace de liberté. La « chaîne du bonheur », comme l'appelle Marcel, qui consiste à faire un film, même si elle est contrainte par la linéarité du montage des images, est, il précise « de mon point de vue », plus « ouverte et plus profonde » que celle de l'usine.

Gilles Deleuze, *Ibid.*

*19

Gilles Deleuze, *Ibid.*

*20

Gilles Deleuze, *Ibid.*

*21

« Gilles Deleuze à Vincennes », 1980, <http://www.youtube.com/watch?v=wtueJmW7s-c>, (transcription de Steve Paterson).

*22

Gilles Deleuze, *Ibid.*

*23

La différence réside ici entre la projection cinématographique et la diffusion télévisuelle, bien que, et puisque le renversement traverse notre texte, il est techniquement possible aujourd'hui de projeter des films face au spectateur par rétroprojection et de diffuser des images télévisuelles à l'aide d'un vidéoprojecteur placé derrière le téléspectateur. Nous pensons que ces différents moyens techniques de monstration touchent directement des questions liées à la réception de l'objet qui est donné à voir au public (nous faisons d'ailleurs la différence en français entre un spectateur et un téléspectateur). Toutefois, il s'agira moins de réfléchir au rôle du spectateur au sens large et à son statut qu'au moment et à la place à partir desquels il regarde, voire s'exprime.

*24

En 1968, la Télévision Suisse Romande réalise un reportage concernant les raisons qui poussent les salles obscures à faire un entracte. L'argument économique est évoqué, par les tenanciers des cinémas, dans l'objectif de faire consommer des rafraîchissements aux spectateurs. Parallèlement, il est demandé à ces derniers ce qu'ils pensent de cette coupure imposée ; la réponse est majoritairement négative. En filigrane de ce reportage se pose la question du divertissement entendu comme un loisir et, du même coup, vient se greffer l'épineux problème de la place que peut tenir un objet culturel, comme un film, au sein de cette économie sociale.

Selon le philosophe Guillaume Le Blanc :

« Le divertissement est trop ordinaire pour entrer dans les cadres sacrés de la culture. Pourtant un changement se produit. En une formidable extension, la culture est rapportée, en 1992, à « l'ensemble de la vie quotidienne » et désigne de ce fait, outre « le travail, les obligations familiales, les obligations spirituelles, les loisirs » *25. Le divertissement, à l'origine des loisirs, autrefois rapporté à une stérile agitation, est désormais porteur d'un type de culture. [...] Comment comprendre un tel changement ? L'hypothèse que nous défendons est la suivante : loin que ce changement affecte seulement l'unité de la culture qui, désormais, doit, à côté de ses fonctions muséales, faire une place aux divertissements significatifs de certaines populations, nous soutenons au contraire que de tels changements sont les symptômes d'une transformation radicale du sens de la culture. Cette transformation s'opère par le fait que la culture ne se contente pas d'héberger des cultures de divertissement. Elle devient fondamentalement une culture du divertissement. » *26

En partant de ce postulat, nous pouvons émettre que nous sommes confrontés, avec l'entracte, à une situation de divertissement au sein du divertissement. Alors que le cinéma est entre le travail et la maison, l'entracte coupe en deux un moment de divertissement pour ouvrir un autre espace de divertissement. Par le biais de cette deuxième coupe, le spectateur perd sa place de regardeur pour camper celle de consommateur ; sans compter sur le fait que notamment de la publicité, concernant parfois l'encas qui pourra être acheté lors de l'entracte, est projetée au début des films. Dès lors, se pose la question critique du statut de nos activités à la Médiathèque, de tout événement d'ailleurs proposé par le milieu dit « culturel », qui pourraient donc être envisagées comme du divertissement. Comme le dit la publicité « c'est frais, mais c'est pas grave », toutefois, nous espérons ne pas omettre, par le biais de notre programme – d'insérer une coupure – afin de « réintroduire un peu d'oxygène au cœur de l'asphyxie ». Dans ce sens, nous avons composé une programmation, libre de droits, sur le site Internet d'hébergement de vidéos *YouTube*.

*25

Joffe Dumazedier, cité par Bernard Valade dans l'article « Culture », in Raymond Boudon (sous la dir. de), *Traité de sociologie*, Paris, P.U.F., 1992, p. 479.

*26

Guillaume Le Blanc, « Existe-t-il une culture du divertissement ? », Cités 2001/3, n° 7, pp. 21–22.

Programmation YouTube

1

Les aléas du direct
(0'54'')

Une présentatrice caractérise la télévision comme un moyen d'assister à distance, tout en étant réunis, à un événement « grandiose » : l'union du Prince Rainier III avec Grace Kelly. En dépit des possibilités étendues de diffusion que permet l'Eurovision, une interruption momentanée de l'émission intervient. Alors même que cette panne occulte la part spectaculaire de l'union princière, une voix off affirme que se manifeste, à ce moment-même, « toute la puissance de la télévision ». L'imprévisibilité non maîtrisée des aléas du direct a progressivement généré la prédominance du différé et la répétition possible des grilles de programme. Pour notre part, en ayant recours, à travers YouTube, à des sources installées sur un serveur à distance du lieu de diffusion, nous ne sommes pas, aujourd'hui encore, à l'abri de coupures inopinées. Malheureusement, nous n'aurons pas la chance d'entendre Catherine Langeais pour nous en excuser.

2

Kiss cool
(0'30'')

Cette publicité est restée dans les mémoires pour son slogan « Kiss cool, c'est frais, mais c'est pas grave. »

3

General Idea, *Shut the Fuck Up*
(Episodes I et II, 7'45'')

En 1979, dix ans après la constitution du collectif General Idea, les trois artistes que sont Jorge Partz, Felix Zontal et AA Bronson réalisent cette vidéo conçue de manière spécifique pour la télévision. Apparaissant, à tour de rôle, avec pour décor une mire de couleurs, ils affirment s'intéresser aux médias de masse non pas pour détruire la télévision, mais pour l'étirer jusqu'à lui faire perdre sa forme. Pour les artistes, les enjeux de la médiation se posent en termes de transmission immédiate et d'intermédiaire, la vitesse de la communication induisant un recours à des représentations stéréotypées. A ce titre, la figure de l'artiste fait l'objet de caricatures qui le discréditent. En témoigne l'extrait tiré du 57^e épisode de la deuxième saison de la série télévisée américaine *Batman*, « Le Joker se lance dans la peinture » (« Pop Goes The Joker ») (1966-67), qui met en scène un concours de peintres grotesques. Tandis que l'expressionnisme simiesque est opposé à l'invisibilité d'une démarche conceptuelle, polarisant ainsi les enjeux de l'émotion et de la réflexion, le symbole du vide de la vie moderne l'emporte sur la gestuelle spectaculaire. La seconde partie de *Shut the Fuck Up* part d'un autre extrait télévisuel, une chorégraphie à thème dont le costume de scène représente des caniches. Les connotations sexuelles des parades animalières sont soulignées par des pictogrammes qui apparaissent en incrustation. L'analogie récurrente entre artistes et animaux revient dans la lecture d'une critique du *Sunday Times* sur Julian Schnabel. En résulte la conclusion que le conformisme de la mauvaise presse réduit l'espace du débat aux idées préconçues. Le troisième épisode de *Shut the Fuck Up* ne fait pas partie de l'extrait intégré dans ce programme YouTube. La vidéo de General Idea se poursuit avec une performance filmée d'Yves Klein tirée du film documentaire à sensation, *Mondo Cane*, datant de 1962.

4

Les Inconnus – Arte
(5'38'')

Dans ce sketch, le trio d'humoristes regroupés sous le nom « Les Inconnus » (composé de Didier Bourdon, Bernard Campan et Pascal Légitimus) fait une parodie d'une émission culturelle de la chaîne de télévision franco-allemande Arte. Il s'agit d'une table ronde sur la problématique du rire. Pour l'occasion, Bernard Campan s'est travesti en présentatrice afin de poser des questions à deux spécialistes du rire Jean Balibot (Didier Bourdon) et Youngoulé N'dialo (Pascal Légitimus). Dans un premier temps, la présentatrice leur demande : « qu'est-ce que le rire ? » Les deux invités répondent par des définitions faussement érudites. Ensuite, elle leur demande, si aujourd'hui, nous pouvons rire de tout. Balibot et N'dialo se lancent alors dans une critique du rire populaire

qui verse directement dans la vulgarité. Ils prennent pour exemple le comique Coluche. A partir de là, les invités font de plus en plus de gags graveleux afin d'explicitier leur science. Jusqu'à faire, par ce biais, une critique de leur critique de l'humour populaire. Balibot finit son exposé par une tirade sur la grimace, qui appartient elle aussi, selon lui, à l'amuseur de masse, en se déformant le visage de façon monstrueuse mais irrésistiblement drôle. Le générique de fin de l'émission est lancé par la présentatrice sous le feu nourri de blagues, dont leur vulgarité va croissante, servies par nos deux spécialistes.

5

Andy Warhol, Japanese TDK Ad
(0'30")

L'artiste qui, dès la fin des années 1970, a réalisé plusieurs séries d'émissions pour la télévision, problématisant les rapports entre culture et divertissement, figure dans une annonce publicitaire pour des cassettes vidéo d'une marque japonaise. Alors même que, de par sa formation de graphiste, il a réalisé des publicités, puis s'est intéressé à l'impact des moyens de reproduction de masse sur la surenchère de visibilité et la fascination produite par les célébrités, il apparaît muni d'une perruque qui permet de le reconnaître immédiatement. Il prononce des mots en japonais et porte un téléviseur qui diffuse une mire.

6

Japon : Le succès des jouets pour seniors
(2'33")

Cette vidéo est un reportage de Nathalie Touret réalisé pour la chaîne de télévision d'information internationale, France 24. Cette séquence nous informe que, depuis quelques années, le parc d'attraction Tokyo Disney Resort, géré par la firme Oriental Land Company, attire une tranche d'âge inattendue, celle des seniors. Le parc offre un accès à prix réduit pour les personnes de cette génération. Comme le souligne la journaliste, « dans un pays vieillissant, les seniors constituent un marché juteux aussi bien pour l'industrie du divertissement que pour celle du jouet ». Il nous est présenté ensuite une poupée destinée à substituer une présence pour des personnes du troisième âge hantées par leur solitude.

7

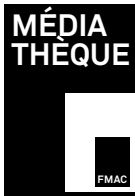
Dara Birnbaum, Technology / Transformation: Wonder Woman
(extrait, 1'16")

L'artiste s'est intéressée aux représentations de l'héroïne d'une série télévisée, *Wonder Woman*. Le montage travaille, par des effets de répétitions, les scènes caractéristiques du scénario, celles où une femme ordinaire se transforme en figure aux pouvoirs surnaturels. Marquée par des explosions, les apparitions spectaculaires se succèdent de sorte à réduire le récit en un alignement de points culminants. L'illusion d'un discours féministe véhiculé par la série et d'une libération prétendument offerte par la technologie est ainsi réfutée par l'occurrence absurde de ces épiphanies. L'extrait de la vidéo de Dara Birnbaum présenté dans ce programme *YouTube* n'inclut pas la seconde partie qui déconstruit l'ambiguïté sexuelle du personnage au moyen du refrain de la chanson *Wonder Woman* du groupe The Wonderland Disco Band.

8

Les jeux bêtes et méchants du Professeur Choron
(5'00")

Le Professeur Choron propose aux téléspectateurs des jeux qui consistent à détourner leur poste de télévision en les utilisant, par exemple, pour faire une cage à lapins ou une surface pour une course de sardines à l'huile. L'une des séquences vous propose d'enfoncer votre téléviseur sur la tête de votre femme, de le brancher sur le réseau électrique et d'attendre que cela fume. Cette procédure devrait « transformer votre vieille femme en Catherine Langeais »... ceci réglerait tout problème de rupture... du réseau hertzien ? Le Professeur Choron vous propose de lui écrire si vous avez obtenu de meilleurs résultats, suite à vos expérimentations.



du mardi au vendredi
de 11 h à 18 h
sauf événements particuliers
ou sur rendez-vous

Médiathèque
Fonds d'art contemporain
de la Ville de Genève (Fmac)
Rue des Bains 34
1205 Genève
/ administration /
T +41 (0)22 418 45 30
F +41 (0)22 418 45 31
mediatheque.fmac@ville-ge.ch



- | | | | |
|---|-----|--|-----|
| <p>«Jean-Luc», <i>Six fois deux</i>
(<i>Sur et sous la communication</i>) (1976, 48')
de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville</p> | [1] | Programme du premier trimestre 2010-2011 | [5] |
| <p>«Marcel», <i>Six fois deux</i>
(<i>Sur et sous la communication</i>) (1976, 55')
de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville</p> | [2] | Vitrine : les archives de la Médiathèque
sur Gerry Schum | [6] |
| <p>Programmation YouTube (24'06'')</p> | [3] | Vitrine : les archives de la Médiathèque
sur Jean-Christophe Averty | [7] |
| <p>Extrait de l'émission <i>Profils</i> du 07.10.1968
de la TSR : «L'entracte» (7')</p> | [4] | | |