

« Un jeu bête et méchant » : l'art du détournement du poste de télévision (1963-1964)

“A Foolish and Nasty Game”: The Art of Redeploying the Television Set (1963-64)

Caroline Tron-Carroz

Volume 26, Number 2-3, Spring 2016

La télévision... selon Jean-Christophe Averty

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1039369ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1039369ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tron-Carroz, C. (2016). « Un jeu bête et méchant » : l'art du détournement du poste de télévision (1963-1964). *Cinémas*, 26(2-3), 129–150.
<https://doi.org/10.7202/1039369ar>

Article abstract

For the series *Les raisins verts* (1963-64), the director Jean-Christophe Averty created a sequence entitled “A Foolish and Nasty Game with Professor Choron,” in which Georges Bernier, director of the satirical monthly magazine *Hara-Kiri*, systematically puts a television set to new uses, making it the object of his experimentations. This article compares the nonconformist vocabulary of this “foolish and nasty game” with the anti-establishment spirit of *Hara-Kiri* and analyzes the way in which the sequence shows various ways to appropriate the televisual medium. This reading interrogates the coexistence of means for redeploying the television set in various creative fields in the early 1960s.

« Un jeu bête et méchant » : l'art du détournement du poste de télévision (1963-1964)

Caroline Tron-Carroz

RÉSUMÉ

Dans l'émission *Les raisins verts* (1963-1964), le réalisateur Jean-Christophe Averty propose une séquence intitulée « Un jeu bête et méchant avec le Professeur Choron », dans laquelle Georges Bernier, par ailleurs directeur du mensuel satirique *Hara-Kiri*, se livre systématiquement à des détournements du poste de télévision qui dévient l'objet de ses usages ordinaires. Cet article met en relation le vocabulaire anticonformiste du « jeu bête et méchant » avec l'esprit contestataire du journal *Hara-Kiri*, tout en analysant la façon dont la séquence expose à l'écran différentes formes d'appropriation du médium télévisuel. À travers cette lecture, c'est la coexistence des démarches de détournement de l'objet télévision dans divers domaines de la création, au début des années 1960, qui est interrogée.

Au début des années 1960, Jean-Christophe Averty réalise l'émission *Les raisins verts*, dont l'objectif consiste à générer un langage créatif, basé, entre autres, sur le contraste des images, l'hybridation des techniques et la multiplication des saynètes et des intermèdes, alliés à un goût revendiqué pour les jeux de mots. L'intermède « Un jeu bête et méchant avec le Professeur Choron » est particulièrement intéressant à étudier, notamment dans sa capacité à dialoguer avec le contenu satirique du journal *Hara-Kiri*. Si l'esprit anticonformiste reste essentiel à convoquer dans un premier temps pour appréhender l'engagement d'Averty contre les formes établies d'écriture et de création à la télévision, il permet d'élargir la réflexion vers un deuxième volet d'analyse, plus transversal, qui examine, dans la séquence du « jeu bête et méchant », les formes d'appropriation du poste de télévision. Cet axe d'étude témoigne de la nécessité de mettre l'accent sur la façon dont Averty envisage l'objet télévision comme un puissant

instrument de création, en communiquant au téléspectateur une vision désacralisée de son récepteur, lequel se trouve livré à des détournements manifestes qui, au moment de la diffusion de l'émission sur les écrans, commencent à faire leur apparition dans les ateliers et les galeries, en France, mais aussi en Allemagne de l'Ouest et aux États-Unis. Cet examen se prête d'autant mieux à cette lecture de l'objet télévision qu'il s'inscrit dans les voies ouvertes par la culture visuelle — à la croisée des recherches sur la création à la télévision et l'histoire de l'art¹ — et par les travaux fondateurs d'Anne-Marie Duguet (1991) sur Jean-Christophe Averty, examinés à travers le prisme de l'art, dans la mesure où le réalisateur entretient des liens privilégiés avec les mouvements d'avant-garde, la littérature, le jazz, le théâtre, l'univers de la page imprimée et l'expérimentation électronique. Mais quels liens entretient Jean-Christophe Averty avec l'actualité des arts des années 1960? Dans quelle mesure le réalisateur donne-t-il à voir une expérience poétique de l'objet télévision, encore peu médiatisée sur les écrans français à cette époque? À travers ces questionnements, c'est le contexte du développement des procédés de détournement du poste de télévision, au début des années 1960, dans différents champs de création, qui est analysé.

Rompre avec l'ordre établi

Ce qui inspire le réalisateur Jean-Christophe Averty, c'est le refus de vivre dans deux mondes séparés : d'un côté l'univers électronique et télévisuel, de l'autre, celui des arts, de l'humour et de la fantaisie ; tout au contraire, il s'agit pour lui de les intriquer. À la télévision, ce maillage trouve sa pleine mesure avec la série *Les raisins verts*, présentée pour la première fois le 12 octobre 1963. C'est dans le cadre de la deuxième émission de la série, diffusée le 9 novembre 1963, qu'apparaît l'intermède « Un jeu bête et méchant avec le Professeur Choron », présenté par Georges Bernier², cofondateur en 1960, avec François Cavanna, du journal satirique *Hara-Kiri*. Jean-Christophe Averty et Georges Bernier se sont rencontrés quelques semaines auparavant, au cours de l'un des déjeuners du lundi midi couramment organisés dans les locaux du journal (Cavanna 1981, p. 225). Le réalisateur profite de cette occasion conviviale pour

demander à quelques personnalités de la rédaction de participer à l'émission *Les raisins verts* qu'il vient de créer. Cette rencontre est importante à plus d'un titre. Elle donne naissance au jeu « bête et méchant », ainsi baptisé à la manière du slogan-choc qui a popularisé le journal *Hara-Kiri*³ et du prix qu'Averty reçoit des mains de l'équipe rédactionnelle en novembre 1963⁴. Sur un plan plus général, elle reflète un discours anticonformiste et des objectifs communs. En effet, le journal *Hara-Kiri*, en écho au magazine américain *Mad*⁵, qui mêle humour, impertinence et provocation, développe un ton — « brutal, teigneux et ravauteur », où « [r]ien n'est tabou, rien n'est respectable » (Cavanna 1981, p. 203) — caractéristique d'une certaine presse en pleine mutation qui attaque les valeurs traditionnelles de la France des années 1960, notamment véhiculées par la télévision, comme le souligne Géraldine Poels (2015, p. 132) :

L'esprit d'*Hara-Kiri* / *Charlie Hebdo* incarne point par point le contre-modèle exact de la télévision gaullienne, l'anti-ORTF [...] D'après le dessinateur Wolinski, le succès du journal reposait sur cet humour provocateur, différent du bon vieux « rire à la française », celui des films de Bourvil, Louis de Funès, Fernandel, ou des sketches de Fernand Raynaud et Robert Lamoureux — bref, différent de ce qui fait le succès de la télévision.

À la télévision, Jean-Christophe Averty se différencie aussi, avec audace et irrévérence, du ton empesé des émissions de divertissement dont les « plaisanteries ne doivent pas remettre en cause le respect des normes morales de bienséance et de convenance » (*ibid.*). Pour cela, le réalisateur adopte, dans l'ensemble des séquences des *Raisins verts*, un langage peu conventionnel, que Jacques Siclier (1964, p. 4), journaliste à *Télérama*, met en exergue lorsqu'il évoque « un esprit des *Raisins verts* » : « [e]sprit anticonformiste, humour noir, volonté de faire grincer des dents ». Avec ce ton provocateur, qui représente l'identité même de l'émission, Averty entreprend une rupture radicale avec l'académisme du service public, il est mû par un désir profond de créer une œuvre de télévision :

Le véritable « scandale » des *Raisins Verts* est peut-être dans le fait que, pour la première fois, la télévision affirme avec virulence et

assurance sa vocation artistique, son autonomie esthétique (Siclier 1964, p. 8).

Ce que Jacques Siclier valorise, contrairement aux détracteurs de l'émission⁶, c'est le caractère foncièrement libre et créatif des travaux avertyens, allié à une ambition affichée de changer la façon de faire de la télévision. Averty en fait un trait caractéristique de sa création ; il s'agit pour lui de « rompre avec l'orientation esthétique dominante » au profit d'une « tout autre conception [...], beaucoup plus ouverte », de la télévision (Duguet 1991, p. 19), en décloisonnant la pratique télévisuelle, en l'étendant à plusieurs domaines et médiums, notamment à l'univers de la page imprimée⁷ ou bien à la pratique du collage. Cette conception ouverte de la télévision dont parle Anne-Marie Duguet est, aux yeux d'Averty, un positionnement nécessaire pour proposer des idées innovantes.

Ce point de vue est d'autant plus intéressant qu'il est caractéristique d'une conception pluridisciplinaire des médiums, propre à des mouvements d'avant-garde comme Dada, dont Averty se réclame et qui fait l'objet d'un regain d'intérêt sur la scène artistique internationale au début des années 1960. Cette approche permet également de mesurer les procédés qu'Averty engage pour y parvenir. Plus précisément, la séquence du « jeu bête et méchant » permet de mettre en évidence la réflexivité qu'opère Averty sur la télévision — et sur son pendant, le téléviseur. À proprement parler, le « jeu bête et méchant » est construit à partir d'un scénario qui met systématiquement en scène le Professeur Choron avec un récepteur de télévision. Ainsi, au fur et à mesure des émissions, le jeu redouble d'inventivité : le poste de télévision tient tantôt le rôle de terrain d'entraînement pour une course de sardines à l'huile (figures 1 et 2), tantôt celui de boîte magique (Duguet 1991, p. 46), comme dans la séquence avec Catherine Langeais, la « speakerine » vedette de l'époque (figure 3).

En effet, les séquences du « jeu bête et méchant » travaillent sur différents registres comiques relevant du gag ou de l'humour noir (Papin 2008) ; elles sont fréquemment l'occasion de plaisanter avec les protagonistes et les célébrités de la télévision, en calquant parfois au plus près les actualités liées aux évolutions

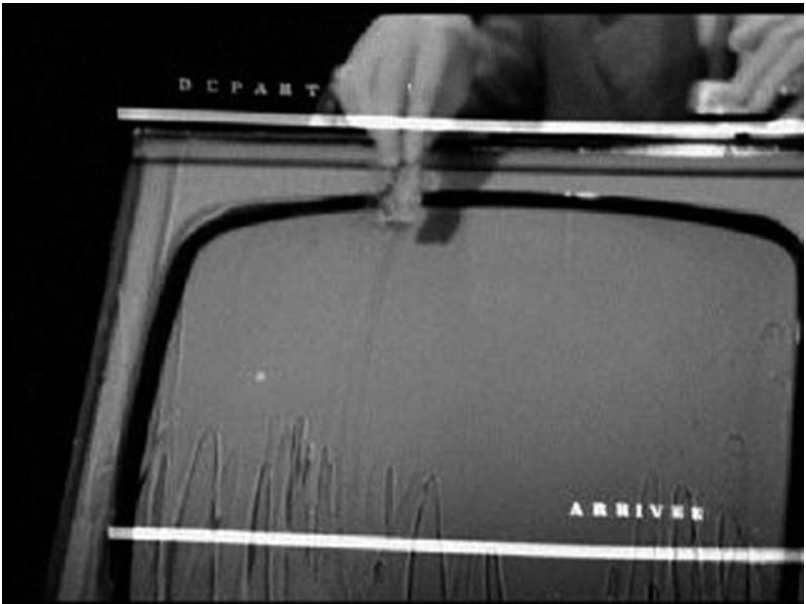


Fig. 1 et 2. Georges Bernier dans le sketch « Un jeu bête et méchant avec le Professeur Choron » de la deuxième émission de la série *Les raisins verts* (Jean-Christophe Averty, 9 novembre 1963).



Fig. 3. Georges Bernier et Catherine Langeais dans le sketch « Un jeu bête et méchant avec le Professeur Choron » de la sixième émission de la série *Les raisins verts* (Jean-Christophe Averty, 16 mars 1964).

des programmes et des chaînes, comme dans l'émission du 10 février 1964, où le Professeur Choron et François Cavanna, chacun au volant d'un poste de télévision muni de petites roues, mènent un combat absurde entre la première chaîne et la deuxième, nouvellement créée⁸ (figure 4).

Le « jeu bête et méchant », excessif et potache, se moque aussi des jeux télévisés qui, au début des années 1960, commencent à se développer dans les grilles de programmes⁹, alors que les jeux radiophoniques semblent s'essouffler. Averty adopte en effet à la télévision, comme le fait remarquer Anne-Marie Duguet (1991, p. 46), une « position paradoxale, celle de l'humour précisément, de l'observateur à la fois à distance et impliqué dans l'objet qu'il observe ». Ce simulacre de jeu — que l'on discerne, au demeurant, dans de nombreux intermèdes de l'émission — n'a pas pour fonction d'éliminer un candidat ou de le faire progresser. Le téléspectateur ne gagne rien, si ce n'est la résultante du gag, d'autant que le jeu ne nécessite pas de compétences ni d'aptitudes particulières, d'ordre artistique, physique ou intellectuel ; il requiert, au mieux, un poste de télévision. Dans la séquence

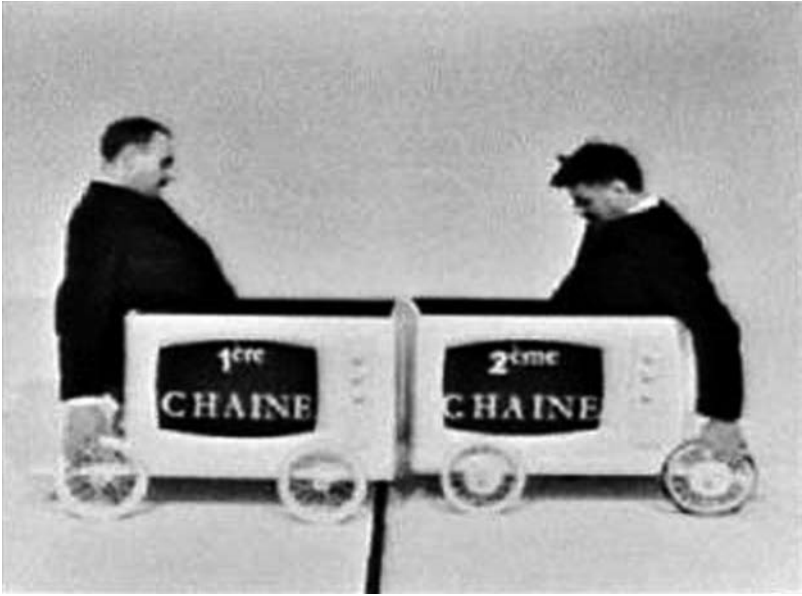


Fig. 4. Georges Bernier et François Cavanna dans le sketch « Un jeu bête et méchant avec le Professeur Choron » de la cinquième émission de la série *Les raisins verts* (Jean-Christophe Averty, 10 février 1964).

du « jeu bête et méchant », l'épreuve laisse la place au spectacle et à l'improvisation de Georges Bernier, qui joue à la fois le rôle de l'animateur et celui du candidat, invitant systématiquement le téléspectateur à agir, avec audace et humour, contre son poste de télévision. Bernier a d'ailleurs pleinement étoffé son personnage : le costume est sombre, il parle sur un ton plat, absolument monocorde et sérieux, qui traduit une certaine distance avec le téléspectateur. Sa gestuelle reste raide et impassible au cours de l'action. Averty (cité dans Bobet 1983, p. 124) semble conquis par la performance du Professeur à l'écran :

Extraordinaire... c'est le non-acteur accompli, l'anti-acteur intégral... Choron, c'est la négation de tout, vous mettez Choron devant une caméra et tout le monde se sent mal à l'aise... Génial, unique¹⁰...

Cependant, si l'assurance des gestes de Bernier et la froideur clairement exposée par la posture et le costume constituent une part déterminante du dispositif, chaque apparition du jeu est un

espace dévolu à la mise en place d'un schème comique dont le téléviseur est la vedette : l'objet reste l'entité névralgique de la séquence, un signe redondant, une identité visuelle forte — raisons pour lesquelles le jeu tire parti de la forme du poste pour accomplir un déplacement de l'expérience audiovisuelle. Il s'agit en réalité d'un détournement fonctionnel du poste de télévision, qui, dans le cadre de la séquence, n'assure plus sa mission de retransmission des programmes ; il ne représente plus un objet du quotidien, mais sert de réceptacle aux velléités inventives et poétiques du réalisateur et du présentateur. L'objectif affiché de la séquence est de faire voir le poste de télévision sous un autre jour, tout en critiquant de manière implicite les codes traditionnels de la télévision française des années 1960.

Ce qui est également en jeu dans les démonstrations du Professeur Choron, c'est le recours à des mécanismes plus ou moins violents, mais toujours cocasses, qui dépassent, de loin, le cadre du récepteur. Ces actions et facéties qui changent l'usage déterminé du poste de télévision posent de façon singulière les fondements d'une rupture avec la réalité sociale de l'objet, démythifiant à la télévision le récepteur télévisuel, quitte à ironiser sur sa nature inquiétante, voire dangereuse, comme dans le cadre du « jeu bête et méchant » au cours duquel le Professeur Choron reçoit un poste de télévision sur les pieds¹¹ (figures 5 et 6). L'accent est mis sur l'univers imaginaire suscité par le boîtier télévisuel, dans la mesure où il est caractérisé comme un lieu capable d'opérer des jeux formels, à l'image du « jeu bête et méchant » au cours duquel le téléviseur est transformé en réservoir aquatique (figure 7). Le Professeur Choron plonge ses pieds nus dans le récepteur-aquarium pour ferrer des poissons entre ses orteils. L'effet de surprise et d'étonnement impose une autre perception de l'image télévisuelle, opérant un décalage de sens. Le dépouillement du décor facilite l'organisation spatiale, focalisée sur l'ossature télévisuelle, et permet d'accueillir un éventail de situations aussi originales que burlesques.

De manière plurielle, cet espace fictif rappelle les avant-gardes artistiques qui déniaient la dimension utilitaire de la boîte, sa pratique usuelle de conservation, pour en révéler un contenu énigmatique à forte connotation symbolique, comme les boîtes



Fig. 5 et 6. Georges Bernier dans le sketch «Un jeu bête et méchant avec le Professeur Choron» de la neuvième émission de la série *Les raisins verts* (Jean-Christophe Averty, 8 juin 1964).



Fig. 7. Georges Bernier dans le sketch « Un jeu bête et méchant avec le Professeur Choron » de la quatrième émission de la série *Les raisins verts* (Jean-Christophe Averty, 13 janvier 1964).

surréalistes d'un Man Ray ou d'un Joseph Cornell¹². Cette mise en question de la télévision comme boîtier créatif montre en contrepartie ses formidables ressources. Entre imagination et simulation, on constate que le « jeu bête et méchant » altère la spécificité technologique et révolutionnaire que représente le poste de télévision au début des années 1960 en France, période à partir de laquelle l'objet s'installe de manière progressive mais durable dans les foyers français¹³, suscitant une relation particulière avec la famille, promettant un rendez-vous au quotidien. Avec un impact visuel fort, le duo Averty et Choron chahute le lien personnel, voire affectif, que les téléspectateurs entretiennent avec leur télévision.

Expérimentations et appropriations du médium télévisuel

Les différentes séquences du « jeu bête et méchant », qui relèvent d'une écriture pleinement poétique et créative, ne sont pas isolées du paysage culturel de l'époque. En effet, au début des années 1960, de nombreux domaines s'apparentent de l'objet télé-

vision, comme le montre l'engouement des dessins de presse à son égard, précisément parce qu'il est un vecteur d'imagination et de réinterprétation. En conséquence, les pages des magazines de télévision, de type *Télérama* ou *Télé 7 Jours*, regorgent de vignettes humoristiques qui détournent, en quelques coups de crayon et gags de situation, le poste de télévision de son utilisation première¹⁴. On pense également au réalisateur Alfred Hitchcock qui, dès 1955, dans son émission *Alfred Hitchcock Presents* diffusée sur les chaînes américaines (CBS d'abord, puis NBC), se met en scène, à de nombreuses reprises, avec un poste de télévision ou bien avec le cadre de l'écran¹⁵. En effet, le poste de télévision est un modèle d'expérimentations et d'appropriations qui bousculent la logique des usages de l'appareil pour sortir des formes traditionnelles d'utilisation du médium. Si des procédés similaires à partir du poste de télévision (expérience de l'objet, conquête poétique et plastique) font leur apparition dans les différents champs de création au début des années 1960, ils n'engagent pourtant pas les mêmes finalités conceptuelles (fins artistiques et fins communicationnelles). Toutefois, il est important de souligner qu'ils génèrent un langage inventif et novateur, que ce soit sur les plateaux de télévision, dans les colonnes des journaux ou dans les musées et les galeries. Ainsi, dans ce contexte, il semble opportun d'examiner les différentes séquences du « jeu bête et méchant » au regard des recherches menées sur l'objet dans le domaine de l'art des années 1960.

Au moment de la diffusion des *Raisins verts*, la scène parisienne se distingue avec des artistes défendus à l'international par le critique d'art Pierre Restany, qui impose un discours artistique réévalué, délaissant l'abstraction qui a marqué l'art des années 1950 au profit d'une attention prêtée à l'art participatif et au réel (Debray 2007). Ces artistes du Nouveau Réalisme donnent une visibilité à des « actions-spectacles », à des modes d'intervention transgressifs, dont certains sont diffusés à la télévision française, comme la série des *Tirs* de Niki de Saint Phalle, retransmis par la Radiodiffusion-télévision française (RTF) dès avril 1961 (Gonnard 2014). Ces artistes entendent en outre montrer ce que la société française produit et dont elle ambitionne aussi de se débarrasser : l'objet banal et quotidien. Cet intérêt suscite en conséquence de nombreux

travaux de prélèvement d'objets, dans la lignée de Marcel Duchamp ou dans le contexte d'un engagement plus poétique, à partir desquels naissent aussi les premières œuvres basées sur le réemploi de postes de télévision. En 1962, dans le cadre de l'exposition *Antagonismes 2. L'objet*, organisée par François Mathey au musée des Arts décoratifs de Paris, César présente un prototype de télévision non conventionnel (*Ensemble de télévision*, 1962). L'artiste réinterprète le téléviseur, encerclé dans un grand boîtier en Plexiglas transparent, juché sur un immense socle de compression dirigée. Sans aucune référence formelle préétablie, César réalise une œuvre sans précédent qui, d'une part, donne une dimension nouvelle à l'objet, mais qui, d'autre part, soulève ouvertement la question de la distance qui sépare un poste de télévision unique d'un récepteur de télévision produit en série. L'artiste détourne, par le biais de la sculpture, un appareil qui défie les certitudes face à l'objet télévision, un défi également pris en compte dans les différentes séquences du « jeu bête et méchant ».

Dans le contexte des Trente Glorieuses, la télévision symbolise la découverte technologique et la richesse d'une industrie médiatique alors en pleine expansion. À l'encontre de ce développement, on peut citer l'exemple de l'artiste américain Edward Kienholz qui, en 1961, avec *The Big Eye (Homage to H. S.)*, porte délibérément atteinte au médium : il utilise un meuble de télévision qu'il vieillit intentionnellement, en recouvrant le cadre de larges coups de pinceau. Cette reconquête formelle entend paradoxalement considérer la télévision, paradigme de nouveauté, comme un objet déchet. Puis, par le biais de l'assemblage d'objets divers, Edward Kienholz va commencer à façonner ses propres téléviseurs (Tron-Carroz 2011). Or, cette fabrication de l'objet télévision n'est pas strictement propre au domaine de l'assemblage californien du début des années 1960 ; on l'observe aussi dans les séquences du « jeu bête et méchant », qui montrent un objet télévision en « trompe-l'œil », bricolé soit avec du carton (figures 5 et 6), soit avec des planches de bois (figure 4), ou préalablement évidé de ses composants électroniques, comme dans *Les raisins verts* du 17 décembre 1963 : Georges Bernier enclenche le déroulement de l'action en brisant l'écran du récepteur avec un marteau (bruitages à l'appui) et



Fig. 8 et 9. Georges Bernier dans le sketch « Un jeu bête et méchant » de la troisième émission de la série *Les raisins verts* (Jean-Christophe Averty, 17 décembre 1963).

renverse brutalement l'objet (figure 8) pour le vider de son contenu (ici matériaux de rebut, ampoules, fils...), qu'il chasse d'un grand coup de pied. Toujours guidé par son rôle de professeur impassible, l'animateur place dans le récepteur des lapins et ferme la boîte par un grillage-écran (figure 9). Lorsqu'il remonte la grille, les rongeurs se sont multipliés. Le téléviseur transformé en clapier est privé, sans réserve, de ses organes techniques. Dès lors, l'aspect parallélépipédique du poste de télévision offre un cadre adapté à une programmation autonome, dégagée de toute contingence : la carcasse vide ouvre sur un espace interne à partir duquel le « télévisuel » est réinventé.

Au début des années 1960, certains artistes déclarent leur fascination pour la télévision, affirmant qu'elle fait partie du quotidien, qu'elle ne doit pas être rejetée au profit d'une position intellectuelle ou élitiste. Andy Warhol, par exemple, estime que la télévision ne doit pas se défaire de son caractère populaire, qu'elle recouvre une nouvelle vision du monde, qu'elle est émancipatrice. L'artiste entreprend ainsi une véritable quête du médium télévisuel, sous forme de dessins et de sérigraphies (il conçoit la couverture du *TV Guide* en 1966) ou, plus tard, de portraits (*Andy Warhol on TV*, photographié, en 1976, par Carl Fischer) qui immortalisent le statut populaire et commercial de la télévision¹⁶. En lien avec le dynamisme de la mouvance *pop*, l'artiste américain Tom Wesselmann s'intéresse à la télévision dans le quotidien. C'est dans cette optique qu'il intègre dans sa toile *Still Life # 28* (1963) un véritable téléviseur noir et blanc en marche, mis en scène dans un intérieur *middle class*. Contrairement à Warhol, Tom Wesselmann ne substitue pas à la télévision sa représentation graphique ou photographique, mais entend observer au plus près la nature du médium télévisuel, dans une visée artificiellement ethnographique. Ainsi les artistes des années 1960 remettent-ils en question, soit par prélèvement, soit par détournement, le conformisme et le déterminisme de l'objet télévision, en portant un regard neuf, parfois truculent, sur la sociologie de ses usages, et sur les habitudes domestiques ou la représentation symbolique qui l'entourent. Qu'en est-il de la circulation de ces questionnements et de ces gestes d'appropriation ? On sait qu'Averty, comme il a pu le confirmer dans un

entretien récent (Jost et Chambat-Houillon 2014, p. 46), n'a pas particulièrement côtoyé les artistes des années 1960 et n'a pas précisément eu connaissance de leurs productions. Mais si l'historienne de l'art vidéo Françoise Parfait (2001, p. 21 et 31) souligne que le réalisateur est en effet resté « marginal par rapport au monde des arts plastiques » et qu'il se considère lui-même plus comme un réalisateur de télévision que comme un artiste, elle n'en valorise pas moins son art du dérèglement, le caractère pionnier de ses recherches sur le collage électronique et son expérience constante de l'utilisation plastique du médium. C'est là que se situe le pouvoir de l'objet télévision : révéler, dans un même laps de temps, une création à plusieurs échelles qui touche de nombreux domaines.

Ce qui est engagé dès l'aube des années 1960, c'est un téléviseur capable de se métamorphoser selon les actions et les partitions des créateurs, à l'image des démarches des membres de Fluxus, qui entendent, à la manière de leurs aînés, dadaïstes entre autres, dissoudre l'art dans le quotidien, tout en révélant la poétique du banal, la liberté et l'humour. Ce qui réunit les artistes Fluxus, c'est un goût pour l'expérimentation : mixer les matériaux et les processus, mais aussi opérer une déconstruction des perceptions classiques de la musique, au profit d'un art action fondé sur le son, le hasard et l'indéterminé, comme l'enseigne le compositeur John Cage, mentor de nombreux artistes Fluxus. En accord avec une pratique *intermedia* de l'art, Fluxus prône un usage expérimental des médias et des médiums. La télévision est notamment employée pour son potentiel plastique et technique, au même titre que d'autres instruments et outils de communication, comme la radio ou le magnétophone. Dans le prolongement de ces derniers, le tube cathodique de la télévision permet une création audiovisuelle élargie, fondée sur l'électronique, dans le sillage des recherches que l'artiste Fluxus Nam June Paik mène à Wuppertal au début des années 1960. Avec son exposition manifeste (*Exposition of Music — Electronic Television*) à la galerie Parnass en 1963, l'artiste livre ses travaux sur la matière télévisuelle, sur le tube cathodique mais aussi sur l'objet, offrant au public une immense installation d'une dizaine de téléviseurs, posés en tous sens dans l'espace principal de la galerie (Hanhardt

2000, p. 31-52). Cette exposition de Nam June Paik est d'autant plus importante qu'elle relève de l'histoire des travaux pionniers sur l'art vidéo, au même titre que les recherches sur l'électronique que Jean-Christophe Averty entreprend à la télévision française au début des années 1960 (Parfait 2001, p. 21-26). Ainsi, dans ce contexte d'expérimentation et d'investigation des images vidéo, ce travail symptomatique avec le poste de télévision donne lieu à des démarches contiguës, résolument fondées sur l'aventure technique, l'humour et l'univers poétique.

Par ailleurs, travailler avec le récepteur de télévision relève d'une gageure qui repose en partie sur une démarche punitive contre l'objet, comme celle de l'artiste Fluxus Wolf Vostell, qui, à la galerie Smolin de New York, installe des récepteurs sur des meubles de bureau en métal pour recréer un espace de travail anonyme (*6 TV dé-collages*, 1963) ; les dérèglages intentionnels pratiqués sur l'image télévisuelle sont pour Wolf Vostell un moyen non seulement de désorienter le visiteur de l'exposition, mais aussi de questionner le rapport de dépendance suscité par la télévision. Si le poète Isidore Isou réalise des actions lettristes sur l'écran d'un téléviseur en noir et blanc (*La télévision déchiquetée ou L'anti-crétinisation*, 1962), c'est bien pour se délivrer de la logique politique et économique inhérente à la télédiffusion, mais aussi pour concevoir son propre programme. Cette transcription de la télévision, très éloignée de celle de Warhol, tient au fait que de nombreux artistes de cette période malmènent et désacralisent le médium. Face à la société des médias, au spectacle à domicile que représente la télévision, les artistes optent pour des points de vue plus ou moins critiques, néanmoins emblématiques d'un décryptage inédit de la télévision. En ce qui concerne *Les raisins verts*, on constate que la visée iconoclaste contre l'objet télévision guidant de nombreuses productions plastiques est particulièrement présente dans la dernière émission de la série, celle du 6 juillet 1964, qui affiche, au gré des séquences, un contenu contestataire qui marque le mécontentement du réalisateur et de son équipe concernant le retrait définitif de la série de la grille des programmes à la rentrée 1964. La séquence du « jeu bête et méchant » de cette ultime émission des *Raisins verts*, dans laquelle le professeur Choron détruit à



Fig. 10 et 11. Georges Bernier dans le sketch « Un jeu bête et méchant avec le Professeur Choron » de la dixième et dernière émission de la série *Les raisins verts* (Jean-Christophe Averty, 6 juillet 1964).

grands coups de hache une dizaine de carcasses de postes de télévision (figures 10 et 11), en témoigne également.

Si on peut y attribuer une portée sociale, comme le montre un article de 1963 sur les ouvriers « casseurs de télévision » chargés de détruire les vieux postes caducs¹⁷, on peut également noter que ce sabotage provocant va fortement se développer dans les performances vidéo au début des années 1970¹⁸. Plus précisément, ces gestes subversifs traduisent le regard sans concession que Jean-Christophe Averty porte sur le poste de télévision :

[...] quand on voit une télévision, c'est un meuble la télévision, vous l'avez vu avec les lapins, c'est-à-dire ça peut servir d'aquarium, de clapier, de réfrigérateur, de choses comme ça, c'est un meuble, c'est une espèce de saloperie que l'on traîne chez soi [...] Mais la télévision c'est tout autre chose, c'est un moyen d'expression autonome qui s'appelle l'électronique, ce n'est pas du sous-cinéma, ni un petit théâtre, un music-hall, c'est un moyen d'expression que les directeurs d'antenne ignorent et ont assassiné dans l'œuf¹⁹.

En dépit de cette déclaration qui illustre la manière dont Averty analyse, avec beaucoup d'amertume, la création à la télévision à la fin des années 1970, les interventions qu'il a menées, avec la complicité de Georges Bernier, dans « Un jeu bête et méchant avec le Professeur Choron » marquent tout autant l'histoire de la création à la télévision que ses recherches sur l'image électronique. Ainsi, sous couvert d'un banal jeu potache, le « téléaste » Jean-Christophe Averty réussit à cristalliser l'inventivité — avec la mise en place d'un véritable espace scénique aux dimensions éminemment poétiques et subversives — et l'esprit satirique, en lien avec une certaine presse française, mais aussi en coexistence avec le monde de l'art contemporain.

Les recherches étudiées ici ont toutes contribué à extraire le poste de télévision de sa réalité domestique, à le concevoir en tant que moyen d'expression, tout en transgressant les chemins ordinaires et normés de la création, qu'elle soit télévisuelle ou plastique.

Université François-Rabelais de Tours

NOTES

1. Voir Herzogenrath 1997 et les catalogues des expositions organisées à Austin, au Texas, en 2000 (*The New Frontier: Art and Television 1960-1965*), et à Vienne, en 2010 (*Changing Channels: Kunst und Fernsehen 1963-1987*).

2. Georges Bernier (né Georget Bernier) a adopté le pseudonyme du Professeur Choron en novembre 1962, en référence à l'adresse du journal *Hara-Kiri*, situé au 4, rue Choron, dans le 9^e arrondissement de Paris (Cavanna 1981, p. 199, et Gourio 1993, p. 120). Notons que Georges Bernier apparaît également à d'autres occasions dans *Les raisins verts*, par exemple dans la séquence « French People II » de l'émission du 16 mars 1964.

3. Le journal *Hara-Kiri* a plusieurs fois changé de slogan après sa création en septembre 1960. L'appellation « Journal bête et méchant » fut adoptée à partir du n° 7 (avril 1961). Sur l'histoire d'*Hara-Kiri*, voir Cavanna 1981 et Mazurier 2006.

4. Cette récompense, sous forme de boutade et de fête improvisée, fera d'ailleurs l'objet d'un article : « Vive Averty ! Lauréat du premier prix Bête et Méchant », *Hara-Kiri*, n° 34, décembre 1963, p. 12-13. Dans le numéro de janvier 1964 (n° 35, p. 36-37), il est de nouveau fait mention du prix « Bête et Méchant », illustré par des photographies. Dans le numéro du mois de mai 1964 (n° 39, p. 30, 34, 39, 46 et 48), Averty continue d'être présent, dans les montages photographiques.

5. Averty apprécie l'esprit et le style délibérément grossier des dessins de ce magazine créé en 1952 par Harvey Kurtzman, comme il le confie à Jacques Siclier (1964, p. 6) : « En Amérique, il existe une revue, *Mad*, avec des bandes dessinées volontairement affreuses et agressives. C'est une exaspération constante de la bassesse et de l'imbécillité de l'existence et cela devient drôle, à force d'excès. »

6. Objet de vives polémiques, la première émission des *Raisins verts* a valu à Jean-Christophe Averty les foudres des critiques, mais aussi des téléspectateurs, notamment dans le courrier des lecteurs du magazine *Télé 7 Jours* (n° 188, 26 octobre 1963, p. 18, et n° 192, 23 novembre 1963, p. 60-63) ; pour une étude plus précise de la réception publique de l'émission, voir l'article de Bernard Papin (2008).

7. Comme en témoigne cette déclaration d'Averty : « Je savais ce que c'était qu'une mise en pages. J'avais envie d'en faire parce que, pour moi, la télévision a toujours été un journal plat sur l'écran, et qu'on doit lire du premier coup d'œil » (Siclier 1976, p. 48) ; voir également à ce sujet l'article de Gérard Blanchard (1969).

8. La deuxième chaîne voit le jour à la fin du mois de décembre 1963, mais ne sera réellement inaugurée qu'au printemps 1964.

9. Selon Laurence Leveneur (2009, p. 42, note 21), « 20 collections de jeux sont créées et diffusées entre 1950 et 1959 contre 75 entre 1960 et 1964 ».

10. Le texte dont est issue cette citation est un recueil de témoignages d'Odile Vaudelle, la compagne de Georges Bernier. Il est écrit sur un ton très libre, à l'image de l'esprit du journal *Hara-Kiri*. Christian Bobet, qui a recueilli les propos d'Odile Vaudelle, a reproduit les zéziements de Jean-Christophe Averty dans le texte original, ce que je n'ai pas fait ici.

11. À noter que ce gag a déjà été réalisé quelques mois plus tôt dans les pages centrales d'*Hara-Kiri* (n° 37, mars 1964, p. 24-25). On notera également la place que le Professeur Choron fait à la séquence télévisée dans les pages de son journal. L'émission *Les raisins verts* est, dans un premier temps, télédiffusée le samedi soir, à 21 h 30. Georges Bernier profite de cette notoriété pour transformer les rubriques existantes. Ainsi, les vignettes humoristiques intitulées « Professeur Choron, réponse à tout » ou « Hara-Kiri, réponse à tout », sortes d'imitations de romans-photos, se transforment en janvier 1964 (n° 35, p. 24-25) en « Un jeu bête et méchant avec le Professeur Choron », avec une mise en page qui reprend les ressorts humoristiques de

la séquence télévisée et qui reproduit la forme de l'écran de télévision. Cette rubrique deviendra récurrente tout au long de l'année 1964 (n° 36 à 46), puis au cours des années suivantes, avec une mise en page qui sera amenée à évoluer.

12. Le surréalisme tient une place essentielle dans les œuvres de Jean-Christophe Averty. En ce qui concerne l'héritage de la littérature surréaliste, voir l'article de Bernard Papin (2015). Dans son ouvrage consacré à Averty, Anne-Marie Duguet (1991, p. 62-71) analyse quant à elle les procédés surréalistes (notamment ceux de Max Ernst) adoptés par le réalisateur : collage, découpage, prélèvement de fragments d'images ; rappelons que cette publication est issue des recherches qu'elle a menées pour l'exposition *Jean-Christophe Averty : collages, découpages* (présentée à l'Espace Électra, à Paris, du 14 mars au 28 avril 1991), dont elle était la commissaire.

13. En 1961, on compte deux millions cinq cent mille postes de télévision en France. Pour l'histoire du développement du poste de télévision dans les foyers français, voir l'ouvrage d'Isabelle Gaillard (2012).

14. Comme la rubrique « Télérama-Humour » qui apparaît au dos de la couverture du *Télérama* (n° 719, en 1963, et n° 729 à 737, en 1964) ou les nombreux dessins de Gielly publiés dans l'*Almanach de la télévision 1963* du *Télé 7 Jours*. Pour une histoire synthétique des relations entre le dessin de presse et la télévision, voir l'article d'Hélène Duccini (2007).

15. Voir à ce sujet l'article de Jan Olsson (2011).

16. Voir à ce sujet le catalogue de l'exposition *Warhol TV* organisée à La maison rouge / Fondation Antoine de Galbert, à Paris, par Judith Benhamou-Huet (2009). Au cours des années 1980, Andy Warhol concevra plusieurs émissions de télévision, comme *Andy Warhol's TV* (1980-1982) et *Andy Warhol's Fifteen Minutes* (1986-1987), dans lesquelles il apparaît constamment à l'écran.

17. Publié dans l'*Almanach de la télévision 1963*, p. 166-167.

18. Pensons aux artistes des années 1970 dont les actions stigmatisent le discours hégémonique télévisuel en attaquant précisément le médium, et notamment à la performance vidéo *Media Burn* du collectif californien Ant Farm, réalisée et enregistrée le 14 juillet 1975. Comme le fait remarquer Anne-Marie Duguet (1991, p. 46) : « On a sans doute trop facilement considéré la vidéo dite indépendante comme le lieu privilégié d'où la télévision pouvait être discutée, en oubliant qu'Averty pratique cette critique de l'intérieur depuis le début des années 60. Sa virulence, son invention n'ont rien à envier de ce point de vue aux installations, performances ou réalisations des artistes vidéo les plus connus. »

19. Propos de Jean-Christophe Averty tenus dans le cadre de l'émission *Apostrophes* intitulée « Farceurs et pasticheurs », diffusée sur Antenne 2 le 1^{er} avril 1977 (<http://www.ina.fr/video/CPB77053561>).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Benhamou-Huet 2009 : Judith Benhamou-Huet (dir.), *Warhol TV* (catalogue de l'exposition présentée à Paris à La maison rouge / Fondation Antoine de Galbert), Dijon, Les presses du réel, 2009.

Blanchard 1969 : Gérard Blanchard, « J.-C. Averty : l'héritage de la page imprimée », *Communication et langages*, n° 2, 1969, p. 59-65.

Bobet 1983 : Odile Vaudelle, *Moi, Odile, la femme à Choron. L'histoire d'Odile écrite par Christian Bobet. La petite histoire de Hara-Kiri et Charlie-Hebdo*, Paris, Mengès, 1983.

Cavanna 1981 : François Cavanna, *Bête et méchant*, Paris, Belfond, 1981.

- Debray 2007** : Cécile Debray, *Le nouveau réalisme* (catalogue de l'exposition présentée au Grand Palais), Paris, Réunion des musées nationaux, 2007.
- Duccini 2007** : Hélène Duccini, « La télévision au pilori de la caricature, 1950-2000 », *MédiaMorphoses*, n° 20, 2007, p. 129-132.
- Duguet 1991** : Anne-Marie Duguet, *Jean-Christophe Averty*, Paris, Dis Voir, 1991.
- Gaillard 2012** : Isabelle Gaillard, *La télévision. Histoire d'un objet de consommation. 1945-1985*, Paris, CTHS/INA, 2012.
- Gonnard 2014** : Catherine Gonnard, « Niki de Saint Phalle, figure de proue de l'avant-garde à la télévision », dans *Niki de Saint Phalle* (catalogue de l'exposition présentée au Grand Palais), Paris, Réunion des musées nationaux, 2014, p. 110-113.
- Gourio 1993** : Professeur Choron, *Vous me croirez si vous voulez. Mémoires rassemblés par Jean-Marie Gourio*, Paris, Flammarion, 1993.
- Hanhardt 2000** : John G. Hanhardt, *The Worlds of Nam June Paik* (catalogue de l'exposition rétrospective présentée au musée Guggenheim), New York, Guggenheim Museum, 2000.
- Herzogenrath 1997** : Wulf Herzogenrath (dir.), *TV-Kultur: Fernsehen in der bildenden Kunst seit 1879*, Dresde, Verlag der Kunst, 1997.
- Jost et Chambat-Houillon 2014** : François Jost et Marie-France Chambat-Houillon, « Jean-Christophe Averty : toute télévision est culturelle en bien ou en mal », dans Roxane Hamery (dir.), *La télévision et les arts : soixante années de production*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 35-58.
- Leveur 2009** : Laurence Leveur, *Les travestissements du jeu télévisé*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.
- Mazurier 2006** : Stéphane Mazurier, « Hara-Kiri de 1960 à 1970, un journal d'avant-garde », *Histoires littéraires*, n° 26, 2006, p. 5-28.
- Olsson 2011** : Jan Olsson, « Alfred Hitchcock, théoricien de la télévision », dans Gilles Delavaud et Denis Maréchal (dir.), *Télévision : le moment expérimental*, Rennes, Apogée, 2011, p. 546-558.
- Papin 2008** : Bernard Papin, « L'humour sinistre des Raisins verts (Averty). Une incongruité télévisuelle? », *Humoresques*, n° 28, 2008, p. 131-142.
- Papin 2015** : Bernard Papin, « Les Raisins verts : le "surréalisme attardé" de Jean-Christophe Averty », *Télévision*, n° 6, 2015, p. 143-156.
- Parfait 2001** : Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
- Poels 2015** : Géraldine Poels, *Les Trente Glorieuses du téléspectateur. Une histoire de la réception télévisuelle des années 1950 aux années 1980*, Paris, INA, 2015.
- Siclier 1964** : Jacques Siclier, « Après une saison de Raisins verts Averty s'explique », *Télérama*, n° 756, 12 juillet 1964, p. 4-8.
- Siclier 1976** : Jacques Siclier, *Un homme Averty*, Paris, Jean-Claude Simoën, 1976.
- Tron-Carroz 2011** : Caroline Tron-Carroz, « Les assemblages télévisuels d'Edward Kienholz comme réemplois critiques d'un objet emblématique », dans Stéphanie Jamet-Chavigny et Françoise Levaillant (dir.), *L'art de l'assemblage. Relectures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 183-191.

ABSTRACT

**“A Foolish and Nasty Game”: The Art of
Redeploying the Television Set (1963-64)**
Caroline Tron-Carroz

For the series *Les raisins verts* (1963-64), the director Jean-Christophe Averty created a sequence entitled “A Foolish and Nasty Game with Professor Choron,” in which Georges Bernier, director of the satirical monthly magazine *Hara-Kiri*, systematically puts a television set to new uses, making it the object of his experimentations. This article compares the nonconformist vocabulary of this “foolish and nasty game” with the anti-establishment spirit of *Hara-Kiri* and analyzes the way in which the sequence shows various ways to appropriate the televisual medium. This reading interrogates the coexistence of means for redeploying the television set in various creative fields in the early 1960s.