

Maxence Alcalde

L'Œil du Cyclone
ou
la tautologie de l'image

précédé de

Fleur Chevalier

L'Œil du cyclone
sur Canal + :
un créneau pour
les contre-cultures

SOMMAIRE

L'Œil du Cyclone sur Canal + : un créneau pour les contre-cultures	5
L'Œil du Cyclone ou la tautologie de l'image	25
Préambule	27
1. Histoire de l'Œil	28
2. L'Œil montage	36
3. Au cœur de l'Œil	40
Conclusion	52
Liste des épisodes de l'Œil du cyclone	54
Remerciements	64

Fleur Chevalier

*L'Œil du Cyclone
sur Canal+ :
un créneau pour
les contre-cultures*

Conférencière pour la RMN, **Fleur Chevalier** achève une thèse à l'Université de Paris 8 sur l'histoire de l'art vidéo et de la performance à la télévision française depuis 1975. Elle a publié plusieurs textes à ce sujet, notamment sur l'œuvre de Robert Cahen et sur « Salvador Dalí et la télévision française » (*Revue de l'art*, n° 183, 2014). Elle a aussi co-organisé les journées d'étude « Du studio au plateau de télévision : appropriations, détournements et réinterprétations par les artistes », à l'INHA en juin 2013 (<https://dustudioauplateautv.wordpress.com/>).

L'Œil du Cyclone sur Canal + : un créneau pour les contre-cultures

À son lancement sur Canal +, *L'Œil du Cyclone* est apparu comme un OVNI dans le paysage audiovisuel français. Dirigé par Alain Burosse, Pascale Faure et Patrice Bauchy, ce magazine était diffusé le samedi, en clair, sur la chaîne payante et cryptée¹. Véritable curiosité télévisuelle, l'émission était alors considérée par les programmeurs de Canal + comme un produit d'appel potentiel dans la grille, apte à accrocher de futurs abonnés. Articulé chaque semaine autour d'un thème, le programme prenait la forme d'un montage, souvent humoristique. Ses thématiques brassaient très large : du cinéma *mainstream* à la culture plus savante, en passant par *l'underground* ou l'expérimental. De 1991 à 1994, *L'Œil du Cyclone* a par exemple relayé en France l'émission *Liquid Television* produite par MTV, une vitrine dédiée à l'animation qui a notamment lancé la série *Beavis and Butt-Head* de Mike Judge. Chaque année, de 1992 à 1996, un numéro était également consacré aux découvertes du festival Imagina². D'autres numéros ont été dévolus à l'émergence de la scène numérique à travers les thèmes des jeux vidéo, de la 3D et des réalités virtuelles. Le cinéma occupait une part importante des montages avec des *zooms* sur le cinéma étranger (égyptien, chinois, grec, Bollywood, etc.), le film de genre, le court-métrage, la vidéo et le cinéma expérimental, le cinéma militant, les films ethnographiques ou encore le Super 8. Les sujets cocasses avaient aussi leur place dans l'émission dont l'équipe se plaisait à explorer les matérialisations iconographiques ou audiovisuelles de toutes sortes de poncifs, de l'hygiène au naturisme en passant par le cannibalisme, le scoutisme, l'alcoolisme, les mondes souterrains, les roux, la cynophilie, les hermaphrodites, les printemps, les voyages organisés, la pêche, les rats, les clowns, l'apocalypse, les playboys ou les troubles obsessionnels compulsifs.

1985-1991 : retour sur un contexte peu favorable à la création vidéo

En 1991, *L'Œil du Cyclone* succède à d'autres programmes tous aussi excentriques tels que *Picnic TV*³ et *Vidéo Plaisir*⁴ en 1986/87 ou *Avance sur image*⁵ en 1988/89. L'objet de ces trois émissions était d'observer la création vidéo sous toutes ses coutures. Tandis que la première se concentrait plus particulièrement sur les différentes utilisations du *medium* électronique et ses contextes de production (de la mouvance *punk* mexicaine aux recherches de pointe en Californie), la deuxième se proposait de produire et/ou diffuser des bandes originales réalisées par des artistes ou vidéastes indépendants (Jacques Lizène, ORLAN, Jean-Louis Le Tacon, Marie-Jo Lafontaine, etc.). Pensé comme une fusion de ces deux moutures sur le modèle des programmes

1 À 13h30 de 1991 à 1995, vers 19h15 et 19h50 de 1995 à 1996, à 13h30 de 1996 à 1997, puis à 12h10 de 1997 jusqu'en 1999.

2 Premier festival européen des « nouvelles images », créé en 1981 et organisé chaque année jusqu'en 2000 par l'Institut National de l'Audiovisuel (INA).

3 *Picnic TV* était produit par Gédéon et DURAN et réalisé par Patrick Glaize, Claude Santiago et Joël Waeckerle. Fêru de vidéo américaine, au moment de lancer *Picnic TV* en France, Claude Santiago venait d'œuvrer à l'organisation de l'exposition *New Video Music USA* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en juin 1985.

4 Conçu par François Bernheim et réalisé par Jean-Louis Le Tacon avec la participation de Natacha Nisic, *Vidéo Plaisir* était produit par Ex Nihilo, la Maison de la Culture et de la Communication de Saint-Étienne, DURAN et UMT.

5 *Avance sur image* était coproduit par Ex Nihilo, Canal +, la Maison de la Culture et de la Communication de Saint-Étienne et le Centre Pompidou, avec les studios de post-production DURAN et Mikros Image.

anglais et américains dédiés à la création audiovisuelle – *Alter Image*⁶ et *Ghosts in the machine*⁷ sur Channel 4, ou *Alive from Off Center*⁸ aux États-Unis – le magazine *Avance sur image* s'est ensuite imposé à travers une politique de production plus soutenue et volontaire. Sous la bannière de cette émission, Canal + a coproduit des bandes remarquables se démarquant par leur singularité plastique (*Le Cirque conférence*⁹ de Marc Caro, *Ménagerie*¹⁰ de Cécile Babiole, *Réflexions sur la puissance motrice de l'amour*¹¹ de Pierre Trividic) dans un paysage audiovisuel toujours plus formaté.

« Entre le robinet des programmes-croupions (qu'on voudra bientôt nous faire prendre pour de la création) et le goutte-à-goutte culturel distillé par le tube cathodique, il y a de la marge qui n'est pas marginalité¹² » déclare Alain Burosse, alors responsable des programmes courts de Canal +, au moment de promouvoir la diffusion d'*Avance sur image*. À juste titre, car, depuis 1985, l'expérimentation audiovisuelle à la télévision décline à mesure que l'État privatise le réseau de télédiffusion. En 1986, deux nouvelles chaînes ouvrent leurs antennes : La Cinq et TV6. Menée par les P.D.G. Jérôme Seydoux, Jean Riboud et Silvio Berlusconi, la politique racoleuse de La Cinq inquiète : la chaîne « interrompt ses programmes toutes les vingt minutes pour diffuser des écrans publicitaires, remplit sa grille de séries américaines et de variétés au goût douteux, puisées directement dans le catalogue de la Fininvest de Berlusconi, et offre des salaires mirobolants aux journalistes et animateurs du service public pour les attirer¹³ ». Influencée par le style de la radio commerciale NRJ, TV6 cible quant à elle les jeunes en misant sur les clips et la musique. Elle sera remplacée par M6 en 1987 au moment de la privatisation de TF1, héritière de la première chaîne historique. Ce coup symbolique porté au service public marque le basculement définitif de la télévision française dans une économie de marché concurrentielle. Les chaînes nationales, Antenne 2 et FR3, sont désormais forcées de jouer le jeu de la compétitivité. Ces décisions politiques n'améliorent en rien les rapports déjà houleux entre les artistes et la télévision. Car si on leur concède parfois la parole dans quelques émissions culturelles, les artistes sont en effet sommés de ne surtout rien toucher aux images produites par l'industrie audiovisuelle.

Bien qu'au début des années 1980 les festivals d'art vidéo se multiplient, permettant de diffuser la création indépendante sans attendre

6 Produit pour trois saisons de 1986 à 1988 par Jane Thorburn, Mark Lucas et Alex Graham. Cf. WALKER, John A., *Arts TV : a history of arts television in Britain* ; London/Paris/Rome : John Libbey, 1993, p. 127.

7 Produit par John Wyver en 1986 et 1988. *Idem*.

8 *Alive from Off Center* était un programme artistique interdisciplinaire produit par la chaîne KTCA de Minneapolis en partenariat avec le Walker Art Center, diffusé sur le réseau public américain de 1984 à 1996.

9 *Le Cirque conférence*, 1989, vidéo, 3 min 36, couleur, son. Pro. : Ex Nihilo/Canal + (*Avance sur image*)/CGP/MCC Saint-Étienne/DURAN.

10 *Ménagerie*, 1988, vidéo, 6 min, couleur, son. Pro. : Ex Nihilo/Canal + (*Avance sur image*)/CGP/MCC Saint-Étienne. Visible en ligne sur le site de l'artiste, <http://babiole.net/menagerie/>, page consultée en janvier 2019.

11 *Réflexions sur la puissance motrice de l'amour*, 1989, vidéo, 13 min, couleur, son. Pro. Ex Nihilo/Canal + (*Avance sur image*)/La Sept/MCC Saint-Étienne/DURAN/CGP/Mikros Image. Visible en ligne sur le site de l'association Heure Exquise, <http://www.exquise.org/video.php?id=3042>, page consultée en janvier 2019.

12 A. Burosse, dans un communiqué de presse pour la présentation au Centre Pompidou d'*Avance sur image* organisée le mardi 20 septembre 1988, p. 12, téléchargeable en ligne depuis le site Internet du CGP : <https://www.centrepompidou.fr/media/document/72/66/7266412036806b4afc252b95438aeca0a/normal.pdf>, page consultée en janvier 2019.

13 D'ALMEIDA, Fabrice, DELPORTE, Christian, *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à nos jours* ; Paris : Flammarion, 2003, p. 244.

la bénédiction des institutions muséales et des chaînes de télévision, nombre de vidéastes nourrissent le fantasme d'exister à la télévision. De leur visibilité dépend effectivement la diversité du paysage audiovisuel massivement standardisé par les normes industrielles qui régissent la réalisation des programmes, eux-mêmes classés par genres. Fiction, documentaire, clip, pub, *jingle*, information, *talk show*, débat, variétés, magazine féminin, jeu télé... difficile de trouver une place dans la grille des programmes à moins de satisfaire à ces catégories codifiées. Si les expériences visuelles sont relativement mieux tolérées dans les champs du clip musical, du *jingle* ou de l'habillage d'antenne, la fiction et le documentaire demeurent imperméables à tout écart optique. L'image doit être lisse, vraisemblable et servir la compréhension d'un récit – qu'il s'agisse d'un discours politique, d'une annonce publicitaire, d'un exposé didactique, d'un polar ou d'une *love story*. Pas question de sortir des bornes du réalisme photographique en explorant le potentiel plastique de l'image électronique. Feed-back, colorisations, variations d'intensités lumineuses, exaltation du grain analogique, mise en page des incrustations, déconstruction de la perspective illusionniste, exploration de l'espace virtuel, synesthésie... les possibilités de la vidéo sont pourtant variées et remettent parfois fondamentalement en cause nos habitudes visuelles.

À la croisée du cinéma expérimental ou militant, des avant-gardes, de l'art optique, cinétique et numérique, les vidéastes expérimentaux ont du mal à trouver leur place à la télévision, ce à quoi, en 1988, le magazine *Avance sur image* entend remédier en même temps qu'il défend l'existence d'une télévision alternative, propice à une création libérée des contraintes commerciales. Jugé « pas assez grand public¹⁴ » par le directeur de Canal +, *Avance sur image* a été suspendu en 1989 après la retransmission de vingt-quatre numéros. D'après l'un de ses directeurs artistiques, Jean-Marie Duhard, Pierre Lescure considérait que c'était plutôt le rôle du service public de diffuser un programme aussi spécialisé. Ironie du sort, étant donné le récent ébranlement du réseau de télévision public ! Diffusée en clair, à l'instar de *L'Œil du Cyclone* plus tard, l'émission devait cependant fonctionner comme un produit d'appel placé stratégiquement dans la grille pour attirer de nouveaux abonnés, ce qui prouve le crédit accordé à la création audiovisuelle par l'équipe de Canal +, et en particulier Alain Burosse.

Avant de rejoindre Canal +, Burosse assistait Pierre Lescure sur la radio Europe 1. En 1982, Lescure s'est retrouvé directeur de la rédaction d'Antenne 2 après avoir créé, avec Alain de Greef, le magazine pop *Les Enfants du rock*. Profitant de l'ouverture de ce créneau, Lescure a invité Alain Burosse à piloter, sous l'égide même des *Enfants du rock*, un deuxième magazine voué à la popularisation des contre-cultures *punk* et *new wave*. C'est dans le cadre de ce programme baptisé *Haute Tension* que Burosse a commencé à diffuser des vidéos ou des clips expérimentaux du groupe The Residents, de Max Almy, Jérôme Lefdup, Yann Minh ou Patrick De Geetere. Dès 1983, Pierre Lescure a rejoint André Rousselet pour bâtir Canal +, entraînant la nomination d'Alain de Greef en tant que directeur de production sur la nouvelle chaîne payante (ouverte en 1984) ainsi que celle d'Alain Burosse à la tête du Département des programmes courts. Suivant sa prédilection pour

¹⁴ Nous citons les propos de J.-M. Duhard tenus le 28 juin 2013, lors des journées d'étude *Du studio au plateau de télévision : appropriations, détournements et réinterprétations par les artistes*, organisées à l'Institut National d'Histoire de l'Art les 28 et 29 juin 2013 et co-organisées par Mickaël Pierson, Marie Vicet et Fleur Chevalier.

les productions *underground*, Burosse a aménagé la case récurrente des « Surprises » dans la grille des programmes de Canal +, un créneau vacant dédié à la diffusion d'œuvres (ou de fragments d'œuvres) inclassables, qui échappent à la hiérarchie des genres télévisuels.

Deux ans après son lancement, Canal + doit attirer des abonnés tout en se démarquant des nouvelles chaînes gratuites. Cette quête d'identité favorise un temps la collaboration avec la société de production Ex Nihilo qui coproduit les magazines *Vidéo Plaisir* puis *Avance sur image*. Fondée par le vidéaste Hervé Nisic et le producteur Patrick Sobelman, Ex Nihilo travaille alors activement à la promotion de la création vidéo à la télévision et vient d'ailleurs d'initier *Tube*, une chaîne vidéo installée dans les couloirs du métro parisien à partir de 1985. Malheureusement, du fait des mutations économiques du paysage audiovisuel, les opportunités de « se glisser dans les trous des structures existantes¹⁵ » se raréfient très rapidement. Les chaînes ne tolèrent aucune bizarrerie dans le flot des programmes. Pour survivre dans le réseau de télédistribution, les vidéastes doivent céder à la commande. Beaucoup se tournent vers le documentaire, seul débouché proposé par l'industrie audiovisuelle, au point qu'en 1992, Ex Nihilo cesse de produire des créations vidéo pour se consacrer exclusivement au documentaire et à la fiction. C'est dans ce contexte de retour à l'ordre que naît *L'Œil du cyclone*, dernier bastion du baroque audiovisuel qui résistera aux assauts du productivisme jusqu'en 1999.

Brève histoire d'un héritage

L'Œil du Cyclone rassemble des acteurs qui ont grandi avec *Hara-Kiri*, Jean-Christophe Averty et *Les Shadoks*¹⁶ comme repères. Sur l'ensemble des numéros diffusés par Canal + quelques-uns rendent hommage à ces influences. Co-fondateur « bête et méchant » d'*Hara-Kiri*, un journal satirique fréquemment visé par la censure gaullienne, puis de *Charlie Hebdo*, le professeur Choron¹⁷ est salué dans *Les Très riches heures du professeur Choron*¹⁸. On l'y voit notamment, animé d'une *colère* digne de celles d'Arman, démolir des téléviseurs à coups de hache lors de l'une de ses apparitions au sein d'un programme dirigé par Averty, *Les Raisins verts* (1963-64), dont les contenus ont scandalisé la bourgeoisie française. Entre autres frasques, Averty a tout particulièrement ému les téléspectateurs en passant pour la première fois un bébé en celluloïd à la moulinette au cours du deuxième numéro de l'émission diffusé le samedi 9 novembre 1963. La blague était d'ailleurs inspirée par l'humour noir de l'écrivain Jonathan Swift qui, en 1729, proposait ironiquement aux familles pauvres et affamées de manger leurs derniers nés¹⁹. Le professeur Choron tenait une rubrique dans *Les Raisins verts* consistant à présenter ses « jeux bêtes et méchants » souvent fondés sur le détournement des usages du poste de télévision, tour à tour transformé en clapier, en aquarium, en casque de coiffeur ou bien en toboggan – pour

¹⁵ Cf. l'article « Ex-Nihilo » publié dans *Actuel*, n° 40, février 1983, p. 142.

¹⁶ *Les Shadoks* est une série télévisée d'animation produite par le Service de la Recherche de l'ORTF de 1968 à 1973, et créée par Jacques Rouxel. Son ludisme absurde a suscité aussi bien l'enthousiasme que la colère des téléspectateurs français, peu habitués aux fantaisies.

¹⁷ De son vrai nom Georget Bernier (1929-2005), journaliste, écrivain et humoriste, il co-fonde le journal *Hara-Kiri* avec François Cavanna en 1960, puis *Charlie Hebdo* en 1970.

¹⁸ *Les Très riches heures du professeur Choron*, réalisé par Vincent Hachet. Conception : Marc Bruckert/V. Hachet. Pro. : Le Village/Canal +. Première diff. : samedi 13 mars 1993.

¹⁹ Dans *Humble proposition pour empêcher que les enfants des pauvres soient en Irlande un fardeau à leurs parents et au pays et pour qu'ils soient utiles au public*, 1729.

une mémorable course de sardines à l'huile. Ses renversements burlesques répondaient alors aux agressions perpétrées par l'artiste allemand Wolf Vostell qui, non content de s'acharner sur les images télévisuelles, s'est aussi attaqué au moniteur – en le garnissant par exemple de nourriture, en l'enterrant, ou en tirant dessus.

Très audacieux pour l'époque, un programme tel que *Les Raisins verts* alliait trucages électroniques et performances burlesques pour mieux bouleverser le téléspectateur bourgeois²⁰, tant dans son rapport aux normes audiovisuelles que dans son rapport aux normes sociales. Averty s'est d'ailleurs imposé dans la mémoire collective comme le représentant historique de l'expérimentation visuelle à la télévision française. Adaptées de la littérature (Jarry, Apollinaire, Shakespeare, Cocteau, Tzara, Lewis Carroll, etc.) et imprégnées par le surréalisme (les collages de Max Ernst), ses pièces télévisuelles se sont démarquées par leur forme comparable à celle de l'enluminure. Expert dans la mise en page des incrustations, Averty proposait aux téléspectateurs une image foisonnante, proche du collage, radicalement opposée au standard du réalisme photographique qui domine toujours le cinéma commercial ou à l'esthétique du théâtre filmé qui orientait encore la dramatique au début des années 1970 – avant la prolifération des séries télé. Averty justifiait ainsi son goût pour le graphisme en bidimension : « avec l'image électronique, on est beaucoup plus près de l'imprimerie en trichromie ou en quadri que du cinéma²¹. »

La carrière d'Averty est marquée par de fréquents coups de gueule contre le mépris du « gros public²² », et l'ennui généré par cette télévision à *la papa* dont le but est d'endormir les téléspectateurs devant des émissions toutes plus insipides les unes que les autres :

« la télé devrait être une vraie fête de l'électronique, que l'on devrait y voir et faire là ce que l'on ne peut voir ailleurs. [...] Et quand on parle de changement, c'est vraiment un gadget car la télé de Mitterrand est égale à celle de Giscard. Mêmes grilles, mêmes programmes, même confortation du spectateur. Ce n'est pas en cassant des assiettes sur l'émission de Polac que l'on fait de la nouvelle télé... Entre *Paris-Club* des années 60 et *Le Grand Échiquier*, aucune différence. On est assis en rond, on chante, on se rassoit, on se félicite, on s'auto-félicite... C'est le feu de camp. Et ça ce n'est pas la télé ! [...] Autre bêtise : celle que disait en 1974 Chirac au moment de la réforme de la télé : "[...] entre trois chaînes, nous pourrions choisir entre trois films, entre trois westerns et ainsi choisir le meilleur" [...] La télévision par des trucages et l'électronique peut fixer ce que l'homme et le cinéma ne voient pas vraiment. C'est un

20 Bien qu'il existe, depuis les années 1950, des télé-clubs où les gens ont la possibilité de se réunir pour regarder la télévision, en 1963, la télévision est encore l'affaire des classes aisées qui peuvent se permettre l'achat d'un moniteur. Il faut attendre 1966 pour que 50 % des foyers soient enfin équipés. « À la fin de la décennie, la possession d'un récepteur n'est plus un critère de discrimination sociale majeure : en 1968, plus de 67 % des foyers ouvriers ont un téléviseur, contre 74 % des familles de cadres supérieurs et professions libérales. », cf. D'ALMEIDA, Fabrice, DELPORTE, Christian, *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à nos jours*, op. cit., p. 199. Pour en savoir plus sur l'œuvre d'Averty analysée dans son contexte, cf. DUGUET, Anne-Marie, *Jean-Christophe Averty* ; Paris : Dis-voir, 1991.

21 J.-C. Averty dans « Averty se confie à Jérôme Diamant-Berger », in *Vidéo News*, mars/avril 1981, pp. 46-49.

22 Cf. J.-C. Averty : « pour moi, le terme grand public s'opposait au terme gros public, ces gens qu'on sonde comme s'ils étaient malades, qu'on prétend définir, pour en arriver à une sorte de dictature de la masse sur des programmes médiocres. [...] "Grand public", pour moi, veut dire "public adulte", capable de faire l'effort de curiosité et d'intérêt qui doit être fait tous les soirs. », dans SICLIER, Jacques, *Un homme Averty* ; Paris : J.-C. Simoën, 1976, p. 156.

avantage fabuleux. On pourrait imaginer qu'en fixant des électrodes sur la tête de quelqu'un, on produise des images folles, de vraies nouvelles images. C'est un art avec de l'imagination tandis que l'image de cinéma, à part quelques grands créateurs comme Buñuel ou Welles, n'a pas vraiment d'imagination²³. »

Pour Jean-Christophe Averty, la télévision se cantonne à la distribution de programmes standardisés et de films déjà approuvés, contraignant indirectement les réalisateurs à sous-exploiter des équipements électroniques au potentiel énorme pour mitonner, très paradoxalement, toujours la même soupe fade, platelement inspirée du théâtre ou du cinéma *mainstream*. Bien qu'en 1982, il n'y ait encore que trois chaînes publiques de télévision en France, Averty voit juste quant au futur de la télédistribution : le téléspectateur a désormais l'embarras du choix entre les cinquante programmes du même genre qui lui sont proposés. Mais peut-on vraiment parler de choix lorsque les produits sont tous semblables ?

Dans les années 1990, le réalisateur boudé par les chaînes de télévision trouve refuge sur les ondes de Canal +. Alain Burosse invite Averty à réaliser plusieurs numéros de *L'Œil du Cyclone*²⁴ et lui donne l'occasion d'adapter *Ubu sur la butte*, une synthèse en deux actes de la pièce *Ubu Roi* d'Alfred Jarry. Diffusée le 5 avril 1997 et intitulée *Ubu plus à l'œil*, cette dernière adaptation conclue une passion de longue durée entre Averty et l'œuvre de Jarry. Marqué par l'héraldisme et la portée satirique de son théâtre dont il revendique l'ascendant, le réalisateur a déjà adapté pour la télévision *Ubu Roi* en 1965, *Ubu enchaîné* en 1971, *Le Surmâle* en 1980 et *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx* en 1981²⁵. En 1994, Averty a également tourné un documentaire sur Alfred Jarry pour la série littéraire *Un siècle d'écrivains*, programmée sur France 3²⁶. À cette occasion, le réalisateur dit avoir souffert de « l'indifférence affichée » de ses « commanditaires désabusés²⁷ » qui, par peur de l'audience trop faible, ont reculé la diffusion près d'un an plus tard, au mercredi 1^{er} novembre 1995, 23 heures 13. Au regard de la forme très conventionnelle de ce documentaire, l'appréhension des commanditaires apparaît d'autant plus timorée...

Par conséquent, à défaut de voir Jarry bien accueilli sur FR3, Averty revient à la charge *via* Canal +, avec *Ubu plus à l'œil*, dans une démonstration de « télé hangar » en forme de *making of*. Tout comme dans *Mouchoir de nuages*²⁸ (1976), où l'on voyait entre autres une technicienne actionner une tournette²⁹ sur un plateau équipé d'un fond bleu, le réalisateur choisit en effet de nous faire découvrir l'arrière-cuisine encombrée de ses adaptations

23 « La télé-fiction est pour après-demain », entretien avec J.-C. Averty, in *Le Quotidien de Paris*, n° 688, jeudi 11 février 1982. 21 J.-C. Averty dans « Averty se confie à Jérôme Diamant-Berger », in *Vidéo News*, mars/avril 1981, pp. 46-49.

24 *L'Ouïe d'un cyclope* diffusé le samedi 20 juin 1992, *Une saison en Enfer* retransmis le samedi 25 juin 1994, puis *Y faudrait qu'je mett' un peu d'ordr' là-d'dans*, coréalisé avec la journaliste Héléne Hazéra et diffusé le samedi 13 avril 1996.

25 *Ubu Roi* et *Le Surmâle* ont depuis intégré la collection vidéo du MNAM-CGP, Paris.

26 *Alfred Jarry*, 1995, vidéo, 48 min, couleur, son. Pro. : France 3/Agat films.

27 Nous citons les passages d'un texte rédigé par J.-C. Averty en février 2007 à l'occasion de l'édition en DVD de *Ubu Roi* par le label Mercury. Livret non paginé inclus dans le boîtier.

28 *Mouchoir de nuages*, 1976, pièce électronique, 1h16, couleur, son. Diff. : FR3, le samedi 20 mars 1976, 20h30.

29 Les décorateurs d'Averty concevaient des disques ou des tournettes (tambours rotatifs de bois tapissés de motifs ou graphismes divers) qui étaient ensuite actionnés à la main devant les caméras dans l'intention d'obtenir un fond déroulant destiné à recevoir des incrustations. Plus tard, les palettes graphiques ont facilité le travail de collage et remplacé cet équipement artisanal excessivement encombrant.

légendaires : *story-board* feuilleté sous l'œil de la caméra, machine à écrire pour taper le script, photocopieuse pour reproduire gravures et dessins pour les collages, tournage sur fond bleu, doubleurs enregistrés au studio son, pianiste, régie de post-production... Ce souci de dévoiler à l'audience les coulisses de l'image est un fil rouge chez Averty. Au long du prologue de *Parade autour de Parade*³⁰ (1980), le réalisateur prenait déjà le temps de décortiquer ses effets spéciaux pour les téléspectateurs, tandis qu'il incluait des scènes tournées en régie dans *Panurge*³¹ (1982). On pourrait se contenter de louer la vocation pédagogique d'Averty si l'ensemble d'*Ubu plus à l'œil* ne se distinguait pas cette fois par un recours assumé au système D. Il s'agit moins à présent de montrer au téléspectateur comment Averty travaille que de nous révéler dans quelles – piètres – conditions il travaille réellement depuis le début des années 1990.

En vérité, Averty tourne cette adaptation avec trois acteurs qui prêtent leur voix à des légumes. Père et Mère Ubu sont incarnés respectivement par une patate et un navet. Averty a eu accès aux studios de Mikros pour réaliser les trucages en post-production : incrustations, surimpressions, modelage de la peau photographique d'un légume sur la forme d'un visage humain... Ressort comique indéniable, l'usage de légumes résonne avec l'introduction humoristique prononcée par le réalisateur à l'ouverture du programme : « Préparation : insuffisante. Enregistrement des mots, musiques et bruits : suspect. Tournage : précipité. Collages : équivoques. Assemblage, trucage, montage : selon grosseur. Mixage : redouté et redoutable. Diffusion : promise et tenue. Amen. Et le tout, voyez-vous bien, n'est pas donné, cornephyance ! Ça coûte cher, très cher, trop cher, cornegidouille ! » Les plaisanteries maquillent à peine les vérités glissées dans ce prélude quant au soulagement d'une diffusion garantie et à l'importance des coûts de réalisation (l'accès à la post-production est onéreux). Terminés les grands *shows* pour le réalisateur qui avait pris l'habitude de s'entourer d'une large équipe comprenant systématiquement un spécialiste des effets spéciaux, un chorégraphe, un graphiste et un musicien. Mis à part le personnage de Bougreas, à un moment vêtu d'une robe géante de nourrisson, personne n'est costumé – à moins d'inclure le port occasionnel de combinaisons rouges et bleues. Le tournage en régie ou en studio bleu économise aussi la conception d'éléments de décor. Les armées polonaise et russe sont quant à elles suggérées par des pancartes sur lesquelles se trouve écrit « armée polonaise » ou « armée russe ». Tous ces indices, ainsi que l'aspect brouillon – certes étudié – du vidéogramme, trahissent une plainte à l'adresse des producteurs qui refusent d'investir dans des créations originales.

Jusqu'en 1974, Averty n'est pas le seul à se plaindre du peu de crédit donné à la recherche audiovisuelle. En 1959, le compositeur Pierre Schaeffer, un pionnier de la musique concrète, est chargé de mettre sur pieds un Service de la Recherche au sein de la Radiodiffusion et Télévision Française (RTF). Dès 1960, ce Service chapeaute plusieurs groupes de recherches complémentaires : un Groupe de Recherches Musicales (GRM), un Groupe de Recherche Technologique (GRT), un Groupe d'Études Critiques (GEC) et un Groupe de Recherche Image (GRI). Le GRI accueille alors des chercheurs

30 *Parade autour de Parade*, 1980, pièce électronique, 1h02, couleur, son. Diff. : FR3, le dimanche 5 octobre 1980, 20h35.

31 *Panurge*, 1982, pièce électronique, 1h39, couleur, son. Diff. : FR3, le samedi 30 octobre 1982, 20h40.

aux profils variés : techniciens de formation, spécialistes de l'animation (Piotr Kamler, Vic Towas), plasticiens ou cinéastes, chargés d'explorer les possibilités des machines conçues par les ingénieurs du GRT. Le Service a par exemple donné l'opportunité à Robert Lapoujade d'adapter son travail de peintre au support film (citons *Trois portraits d'un oiseau qui n'existe pas* et *Vélodrame* en 1963). De même, peintre et cinéaste, Peter Foldès y a été l'un des premiers à explorer le potentiel de la vidéo. Dès 1967, ses essais vidéo tels que *Bongo Fuego*, *Forms* ou *Electrorythmes*, repesent sur l'alchimie entre les rythmes du corps et de l'image portée par la danse, elle-même métamorphosée en spectacle synesthésique par le montage et les effets électroniques³². En tant que véhicule hallucinatoire, la danse joue également un rôle important dans ses films vidéographiques où l'exploitation des effets électroniques sert plutôt à enluminer la narration, comme dans *La Belle cérébrale*³³, ou *Je tu elles*³⁴ dont le scénario plus abouti conte les déboires d'un peintre qui, désirant percer dans le milieu de l'art, a décidé de conserver sa légitime épouse dans son frigo afin de pouvoir se consacrer à la recherche de son « moi » profond en compagnie de sa maîtresse. Un extrait de *La Belle cérébrale*, où l'on devine la silhouette de la protagoniste, mi-bacchante, mi-nymphé, saisie dans une transe psychédélique, a justement été diffusé le 18 décembre 1993 dans un numéro de *L'Œil du Cyclone* consacré au Service de la Recherche de Pierre Schaeffer, *Qui dit quoi, à qui, comment, pourquoi*³⁵.

Outre les chercheurs à demeure, le Service a accueilli ponctuellement des intervenants extérieurs comme Martial Raysse. Le peintre s'est notamment servi d'une machine conçue par le GRT, le « Truqueur Universel » mis au point en 1968 par Francis Coupigny, pour truquer les séquences hallucinatoires de son *Camenbert Martial extra-doux*³⁶ réalisé en 1969. Cette machine fonctionnant de manière comparable à un synthétiseur permettait de coloriser les images, les solariser (inverser les valeurs lumineuses de l'image), en surimprimer plusieurs (les superposer en transparence), incruster (intégrer une figure provenant d'une deuxième source à une image provenant d'une première source), ou générer des formes géométriques telles que des sphères ou des carrés.

C'est également grâce au Service de la Recherche que les téléspectateurs ont pu découvrir, dès 1967, les théories égocentriques de Ben, à travers un reportage tourné par Gérard Patris sur *L'École de Nice*³⁷. Dès les premières minutes du programme, dans un élan calculé contre la société du spectacle et le *star system* du marché de l'art, Ben feint l'indignation : « Regardez ailleurs ! Ne regardez pas ceci. Regardez justement le Martial, regardez justement l'Arman, mais regardez aussi le mur, regardez le coin du mur, regardez mes godasses, regardez les godasses du type de la télévision. Voilà, il faut regarder ailleurs. Ne regardez pas. » Tout en prononçant ce

32 Des films de R. Lapoujade (*Trois portraits... et Vélodrame*), P. Foldès (*Electrorythmes*), P. Kamler ou V. Towas sont visibles dans la médiathèque en ligne du site « Artsonores » chapeauté par le GRM de l'INA, <https://fresques.ina.fr/artsonores/liste/recherche/Theme.id/7/df#sort/DateAffichage/direction/DESC/page/2/size/10/filters/Theme.id/3/df>, page consultée en janvier 2019.

33 *La Belle cérébrale*, 1968, film 35 mm, 13 min 10, couleur, son. Pro. : Les Films Armorial/ORTF.

34 *Je tu elles*, 1969, film, 1h19 min, couleur, son. Pro. : Films de la Pléiade/ORTF.

35 *Qui dit quoi, à qui, comment, pourquoi*, réalisé par Marie-Claire Schaeffer. Pro. : Canal +.

36 *Camenbert Martial extra-doux*, 1969, 16 mm, 13 min 29, couleur, son, collection du MNAM-CGP, Paris. Coproduit par la ZDF allemande.

37 Diffusé dans l'émission *Pour le plaisir* sur la première chaîne de l'ORTF, le jeudi 2 février 1967, vers 22h. Des actions de rues menées par Ben à Nice ont été retransmises encore avant, dans le cadre de l'émission *Seize millions de jeunes*, le jeudi 16 septembre 1965, 21h15, au fil d'un reportage sur l'école de Nice intitulé *La Révolte est à Nice*, réalisé par Jean-Paul Thomas et Pierre Andro.

discours, le *performer* cloue au mur sa pancarte « Regardez ailleurs », tel un cache sexe posé sur le processus de médiatisation à l'œuvre dans le reportage. Puis il brocarde plus loin ses collègues niçois – des « petit[s] commerçant[s]³⁸ » qui, selon lui, n'ont rien compris à Duchamp – regrettant que la vie s'arrête là où commence l'art, creusant continuellement le fossé entre l'artiste et le profane :

« D'accord, on me prendrait presque pour un mystique, mais il faut que [l'art] devienne un enseignement, qu'il n'y ait plus non plus, politiquement, cette différence entre l'artiste et le peuple. L'artiste, lui, peut faire de l'art, mais le peuple ne peut pas faire de l'art. L'artiste sait ce que c'est que l'art, mais l'autre ne sait pas ce que c'est que l'art. Cette agressivité latente chez l'artiste et le peuple... [...] D'après moi quand il y a eu le ready-made de Duchamp, quand il y a eu le monochrome de Yves Klein, quand il y a eu la musique indéterminée de John Cage – c'est-à-dire que tout était musique – il fallait y aller tout simplement et dire : "messieurs, maintenant, regardez, mon stylo à bille qui bouge, c'est de l'art ou ce n'est pas de l'art ?" [...] C'est apprendre aux gens à voir les choses autrement. [...] Est-ce que sincèrement, oui ou non, messieurs [à Raysse et Arman] vous êtes plus grands que Duchamp ? Non. Est-ce que vous êtes plus grand que Yves Klein ? Non. Est-ce que vous êtes plus grands que John Cage ? Vous êtes tout simplement des entrepreneurs qui se sont mis à bâtir sur le travail de ces trois bonshommes là et vous avez construit votre petit boulot ! Et bien moi je n'ai jamais voulu construire ce petit boulot. Et pourquoi ? Parce que je suis encore pire que vous, je suis plus mégalomane. »

En 1992, l'équipe de *L'Œil du Cyclone* permettra à l'histriion d'assouvir ses fantasmes d'éducation populaire à travers un numéro spécial sur la performance, *On ne rembourse pas*³⁹, au long duquel Ben assume le rôle de présentateur tout en prodiguant ses enseignements sur la discipline.

Des séquences de *L'École de Nice* ont été montées par Marie-Claire Schaeffer dans *Qui dit quoi, à qui, comment, pourquoi*. Son père, Pierre Schaeffer, détestait pourtant ce reportage dont il n'a pas cautionné la diffusion : « Lorsque Gérard Patris revint de Nice, ayant filmé Arman dans ses déplorables cérémonies du piano à pétrole, j'assumai l'auto-censure et refusai solennellement la diffusion, m'identifiant d'un coup au directeur général⁴⁰ ». Conterné par la gratuité des spectacles de destruction offerts par l'artiste Arman, Schaeffer récusait en bloc l'attitude irrévérencieuse de ces artistes dont les élans contestataires ont altéré l'aura de l'apprentissage technique sans pour autant ébranler la victoire du capitalisme bourgeois : « Pris comme nous l'étions entre une jeunesse furieusement inspirée et une culture de masse tranquillisante, je vois mal comment nous eussions pu atteindre aux chefs-d'œuvre attendus, paraît-il, des institutions d'avant-garde. [...] En affirmant une démarche expérimentale en matière d'art et une méthode interdisciplinaire, je faisais passer au second plan l'esthétique et sa

38 « Je me souviens que le Nouveau Réalisme s'était très vite stratifié en "produits". Au départ, il y eut une explosion d'idées. [...] Mais dès qu'il y a eu réalisation d'œuvres et expositions parce qu'il y avait nécessité de concrétisation ça s'est transformé en une réalisation de produits dans un esprit "petit commerçant" », lettre de Ben à Gino Di Maggio reproduite dans *Ben, strip-tease intégral* (Musée d'art contemporain de Lyon, 3 mars - 11 juil. 2010) ; Paris/Lyon : Somogy/Musée d'art contemporain, 2010, p. 156.

39 *On ne rembourse pas*, réalisé par Bertrand Mérino-Péris et conçu par Brigitte Cornand. Pro. : Canal +. Première diff. : samedi 24 octobre 1992.

40 SCHAEFFER, Pierre, *Machines à communiquer 2, Pouvoir et Communication* ; Paris : Seuil, 1972, p. 155.

proverbiale gratuité⁴¹. » Pour Schaeffer, la création devait être subordonnée à l'élaboration de protocoles méthodiques et à l'acceptation d'une collaboration interdisciplinaire rigoureuse – au sens large, puisque l'artiste était censé s'intéresser aussi bien au travail des ingénieurs du GRT qu'à celui des analystes du GEC. L'exigence de Pierre Schaeffer était extrême. D'après Marie-Claire Schaeffer, le compositeur a d'ailleurs jugé « grotesque⁴² » ce montage produit pour *L'Œil du Cyclone* : trop court, trop soucieux de maintenir un rythme soutenu pour accrocher le chaland et, par conséquent, trop semblable à une farandole de spots publicitaires.

L'Œil du Cyclone : la stratégie du détournement

Le Service de la Recherche ayant été dissout en 1974 de concert avec l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF), Pierre Schaeffer n'a guère eu le temps d'être sérieusement confronté au développement d'une communication médiatique marquée par la rapidité, le *zapping*, le divertissement et les stratégies publicitaires fondées sur la multiplication des *stimuli* visuels. Après une brève renaissance en 1979 au sein de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA), autour de vidéastes expérimentaux tels que Thierry Kuntzel et Robert Cahen, le GRI sombre définitivement en 1984. Durant les années 1980, l'exploration plastique du *medium* vidéo cède à d'autres pratiques, davantage axées sur les tics de la communication audiovisuelle. Les artistes jouent avec les clichés mass-médiatiques et explorent désormais les voies du détournement, du piratage, de la parodie, de l'appropriation ou du *hacking*. Sur le plan de sa forme, *L'Œil du Cyclone* est le plus souvent fondé sur le principe du détournement cinématographique ou télévisuel, inspiré par les modèles situationnistes de Guy Debord et René Viénet. Cette stratégie consistant à récupérer des images déjà existantes et à en modifier le discours connaît un succès croissant durant les années 1990, marqué par la réception enthousiaste de *La Classe américaine : Le Grand Détournement*, un téléfilm de Michel Hazanavicius et Dominique Mézerette produit par Canal + en 1993 pour l'anniversaire de la firme Warner. Cette pratique aujourd'hui appelée le *mashup* est devenue populaire, signe que les consommateurs sont capables de s'approprier des images préfabriquées en développant un rapport distancié vis-à-vis des poncifs véhiculés par les productions *mainstream*, voire même un regard critique face aux informations télévisées en tant que *media* de manipulations idéologiques. En outre, dans un contexte audiovisuel où toute investigation sur l'image est suspecte, détourner les images existantes plutôt que tenter d'en créer d'autres s'avère être un moyen idéal de se fondre dans le paysage tout en façonnant des « contre-images » moqueuses ou satiriques.

Loin du divertissement populaire, Debord considérait le détournement⁴³ comme une activité politique révolutionnaire, un levier

41 *Idem.*

42 Marie-Claire Schaeffer s'est exprimée à ce sujet à l'occasion d'une table ronde organisée le 30 janvier 2017 dans le cadre des *Lundi de l'INA*. La capture de la séance intitulée « Ceci n'est pas l'ORTF ! Trésors du Service de la Recherche (1960-1974) » est en ligne sur la plate-forme vimeo, <https://vimeo.com/201863919>, page consultée en janvier 2019.

43 La pratique a notamment été définie dans le troisième numéro de *l'Internationale situationniste* : « Le détournement, c'est-à-dire le réemploi dans une nouvelle unité d'éléments artistiques préexistants, est une tendance permanente de l'actuelle avant-garde, antérieurement à la constitution de l'I. S. comme depuis. Les deux lois fondamentales du détournement sont la perte d'importance – allant jusqu'à la déperdition de son sens premier – de chaque élément autonome détourné ; et en même temps, l'organisation d'un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque

pour déconstruire les discours idéologiques dominants, et l'unique moyen de ne pas alimenter la société du spectacle avec de nouveaux produits (en l'occurrence des films) prêts à consommer. La manœuvre consistant à prendre un fragment d'une œuvre pour l'associer au morceau d'une autre n'est pas neuve : déjà transférée par Marcel Duchamp ou Dada dans le champ des arts plastiques, elle est fréquente en littérature par le biais de la citation ou de la parodie. Tout en altérant le sens des extraits originaux, la collision de ces fragments doit toutefois construire un nouveau discours, par conséquent bâti sur la déconstruction des anciens. La désagrégation par les situationnistes des œuvres déjà couronnées par *l'establishment* doit trouver son aboutissement dans l'édification d'un métadiscours critique. Il ne s'agit pas de faire avaler aux spectateurs, comme dans beaucoup de films, de documentaires et de publicités, des modèles prêt-à-porter ou penser, mais de lui présenter des pistes de réflexion alternatives en connectant entre elles des sources hétérogènes. Le détournement ne consiste pas à effectuer un simple collage : il vise le dépassement de la notion d'œuvre achevée (ou produit fini) en ne proposant rien d'autre que le piratage en série d'œuvres et d'images déjà connues ainsi que la corruption des récits idéologiques que ces images (films, publicités, actualités ou documentaires) véhiculent.

Plusieurs épisodes de *L'Œil du Cyclone* illustrent parfaitement cette théorie. Traitant ironiquement de la promesse de bonheur accessible grâce au travail et à la richesse, *Bonheur maximum garanti*⁴⁴ semble ainsi faire écho à la devise « Ne travaillez jamais » de Guy Debord, reprise avec succès par les émeutiers de Mai 68. Sans travail, finies les sorties hebdomadaires à l'hypermarché. Dans *Toujours plus*⁴⁵, depuis le parking du Auchan, Luc Moullet observe les rituels consuméristes : clefs de caddie, rayonnages, ambiance sonore, rien n'échappe au réalisateur.

« *Les courses, personne n'y échappe : commerces de proximité ou supermarchés, il y en a pour tous les goûts. Moi j'adore les grandes surfaces, pour le choix, la fraîcheur et sans oublier les promotions.* »

Condensé de programmes et de publicités à destination des ménagères extatiques, *Do Mi Si La Do Ré*⁴⁶ dépeint les joies de la vie domestique, tandis que dans *Gagner*⁴⁷, s'appropriant le titre d'un ouvrage de l'homme d'affaires Bernard Tapie, Christophe Campos démonte les ressorts de l'idéal productiviste et de la compétitivité. Plus tôt, le même Christophe Campos s'est également intéressé aux publicités locales dont il s'amuse des poncifs à travers un montage intitulé *Dans un cadre agréable, une ambiance raffinée*⁴⁸.

élément sa nouvelle portée. Il y a une force spécifique dans le détournement, qui tient évidemment à l'enrichissement de la plus grande part des termes par la coexistence en eux de leurs sens ancien et immédiat – leur double fond. », « Le détournement comme négation et comme prélude », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 10, numéro lisible sur le site de *La Revue des ressources*, http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_3.pdf, page consultée en janvier 2019.

⁴⁴ *Bonheur maximum garanti*, réalisé par Jean-Baptiste Mathieu. Pro. : Canal +/New Deal Films. Première diff. : samedi 9 novembre 1996.

⁴⁵ *Toujours plus*, réalisé par Luc Moullet. Pro. : Les Films d'ici/Canal +. Première diff. : samedi 23 avril 1994.

⁴⁶ *Do Mi Si La Do Ré*, réalisé par Emmanuel Faure. Pro. : Le Village/Canal +. Première diff. : samedi 9 décembre 1995.

⁴⁷ *Gagner*, réalisé par Christophe Campos. Pro. : Canal +/Bandits. Première diff. : samedi 10 décembre 1994.

⁴⁸ *Dans un cadre agréable, une ambiance raffinée*, réalisé par Christophe Campos. Conception : Joëlle Matos/C. Campos. Pro. : Ex Nihilo/Canal +. Première diff. : samedi 11 avril 1992.

Ce n'est sans doute pas un hasard si *L'Œil du Cyclone* a consacré un numéro entier à l'histoire du situationnisme et à la figure de Guy Debord. Baptisé *Cette situation doit changer*, l'opus diffusé le 4 avril 1992 démarre entre autres avec une citation du film *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), dernier film en date réalisé par l'écrivain, articulée en voix *off* :

« Je ne ferai dans ce film aucune concession au public. Plusieurs excellentes raisons justifient à mes yeux une telle conduite, et je vais les dire. Tout d'abord, il est assez notoire que je n'ai nulle part fait de concessions aux idées dominantes de mon époque, ni à aucun des pouvoirs existants. Par ailleurs, quelle que soit l'époque, rien d'important ne s'est communiqué en ménageant un public, fut-il composé des contemporains de Périclès. Et, dans le miroir glacé de l'écran, les spectateurs ne voient présentement rien qui évoque les citoyens respectables d'une démocratie. Voilà bien l'essentiel. Ce public si parfaitement privé de liberté et qui a tout supporté mérite moins que tout autre d'être ménagé. Les manipulateurs de la publicité, avec le cynisme traditionnel de ceux qui savent que les gens sont portés à justifier les affronts dont ils ne se vengent pas lui annoncent aujourd'hui tranquillement que, quand on aime la vie, on va au cinéma. Mais cette vie et ce cinéma sont également peu de choses et c'est par là qu'ils sont effectivement échangeables avec indifférence⁴⁹. »

Cette sentence brocarde tout à la fois le populisme, le *merchandising* et l'industrie du divertissement contre laquelle Debord se propose de lutter en bousculant les spectateurs réduits à la passivité et manipulés par les publicitaires. Conçu par Brigitte Cornand et réalisé par Bertrand Mérino-Péris, le montage de *Cette situation doit changer* a plu à Guy Debord au point de susciter le désir, chez l'écrivain, de travailler cette fois, non pas à un nouveau film de détournement destiné aux salles de cinéma⁵⁰, mais à un véritable manifeste anti-télévisuel, *Guy Debord, son art et son temps*⁵¹, co-réalisé avec Brigitte Cornand. Retransmis sur Canal + en janvier 1995, ce programme en forme de testament s'avère être l'ultime détournement audiovisuel conçu par Debord.

Si pour Guy Debord, le détournement est chose infiniment sérieuse, son potentiel comique a toutefois été exalté par un autre situationniste nommé René Viénet. Devenu sinologue, Viénet s'est retrouvé confronté jeune à la Chine de Mao : arrivé là-bas en 1964 dans l'intention de propager les idéaux de l'Internationale situationniste, « l'étudiant est envoyé à Nankin pour y enseigner le français. Là, les Français sont cloîtrés dans l'ancienne ambassade britannique, leurs conversations avec les Chinois sont surveillées dans la rue et René Viénet souffre de devoir enseigner le français dans les traductions des ouvrages

49 Guy Debord en *off* dans *In girum...*

50 Jusqu'à alors, Guy Debord a réalisé exactement cinq films de détournement : *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959, 20 min, n&b, son, pro. : Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni), *Critique de la séparation* (1961, 20 min, n&b, son, pro. : Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni), *La Société du spectacle* (1974, 90 min, n&b, son, pro. : Simar Films), *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film La Société du spectacle* (1975, 22 min, n&b, son, pro. : Simar Films), et *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978, 1h40, n&b, son, pro. : Simar Films).

51 *Guy Debord, son art et son temps*, 1994, téléfilm (support inconnu), 1h, n&b, son. Pro. : Canal +/INA. Première diff. : lundi 9 janvier 1995, vers 22h10, en crypté. Brigitte Cornand est la réalisatrice officielle de ce programme dont les images ont été rigoureusement sélectionnées par Guy Debord qui en a également rédigé le texte. Cf. DANESI, Fabien, *Le cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'œuvre* (1952-1994) ; Paris : Paris Experimental, 2011, pp. 19-26.

de Mao⁵². » À son retour en France, dès 1965, Viénet se démarque de la scène intellectuelle française par sa lucidité critique vis-à-vis du maoïsme. Très impliqué dans la vulgarisation du situationnisme, l'activiste souhaite tout particulièrement investir le champ des *media*. En 1973, il atteint les écrans de cinéma avec *La Dialectique peut-elle casser des briques ?*, un premier film de détournement humoristique fondé sur le doublage marxiste d'un film de kung-fu hongkongais. En 1977, ses documentaires antimaoïstes, *Mao par lui-même* et *Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires !*, seront sélectionnés au festival de Cannes, prouvant le succès du réalisateur honoré en filigrane dans *Feu sur le quartier général*⁵³, le dix-neuvième numéro de *L'Œil du cyclone*. L'équipe du magazine doit en effet beaucoup à l'approche ludique de Viénet, en témoigne pareillement *Meringue et passion*⁵⁴, une ode dégoulinante à l'amour, la gloire et la beauté, concoctée à partir d'une sélection de *soap operas*.

Du *mashup* au *v-jaying* : l'art de mixer les sons et les images

Autrement pratiqué, le *mashup* est non seulement une arme politique ou satirique mais aussi un processus de composition musicale. C'est ce que prouve Jérôme Lefdup dans *Beauty foules*⁵⁵, en mettant en scène, sur des musiques techno et des *beats* bestiaux, de larges plans de foules tirés de diverses archives audiovisuelles – le terme « foule » désignant ici tout aussi bien les foules de pingouins, abeilles ou flamands roses, que celles des manifestants, groupies, dévots, émeutiers, skieurs, fêtards, supporters, baigneurs ou immigrés entassés sur les bateaux. Le *mashup* souligne évidemment les rapprochements visuels les plus ironiques en mixant par exemple les chants des chœurs de l'Armée Rouge avec le tintement des cloches de moutons. Depuis 1984, Lefdup est coutumier de ce qu'il appelle lui-même les « *video songs* ». Le principe de ces *video songs* repose sur un constat très simple : les images sont des sources de bruits à exploiter. Ainsi, une séquence vidéo peut être fragmentée à loisir pour être remontée de manière rythmique, en réponse aux impulsions sonores de la bande son synchrone, posant l'équivalence entre montage et mixage. En d'autres termes : le montage vidéo créé la partition musicale. Lorsqu'il s'attelle à l'exercice, Lefdup est tout particulièrement impressionné par les montages dynamiques orchestrés par les vidéastes John Sanborn et Kit Fitzgerald, mais aussi très influencé par l'explosion du clip sur le marché de l'audiovisuel⁵⁶.

Cependant, les *video songs* de Lefdup s'imposent moins comme une déclinaison de ce genre commercial, en vogue depuis le lancement d'MTV, que comme son commentaire ou sa parodie. Sa chanson vidéo la plus connue

52 TRESPEUCH-BERTHELOT, Anna, *L'Internationale situationniste : de l'histoire au mythe* (1948-2013) ; Paris : PUF, 2015, p. 123.

53 *Feu sur le quartier général*, réalisé par Vincent Hachet. Pro. : Canal +. Première diff. : samedi 25 avril 1992.

54 *Meringue et passion*, réalisé par Patrick Menais. Pro. : Canal +. Première diff. : samedi 4 décembre 1993.

55 *Beauty foules*, réalisé par Jérôme Lefdup. Pro. : Vidéo de Poche/Canal +. Première diff. : samedi 21 mai 1994.

56 Au moment où J. Lefdup termine son cursus à l'ENSAD, le clip musical fait l'objet d'expositions dans les grands musées parisiens, comme *Paysage* du clip, ouverte en entrée libre au sous-sol du Centre Pompidou du 2 octobre au 11 novembre 1985, ou *New Video Music USA*, tenue au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en juin 1985. Sur le sujet, cf. l'article de Marie Vicet, « Quelle place pour le clip vidéo au musée ? De sa reconnaissance muséale à sa remise en question, à travers trois expositions françaises (1985-2007) », *exPosition*, n°3, 2017, en ligne : <http://www.revue-exposition.com/index.php/author/marie-vicet>.

est également la plus politique. Il s'agit de *Convictions profondes*⁵⁷, co-réalisée en 1988 avec Véro Goyo, fruit d'une commande d'Alain Burosse reçue lors des présidentielles de 1988 pour l'ouverture de la soirée électorale sur Canal +. Il ne faut pas se fier à l'amorce de la bande conçue comme un spot du RPR, l'ancien parti mené par Jacques Chirac, alors adversaire du président François Mitterrand. Sur la bande centrale du drapeau français apparaissent les mains d'un Chirac à la voix pénétrée, dont le discours est littéralement débité par Lefdup. Promesses et ronds de jambe se délitent en soupirs, onomatopées et bêgalements alors que le *leader* du Front National, Jean-Marie Le Pen, scande inlassablement cette cacophonie politique d'un « vroum vroum, vroum » éminemment comique, mais aussi emblématique du ronron stérile remixé par le vidéaste. Représentante de Lutte Ouvrière, Arlette Laguiller s'obstine : « travail, travailleur », voyant son propos résumé à ces deux mots répétés en boucle. Les figures et fragments de discours politiques sont envisagés comme des données interchangeables. L'ensemble est aussi ponctué d'extraits de matchs de *catch* et de jeux télévisés : *Le Juste Prix*, où le candidat devait trouver le prix d'objets de consommation courante, et *La Roue de la fortune*. « Du pain et des jeux », en somme. Constat cinglant et désabusé sur la vie politique française, ce clip satirique pousse la logique du *video song* à son comble en fusionnant les stratégies promotionnelles musicale et politique. S'inspirant des slogans publicitaires et visant dans sa ligne de mire la campagne présidentielle de 1984, l'artiste américaine Max Almy avait déjà exploité ce filon, avec son vidéo clip *Perfect Leader*⁵⁸ en 1983 – diffusé en France par Alain Burosse sur Antenne 2, dans le magazine *Haute Tension* du 16 juin 1984⁵⁹. Dans ce travail mi-allégorique mi-graphique, la vidéaste dénonçait un modèle archétypal de *leadership*, mais n'allait toutefois pas jusqu'à détourner et ridiculiser des captations de discours prononcés par d'authentiques personnalités de la vie politique. Tirant à bout portant sur des cibles connues et identifiables par les électeurs français, *Convictions profondes* atteint d'autant mieux son but que la vidéo a été commandée par une chaîne de télévision pour une soirée électorale de la plus haute importance. C'est dans le même esprit qu'en 1995, plusieurs réalisateurs de *L'Œil du cyclone* ont uni leurs forces pour réaliser *Party de campagne*⁶⁰, retransmis le 13 mai 1995, peu de temps après les présidentielles.

Bien que des exemples comme *Beauty foules*, *Party de campagne* ou *Convictions profondes* portent encore haut la flamme du situationnisme, ce n'est pas à Guy Debord, mais bien à Pierre Schaeffer que l'on doit cette pratique du mixage audiovisuel. Considéré comme le père de la musique concrète, Schaeffer a commencé à travailler à son projet de « Symphonie de bruits » dès 1948, récoltant des objets pour en manipuler les sons qu'il enregistrait. L'idée de composer avec des fragments sonores retraités a inspiré les vidéastes qui, à présent, composent avec des fragments audiovisuels qu'ils réarrangent. C'est pourquoi Pierre Schaeffer est de nouveau salué par l'équipe de *L'Œil du cyclone* dans un numéro consacré à la musique par ordinateur, *Cyberdélit*⁶¹, diffusé pour la première fois sur

57 *Convictions profondes*, 1988, vidéo, 3 min 44, couleur, son. Pro. : Les Maîtres du Monde/Vidéo de Poche. Collection du MNAM-CGP. Mise en ligne par l'artiste sur la plate-forme *vimeo*, <https://vimeo.com/75708581>, page consultée en janvier 2019.

58 *Perfect Leader*, 1983, vidéo, 4 min 11, couleur, son, collection du MoMA, New York.

59 Numéro mis en ligne par A. Burosse sur la plate-forme *vimeo*, <https://vimeo.com/channels/812657>, page consultée en janvier 2019.

60 *Party de campagne*, réalisé par Vincent Hachet, Loïk Dury, Jérôme Lefdup, Emmanuel Faure, Christophe Campos, Patrick Menais, Olivier Gajan. Pro. : Canal +.

61 *Cyberdélit*, réalisé par Jérôme Lefdup. Pro. : Nova Production/Canal +.

Canal + au cours de *La Nuit Cyber*⁶² du vendredi 26 janvier 1996, une nuit de programmes consacrée aux cultures digitales. La voix de Schaeffer y est mixée dans le montage, avec d'autres clins d'œil aux membres de l'ancien GRM tels que Iannis Xenakis ou Pierre Boulez. *Cyberdélég* s'impose comme un véritable exercice de *sampling* expliqué en images par son réalisateur. Des fenêtres informatiques s'affichent en effet au cours du montage, dans lesquelles apparaissent courbes et niveaux de fréquences correspondant aux sons programmés par Jérôme Lefdup et remixés dans la base rythmique composée par Loïc Dury, donnant ainsi à observer au téléspectateur la matérialisation informatique de ce qu'il entend.

Plus qu'une introduction à la musique par ordinateur, *Cyberdélég* préfigure le succès des performances de *v-jaying* – mixage *live* d'images et de musique – désormais courantes sur la scène de l'art numérique. Encore un peu plus tôt en 1992, l'équipe de *L'Œil du Cyclone* avait déjà proposé une initiative semblable dans son trente-septième numéro, intitulé *Tekno*⁶³. Diffusé le 19 décembre 1992, cet opus proposait un *trip* électronique audacieux aux téléspectateurs, emporté à travers un mixage son/image rythmé par le battement de *samples d'acid house*. Outre l'ascendant de Pierre Schaeffer, ces interventions s'inscrivent dans une histoire de l'art et de la synesthésie qui remonte, sinon aux premières années du cinéma expérimental (Léopold Survage, Hans Richter, Viking Eggeling), au moins aux débuts de l'art vidéo. C'est en 1970 que l'artiste Nam June Paik a réalisé sa première performance en direct sur les ondes de la chaîne bostonienne WGBH, *Beatles from Beginning to End (Video Commune)*. Durant cette expérience *live* d'environ quatre heures, Paik s'est servi du synthétiseur Paik-Abe pour retraiter un flux d'images (enregistrées ou filmées en direct) accompagnées par des musiques des Beatles : « [Le programme] attirera si bien l'attention du public que la Rock Radio de Boston conseilla à ses auditeurs de se brancher sur WGBH pour capter ces étranges ondes électriques : il s'agissait peut-être des ancêtres de la MTV d'aujourd'hui⁶⁴. » N'oublions pas qu'en vidéo, le son et l'image proviennent d'une même source : une fréquence électronique, ce qui a résolument poussé les vidéastes comme Paik à traiter l'image comme du son.

Il faudrait plus d'un article pour éplucher les sources artistiques de *L'Œil du Cyclone*, qui compte à son actif plus de deux cent numéros. Toujours est-il que, durant les années 1990, ce magazine est quasiment le seul à donner une visibilité aux productions audiovisuelles hors normes, qu'il s'agisse d'œuvres de cinéastes expérimentaux et/ou militants (Nelson Sullivan, René Vautier), d'artistes contemporains (ORLAN, Gilbert & George), de créateurs vidéo (Éric Coignoux), ou des acteurs de la scène *punk* française (Bazooka). La curiosité tous azimuts des directeurs artistiques de l'émission a permis de maintenir une fenêtre de liberté dans la grille des programmes de Canal +, tout en favorisant l'émergence de quelques pépites⁶⁵ et en ménageant un

62 Direction artistique de *La Nuit Cyber* : Alain Burosse et Alain Le Diberder. Coordination : Jean-Marie Duhard.

63 *Tekno*, réalisé par Jérôme Lefdup et Vincent Hachet. Conception : Alain Burosse et Emmanuel Faure. Pro. : Canal +.

64 N. J. Paik, « M. Abe – pour moi le plus grand médecin », 1991, in DECKER, Edith (dir.), LEBEER, Irmeline (dir.), *Du cheval à Christo et autres écrits* ; Bruxelles : Lebeer Hossmann, 1993, p. 36. Texte distribué lors d'un symposium Paik-Abe organisé à la On the Wing Gallery de Yokohama en 1992.

65 Rappelons notamment que, si depuis peu, les chercheurs commencent à s'intéresser à l'attitude de Salvador Dalí vis-à-vis des *media*, le réalisateur Michel Royer est le premier à notre connaissance

espace d'expression aux dites minorités sociales, par le biais de sujets comme l'homosexualité, le féminisme, la *gay pride* ou la contre-culture noire, jusqu'à la chronique d'une vie de clocharde (*Irma*⁶⁶, en 1994). Cet esprit alternatif a durablement garanti le succès du magazine *L'Œil du Cyclone* dont l'existence doit beaucoup aux histoires croisées de la musique concrète, des cinémas expérimental et militant, de l'art vidéo et de la performance.

à avoir mis le doigt sur le caractère performatif des multiples apparitions du peintre à la télévision française dans son opus sur *Dali à la télé* (première diff. : 22 janvier 1994).

66 *Irma*, réalisé par André Ligeon-Ligeonnet et Sylvie Duchesne. Pro. : CICV Pierre Schaeffer/Canal +. Première diff. : samedi 29 octobre 1994.

Maxence Alcalde

L'Œil du Cyclone
ou
la tautologie de l'image

Maxence Alcalde est docteur en Esthétique et technologies des arts et enseigne la théorie de l'art à l'ESADHaR (Le Havre). Il est critique d'art, commissaire d'exposition et blogueur (osskooor.com). Il publie plusieurs articles sur l'art contemporain et est l'auteur de *L'Artiste Opportuniste. Entre posture et transgression* (L'Harmattan, 2011).

Préambule

L'histoire de cet essai commence dans une brasserie bien connue du Havre. Avec mon ami Stéphane Trois Carrés, nous attendions un groupe d'universitaires anglais, un de ces nombreux projets européens aussi excitants que chronophages rendus impossible suite au *brexit*. Les anglais se faisant attendre, on commande une bière, puis deux, puis j'en viens à évoquer un lien qu'il m'avait posté vers une émission de *L'Œil du Cyclone* et qu'il avait réalisée. Je lui dis que *L'Œil du Cyclone* a été très important pour moi, que tomber sur des choses aussi bizarres à la télévision alors que je n'avais que treize ou quatorze ans avait probablement influé sur ce qui allait devenir ma passion. Il faut se remettre dans l'ambiance de l'époque. Nous sommes au début des années 1990, la télévision propose certes tout un tas de choses un peu délurées (les émissions de la 5 de Berlusconi, la playmate du *Collaro Show* le samedi soir à l'heure de l'apéro, les solos d'orgue de Charlie Oleg dans *Tournez manège* ou les ambiances criardes de *La Roue de la fortune*), mais le tout reste relativement formaté, visuellement peu créatif, assez moche. Pour un jeune ado, la télé du début des années 1990 n'offre que de rares expériences de la subversion. Même si le visionnage de ces émissions ne me laissait que peu de souvenirs vraiment précis, je garde celui d'avoir été déboussolé en essayant de comprendre ce qui se passait. Plus tard, devenu accro à ce rendez-vous du samedi midi, je me souviens de la claque prise lors de la diffusion du « Dali à la télé » (à l'époque, je voulais être Salvador Dali ou rien !), des numéros consacrés à Imagina (festival d'animation en images de synthèse) ou encore davantage à celui consacré à l'éditeur marseillais le Dernier cri. Je raconte tout ça à mon ami et je le vois esquisser un sourire goguenard au fur et à mesure de mon évocation. Et je finis par lui dire : « - tu sais ce que j'adorerais Stéphane, c'est avoir une intégrale de *L'Œil du Cyclone* en DVD avec un petit livret qui raconte l'histoire de cette émission ». Stéphane se marre et lance : « - Arrête de rêver Maxence ! Avec les histoires de droits et compagnie, c'est indémerdable. Par contre, le livret, tu peux le faire. T'es critique d'art, tu sais écrire, fais-le ! ». Un peu sceptique, je lui réponds : « Mouais, t'as raison, mais je n'y connais rien en télé, je ne vois pas trop ce que je pourrais en dire. En plus c'est typiquement encore le genre de truc qui n'intéresse que trois personnes dans le monde, dont nous deux. ». « Tu t'en fous ! Tu le fais et tu vois après. » Sur ces paroles, Stéphane enthousiaste, comme à son habitude, pianote sur son téléphone en me disant « J'appelle Alain Burosse [directeur des programmes courts chez Canal + à l'époque de *L'Œil du Cyclone*], c'est un ami, il faut que tu le rencontres... ».

On est tombé sur le répondeur d'Alain Burosse (ça n'était que partie remise) et j'ai décidé de m'y coller.

1. Histoire de l'Œil

« Un cyclone c'est véritablement un objet extraordinaire ; un objet qui naît dans l'atmosphère et qui se comporte un peu comme un être vivant, de sorte que les masses d'air qui sont attirées par la dépression arrivent en tourbillonnant ; et la rotation va en s'accélégrant. Vous avez ainsi un disque. Et l'ensemble, ça sera une véritable scie circulaire, une tronçonneuse qui sera capable de faucher des maisons, des arbres. Mais si vous êtes au centre du cyclone, dans l'œil du cyclone, et bien alors là vous bénéficiez d'un calme extraordinaire. Vous êtes LE spectateur qui peut contempler cet objet et puis qui peut se déplacer avec lui, circuler lentement au dessus des continents, au dessus des océans. ». Récité avec la voix de crécelle très reconnaissable d'Albert Ducrocq (célèbre présentateur météo des années 1960-1970) en préambule du premier numéro de *L'Œil du Cyclone*¹, ce court texte fait office de manifeste. À l'écran, on voit deux images superposées de présentateurs météo. Sur les coins de l'image apparaissent des formes géométriques en « images de synthèse » 3D qui tournent sur elles-mêmes. Puis une botte de carotte, toujours en 3D, toujours tournoyante. Puis deux petits bonshommes rouges, avant qu'un œil vienne se mettre à tournoyer autour des figures floues des présentateurs de météo. Dès lors tout est posé. S'en suit une interview menée par Brigitte Cornand du designer à la mode Philippe Stark qui n'en finit pas de cabotiner en parlant de Dieu, le tout filmé par le pape de l'image des années 1980, Jean-Baptiste Mondino. Après l'interview de Stark, on bascule directement vers un montage bordélique de Vincent Hachet et T. Méricout « la vérité sur l'art moderne ». Dès son premier numéro, *L'Œil du Cyclone* montre l'étendue de son spectre, grand écart permanent entre le délirant et le sérieux, « le cru et le cuit » de Claude Lévi-Strauss en quelque sorte. D'ailleurs, cette allusion au cru et au cuit sera exploitée par Serge Daney lorsqu'il écrit au sujet du cinéma français de son époque : « Entre le document et le fictif ; le brut et le codé, les aléas et le positif, bref entre le *cru et le cuit*, il y a toujours eu court-circuit, raccourci saisissant, impureté. Le cru est vite cruel, obscène, sadique ; le cuit est vite trop cuit, brûlé, pervers.² ». Dans la manière dont *L'Œil du Cyclone* est conçu, il y a un peu de ce « court-circuit », de cette incertitude concernant le type d'objet auquel est confronté le téléspectateur. Le télescopage des images, une bande son qui raconte autre chose que ce que l'image semble vouloir dire, puis l'apparition intempestive de cet œil unique, sphérique, aux veines éclatées mais sans corps autonome, idéal. Le style de *L'Œil du Cyclone* est donné une fois pour toutes. Le concept de l'émission, on le doit à Alain Burosse, l'empreinte visuelle et sonore aux habiles bidouillages des frères Lefdup.

Chaque année, *L'Œil du Cyclone* consacre son antenne à une émission de 52 minutes³ autour de l'édition annuelle d'Imagina, rendez-vous des amateurs d'« images de synthèse » et dont la compétition avait pour but de récompenser les meilleurs courts et longs métrages réalisés avec des technologies innovantes de l'image⁴. Ce qui prenait le plus de temps dans ce numéro spécial

1 Le premier numéro est en fait un numéro consacré au commentaire de l'actualité par la jeune scène du rap français de l'époque (Iam, NTM, etc.).

2 Serge Daney, *Les Cahiers du Cinéma* (n°323-324), 1981 repris dans *La Rampe*, cahier critique 1970-1982, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 1996, p. 195.

3 Généralement réalisée par Jérôme Lefdup.

4 Compétition consacrée à l'image de synthèse organisée par l'INA entre 1985 et 2000, en marge du festival de télévision de Monte Carlo. À noter que l'INA, et son ancêtre l'ORTF via son Service de la Recherche Prospective, se sont toujours intéressés aux « images nouvelles ».

était de truquer les interviews souvent trop longues, dans différentes langues et parfois peu captivantes. Mais les gens interviewés prêtaient leurs images, il fallait alors voir leur visage à l'écran. L'astuce trouvée pour rendre ces entretiens intéressants sera d'en confier notamment l'habillage à Krao⁵. En revoyant les épisodes consacrés à *Imagina*, on est étonné de ne pas trouver les images de synthèse si vieillottes qu'on pourrait le penser. Bien au contraire, la sélection des courts métrages en « images de synthèse » font preuve d'une belle série d'inventions de bidouilleurs pas encore obnubilés par le « réalisme » applicable immédiatement à l'industrie du jeu vidéo ou au cinéma. À l'image de cet épisode de 1994⁶ dans lequel le téléspectateur s'enquillait des compositions futuristes annonçant la fameuse scène de *Minority Report* dans laquelle Tom Cruise fait glisser des images avec des mouvements de bras dans le vide (*Inter Galactic Interface* de Takahiko Akiyama) ; un *Quarx* de Maurice Benayoun ; ou le *K.O Kid* de Marc Caro dans lequel deux boxeurs aux silhouettes aplaties (portant les visages numérisés de Dominique Pinon et François Hadji-Lazzaro) s'affrontent sur un ring de boxe ; la parade amoureuse sous acide de Bériou (*Tableau d'amour*) ; le tout entrecoupés d'interventions de Jean-Christophe Averty ou de Jean-François Bizot.

Toute la question qui paraît incongrue de nos jours est « comment trouver toutes ces images avant Internet ? ». Un réseau de rabatteurs se forme autour de la petite équipe. Par exemple, l'émission sur les films de propagande Mao Zédong réalisée par Vincent Hachet (secondé par Danièle Palau Glachant), ont été empruntés à un collectionneur belge qui possédait des bobines de films Mao⁷. La puissance de feu de Canal+ est assez forte étant donné que la chaîne essaime ses filiales jusqu'en Pologne.

Canal+ ne s'intéresse pas à son histoire. Au moment de leurs vingt ans d'existence, ils ont d'ailleurs dû demander aux téléspectateurs, aux « abonnés », de leur fournir des images d'archives. C'est aussi pour cette raison que certains collaborateurs proto-geek de la chaîne ont pu récolter des morceaux de cassettes VHS d'archives promises à la benne. Et le mouvement s'est encore accéléré avec l'arrivée de Jean-Marie Messier, le recentrement de la chaîne sur les « valeurs sûres » et le déménagement dans les nouveaux locaux. Canal+ devient alors un gros monstre amnésique, d'une amnésie assumée et organisée par sa volonté de ne pas s'encombrer du superflu croyant ainsi voyager léger. Dans *L'Œil* consacré au cabinet d'amateur (en fait, aux débuts du cinéma), une voix imitant la diction incomparable de Jean-Luc Godard et sa manière de formuler des aphorismes définitifs du cinéaste suisse, déclare de manière péremptoire et prophétique « Le cinéma fabrique des souvenirs, la télévision fabrique de l'oubli, *L'Œil du Cyclone* fabrique des trous de mémoire⁸. »

Pour comprendre l'esprit de l'époque, il faut avoir en tête le bâtiment de Canal+ Quai André Citroën conçu par Richard Meier. À l'époque, le bâtiment central faisait ressembler les lieux à l'Étoile de la Mort de *Star Wars*. Les programmes courts étaient situés au fond d'un couloir où trônait fièrement un drapeau arc-en-ciel sur lequel on lisait l'inscription « Anal Plus », ambiance suave à laquelle il faut ajouter une forte odeur de pétard... De l'aveu de la fine équipe,

5 Alias Philippe Pontonne, spécialiste des effets spéciaux.

6 « *Imagina 94* », *Odc* n°82, février 1994.

7 « Feu sur le quartier général », *Odc* n°19, 1992. Texte de Sybille Deluxe.

8 « Un cabinet d'amateur », *Odc* n° 87, réal : Hélène Bromberg/Bruno Rosier, 4 mars 1994.

on retrouve une idée de l'ambiance des réunions de rédaction dans la parodie réalisée pour l'émission « Y a-t-il une vie après le Travail ? ». Une bande de vieux hippies discute du sommaire de l'émission jusqu'à ce que Charlie, l'assistant lance « tu payes ton pet ». Le groupe de sexagénaires finit totalement défoncé... L'idée d'une émission comme *L'Œil du Cyclone* n'aurait probablement jamais pu être imaginée si quelques décennies plus tôt des pionniers comme Jean Christophe Averty ou le Service de la recherche de l'ORTF de Pierre Schaeffer n'avaient ouvert la voie. Même si certaines émissions d'Averty passaient tard ou que les réalisations du service de recherche de l'ORTF restaient souvent confidentielles, elles ont montré qu'il était possible d'interroger le format télévisuel avec une ambition artistique. Averty propose aux téléspectateurs des années 1960 des émissions de sketches décalés largement inspirés de l'univers surréaliste. Le gimmick récurrent de l'émission *Les Raisins verts*⁹ sera la moulinette à bébés où on voyait un hachoir à viande faire du steak haché avec des poupées baigneurs. Averty raconte qu'il avait acheté une certaine de poupons en celluloid dont il se servait dans ses émissions « en écho à tout ce que me faisait subir ma fille qui m'empêchait de dormir¹⁰ ». Mais ce qui sera probablement le terreau visuel de *L'Œil du Cyclone* ne sont pas *Les Raisins Verts* — la majorité des initiateurs de *L'Œil* n'étant encore pas nés à l'époque — mais plutôt les trucages inventés par son *réalisateur*.

À la fin des années 1960 et dans les années 1970, Averty conçoit des émissions de variété et des clips basés sur des incrustations d'images successives parfois combinées avec des effets de distorsions visuelles. La forme du clip convient parfaitement à Averty qui refuse les émissions en direct et à toujours utilisé des voix enregistrées pour ses productions, même lorsqu'il s'agit de pièces de théâtre comme ce fut le cas avec sa version d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si à cette période, Averty se définit comme « metteur en page » dans les génériques de ses productions. L'exemple paroxystique de ce type d'aventure plastique est probablement *l'Histoire de Melody Nelson*, mise en image du concept album de 1971 de Serge Gainsbourg. Ce long clip de 28 minutes met en scène Serge Gainsbourg et Jane Birkin déambulant dans un univers immatériel saturé d'images et d'effets psychédélics. Averty joue avec le fond bleu à partir duquel il incruste des tableaux liés aux surréalistes (Paul Delvaux, Max Ernst, le Douanier Rousseau), des motifs répétitifs (des cœurs, des vaguelettes), des images statiques archétypales (couchés de soleil, jungle, tribus africaines) et des taches de couleurs. Tour de maître, il va jusqu'à refuser de corriger les défauts du fond bleu en acceptant les fausses ombres, en réalisant des zooms hasardeux, le tout visant à nier toute profondeur de champs cinématographique. Gainsbourg et Birkin transmués en pantins évoluent dans un monde plat sans pour autant être lisse. « Ce que vous voyez n'est pas réel mais est un moment alternatif d'une réalité possible », tel pourrait être le message d'Averty à cette époque. C'est évidemment cette patte que l'on retrouve chez les créateurs de l'habillage de *L'Œil du Cyclone*, cette profusion d'effets hypnotiques et de sur-incrustation visant la saturation de l'image télévisuelle.

Il ne faut pas non plus négliger l'influence des Shadoks qui passaient avant les informations en 1968. Il y a peu de chaînes de télévision en France à

⁹ Émission créée par Averty en 1963. Sans présentateur, composée de sketches à grands renforts de trucages et d'incrustations vidéos. L'émission est diffusée à 21h30 sur l'unique chaîne de télévision et s'arrête en 1964.

¹⁰ Entretien de Jean-Christophe Averty par Claire Moulène et Jill Gasparina dans *Initiales* n°6, aout 2015, p. 10.

cette époque et les heureux possesseurs d'un écran regardent donc ce qui passe à la télé en même temps, créant ainsi une communauté de téléspectateurs. Quand les Shadocks apparaissent, tout le monde les regarde.

On a du mal à imaginer la communauté de téléspectateurs que produisait la rareté des chaînes et leur diffusion en discontinu. En 1968, il n'y avait que deux chaînes et elles étaient détenues par le pouvoir. Les Shadocks, dessin animé a priori inoffensif et absurde, coupe la France en deux : il y a ceux qui regardent les aventures de ces drôles de créatures « mal dessinées » (et qui en comprennent l'humour) et il y a ceux qui y sont réticents. Ce format télévisuel d'émission à clé – forme prompt à créer une communauté de fans, voire d'exégètes – sera l'ambition affirmée des fondateurs de *L'Œil du Cyclone*. L'autre rapprochement avec les petites créatures idiotes de la fin des années 1960 est le type de case que ces programmes occupent sur la grille des programmes. *L'Œil du Cyclone*, tout comme les Shadocks, est diffusé à une heure de grande écoute et ils constituent chacun un pari risqué pour les chaînes.

On peut dire que l'idée de *L'Œil du Cyclone* émerge avec la fin des *Enfants du Rock* en juin 1988. Créée par Pierre Lescure, *Les Enfants du Rock* était en soi une émission relativement novatrice dans sa forme. Elle regroupait plusieurs rubriques qui composaient autant d'émissions quasi autonomes au sein de cette entité télévisuelle. Chaque rubrique était consacrée à un genre musical particulier comme le rock « traditionnel » (*Houba-Houba* d'Antoine de Caunes), le funk et la musique noire (*Sex Machine* de Dionnet et Manœuvre), la pop et la new-wave (*Rockline* animée par Bernard Lenoir) le punk (*Haute Tension* d'Alain Burosse), ou les *Rockumentaires* de Childéric Muller. Inutile de préciser que les *Enfants du Rock* constituent quasiment tout ce qui fera « l'esprit Canal » des premiers temps : le ton détendu et potache, mais une précision on ne peut plus méticuleuse dès lors qu'il s'agit de parler des artistes (Dionnet, De Caune, Manœuvre, etc.), de la manière de produire des émissions (Lescure, Burosse, etc.) sans oublier l'aspect esthétique (Etienne Robial qui a conçu l'habillage de Canal + avait précédemment créé le principe graphique de *Métal Hurlant*, revue de pop culture dirigée par Dionnet). L'origine de l'esprit Canal sera un mélange entre *Les Enfants du Rock* (Pierre Lescure, Alain Burosse, Antoine De Caunes, Jean-Pierre Dionnet, etc.) et *Métal Hurlant* (Jean-Pierre Dionnet, Etienne Robial). Alain Burosse est passionné d'archéologie visuelle ; c'est ce qu'il a à l'esprit lorsqu'il crée *L'Œil du Cyclone* avec l'ambition que cette émission devienne, selon ses termes, « un peu culte ». D'emblée, l'équipe qui se crée autour de l'émission assume qu'elle ne sera pas d'accès toujours évident, aussi bien dans sa forme que dans sa diffusion. Burosse a fait des études classiques de latin et de grec puis d'histoire de l'art et d'archéologie spécialisée en égyptologie. C'est alors qu'il trouve un emploi à la médiathèque d'Europe 1 où il doit reclasser toute l'archive sonore de la station. Il profite du matériel qui est à disposition pour enregistrer des maquettes d'émissions radio consacrées à la musique punk. Rapidement, il propose ses maquettes à la direction d'Europe 1 dont un des directeurs qui s'occupait des week-ends n'était autre que Pierre Lescure. Cette maquette plaît à Lescure qui lui confie la réalisation d'une émission musicale (dans la foulée, il devient également l'assistant réalisateur de l'émission de Jacques Martin sur la même station). Fin 1981, il dépose un projet d'émission télévisée (avec Bertrand Merino et Michel Elie) dénommée *Haute Tension* autour de la culture punk et new wave. Cette émission prend la forme d'un supplément diffusé en fin des *Enfants du Rock*. Très vite, l'émission qui diffuse principalement des clips, s'intéresse à l'art vidéo. Mathias Ledoux et Stéphane Teichner produisent des

interstices entre les clips avec la volonté de bricoler des images bizarroïdes, jamais vues... punks. L'équipe a soif de liberté, ils ont loisir de faire ce qu'ils veulent sous la houlette des deux patrons des *Enfants du Rock* : Pierre Lescure et Alain de Greff, future *dream team* du premier Canal +. En été 1984, Lescure propose à Burosse de participer à l'aventure Canal+ dans un département assez expérimental : les « programmes courts ». À l'époque, il s'agit d'un tout nouveau concept à la télévision. Dès lors Burosse peut choisir son équipe et définir ce que seront les « programmes courts ». Depuis les années 1960, les téléspectateurs français ont eu l'occasion de découvrir des programmes de complément comme le *Petit Train rébus* ou *Le Petit Train de la Mémoire*¹¹. Mais, ce qui pourrait ressembler le plus à des programmes courts sont les *Claps* de Marc-Henri Wajnberg qu'on trouvait sur FR3¹². Sur Canal+, il s'agit de boucher les trous entre deux programmes avec pour seule contrainte celle de la durée. C'est alors que naissent les *Surprises*. L'équipe des programmes courts écumé les festivals de courts métrages (Clermont-Ferrand), de vidéo (Montbelliard) et d'animation (Annecy) pour remplir cette grille. Mais aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'équipe veut sa propre émission. Ça sera *Avances sur Image* (produite par Ex-Nihilo) émission entièrement consacrée à l'art vidéo.

Les difficultés financières et politiques du début de Canal+ sont désormais passées et la chaîne peut acheter des programmes et envisager la production. *Avances sur Images* est une émission très pointue sur l'art vidéo, mais Alain Burosse veut trouver une formule plus ouverte, plus étonnante, avec l'ambition de montrer du « jamais vu » le tout sans être lié à une seule boîte de production : chaque semaine, ça sera un réalisateur et une boîte de production différents. Cette « règle » a permis à nombre de réalisateurs et de producteurs de prendre leur essor tout en variant considérablement le type d'images produites et diffusées. Malgré cela deux réalisateurs phares reviennent régulièrement aux manettes de *l'Œil* : Jérôme Lefdup (avec Véro Goyo au début) déjà auteur du générique, puis Vincent Hachet découvert au festival de Clermont-Ferrand en 1985 davantage du côté du cinéma et du court-métrage. Ils s'occuperont principalement de l'habillage de l'émission (générique, intermèdes, etc.) et réaliseront aussi certains épisodes. Pour le reste, les autres réalisateurs arrivent à *l'Œil* avec leur projet ou sont sollicités. Le risque paye : des projets, plus farfelus les uns que les autres, s'insèrent admirablement dans l'auberge espagnole que devient très rapidement l'émission.

Dès 1983, Pierre Lescure (journaliste) se lance dans l'aventure Canal + finalement opérationnelle en 1984. Alain Burosse suit Lescure à Canal +. Au début de la grille, Canal se compose de programmes courts avec une forte inclinaison pour les bricolages variés faute de moyens conséquents. Alain Burosse s'intéresse à l'animation et aux formats très courts, les « shorts » (entre 5 et 30 secondes) ou « surprises » (quelques minutes). L'idée émerge de prolonger l'expérience des formes courtes en les rendant plus accessibles au moyen de thématiques. Mais le cœur du propos restera expérimental avec l'invention

11 Ces programmes imaginés par Maurice Brunot ont pour fonction de servir d'interlude entre deux programmes. *Le Petit Train-Rébus* est diffusé entre 1960 et 1963 puis *Le Petit Train de la mémoire* prend le relais.

12 Les *Claps* de Marc-Henri Wajnberg sont des courts clips de 8 minutes reprenant toujours le même dispositif. On voit une équipe de tournage s'installer (caméraman, script, perchman et réalisateur), un contrechamp montre un personnage qui actionne un clap de cinéma avant que des personnages situés sur une estrade à la droite de l'image s'activent. Le tout est filmé en accéléré et rythmé par une musique sautillante jouée au piano pour accentuer l'aspect *slapstick* des séquences.

de *L'Œil du Cyclone*. Il s'adjoint les services de Jérôme Lefdup créateur de *Tout toutou* (un inénarrable programme télé pour chiens !) qui confectionne alors des images numériques sur le mythique Amiga 500. Les frères Lefdup et Véro Goyo vont être les inventeurs du générique de *L'Œil du Cyclone* qui comportera plusieurs versions.

Alain Burosse et Jérôme Lefdup se connaissent depuis 1982, époque où Burosse était à Antenne 2 où il faisait le supplément *Haute tension* diffusé en toute fin des *Enfants du Rock*. A l'époque, Jérôme Lefdup est encore étudiant aux Arts déco de Paris ce qui ne l'empêche pas de contacter Burosse. Séduit, ce dernier diffuse la toute première vidéo que Lefdup réalise. En dehors d'un milieu d'initiés gravitant dans le monde de l'art contemporain, la vidéo était encore un médium marginal dont la plupart des intellectuels et des artistes se méfiaient encore. Personne ne savait vraiment ce que c'était, ça n'était pas tout à fait du cinéma ni vraiment du filmage de performances ; ça renvoyait (un peu trop !) à la télé, à une culture populaire un peu crasseuse (il faut se rappeler du dédain voir de la haine des intellectuels français pour la télévision accusée de « crétiniser les foules¹³ » et d'être un pur objet de consommation). La chance de Jérôme Lefdup est qu'un atelier de vidéo richement doté de bancs de montages vidéo et d'un banc U-matic (avec ses trucages en couleurs !) venait de se monter à l'École des Arts Déco où il étudiait depuis peu. Hélas, cet atelier était réservé aux étudiants des années supérieures désirant se spécialiser dans l'audiovisuel. Les frères Lefdup venaient d'enregistrer un 45 tours (tiré à 500 exemplaires) sur lequel était gravé un morceau et le même à l'envers sur l'autre face, comme si la surface de la galette vinyle servait de miroir. Les deux frères veulent faire un petit film (on ne parle pas encore de « clip ») autour de ce morceau à l'envers. Un étudiant d'une année supérieure dans la section cinéma-animation-vidéo, Dominik Barbier invite alors Jérôme Lefdup au fameux studio vidéo. Les portes de la caverne d'Ali baba s'ouvrent au jeune homme qui se retrouve face à des étudiants à peine plus vieux que lui en train de faire des images en bidouillant des bandes magnétiques. Jérôme Lefdup se sent tout de suite dans son élément : ça faisait déjà quelques temps qu'il bidouillait des bandes magnétiques avec son frère. Faire des images avec le même dispositif dont ils se servaient pour la musique, voilà qui lui parle. Lefdup bricole alors son clip en cachette de l'administration de l'école. Au même moment, Denis Lefdup est comédien et connaît toute une bande de jeunes aspirants comédiens dont Ariane Carlétti qui fera partie du *Club Dorothée*. C'est elle qui fera le lien avec Alain Burosse.

En façade, le *Club Dorothée* est l'émission phare qui diffuse des dessins animés et à qui l'on doit l'introduction massive des dessins animés japonais en France. Mais dans les coulisses, il y a Jacky Jakubowicz alias « Jacky » personnage haut en couleurs qui s'était fait connaître en participant à *Chorus* avec Antoine De Caunes (avant *les Enfants du Rock*) et *Platine 45* qui était une des toutes premières émissions de clip grand public. Jacky voit le clip de Jérôme Lefdup, mais la présence de deux filles seins nus – l'une avec le tétou bleu l'autre le tétou vert – rend la diffusion impossible dans une émission grand public. Malgré tout, Jacky est séduit par la vidéo et sait qu'Alain Burosse cherche ce type de choses barrées pour *Haute Tension*. Inutile de dire que Lefdup est fan de *Haute Tension*, émission qui diffuse des vidéos des Residents et de Laurie Anderson, des

13 L'expression est de Salvador Dalí.

images que l'on ne voit nulle part ailleurs. En parallèle de *Haute Tension*, Burosse anime une émission sur Europe 1 entre 2 et 5 heures du matin (*les Mille et deux nuits*), c'est à cette heure-là qu'il faudra l'appeler. Lefdup, impressionné, se dit que c'est foutu, que jamais il n'osera appeler à deux heures du matin quelqu'un dont il admire le travail. Puis un soir, en revenant d'une soirée arrosée et un peu désinhibé, il se décide à appeler Alain Burosse qui décroche. Les deux hommes se voient, Burosse est séduit par la vidéo et la diffuse immédiatement dans *Haute Tension*. Par la suite, il diffusera toutes les lefduperies même, et surtout, les plus crétines.

Lorsque Burosse part à Canal +, il engage Jérôme Lefdup pour être la première speakerine de la chaîne. Lefdup se filme à l'envers en dessinant des yeux et un nez sur son menton et devient Mouzgheva — nom inspiré d'une chanson du trio Brian Eno, Dieter Moebius et Hans-Joachim Roedelus¹⁴ — la speakerine « ultra-terrestre ». La belle Mouzgheva a un certain succès qui lui vaut un petit article dans le journal *Libération*. Mais au bout de trois mois d'antenne, un huissier signifie à Lefdup que filmer son menton retourné et habillé est un modèle déposé. À l'époque, le service juridique de Canal avait au moins un procès par jour parce qu'ils se permettaient de faire des choses que les autres chaînes ne pouvaient pas faire, sentiment de liberté renforcé par le fait qu'André Rousselet¹⁵ est l'ami du Président Mitterrand : cette plainte signera la fin de Mouzgheva. Mouzgheva désintégréée dans les limbes ultra-terrestres, Lefdup et Goyo concoctent *Tout Toutou*, une chaîne de télévision pour chien. Cette chaîne plus qu'expérimentale ne diffuse que quelques minutes avec des textes entièrement aboyés. Ce programme court de 13 épisodes faisait déjà la part belle à l'animation.

Pendant plusieurs années, Burosse commande des courts à Lefdup, des petits films de 2 ou 3 minutes. En 1989, il lui demande un court métrage de trois minutes (« Happy Birthday Moongly ») pour une émission spéciale célébrant les 20 ans du premier pas sur la Lune. En 1990, il propose une émission spéciale sur *Imagina* et l'an d'après *L'Œil du cyclone* est lancé par Alain Burosse. Ce dernier décide de faire appel à Jérôme Lefdup et Véro Goyo qui sont en train mettre fin à leur collaboration. La situation est un peu délicate, mais ils décident d'y aller quand même. L'ambiance entre les deux artistes est tendue. Alors qu'ils réalisent le générique de *L'Œil du Cyclone*, une engueulade éclate entre eux à propos de l'ajout d'une couleur. Jérôme et Véro parviennent à faire redescendre la tension et décident qu'ils réaliseront l'émission chacun à leur tour. Au bout d'un an, Véro Goyo est remplacée par Vincent Hachet (auteur du court métrage *Chiken Kitchen* avec Chik Ortéga).

Si en 1984 personne ne savait combien de temps allait durer Canal +, en 1991 la chaîne payante est installée. Les abonnements assurent des revenus conséquents et on se soucie moins des rentrées publicitaires. Il y a toujours eu des émissions bizarres à la télé, mais elles passaient très tard. *L'Œil du Cyclone* était programmé à 13h30 en clair le samedi, tout le monde pouvait tomber

14 La chanson *Tzima N'Arki* est tirée de l'album *After the Heat* (1978) du trio d'Eno, Dieter Moebius et Hans-Joachim Roedelus (les deux derniers étant membres de Cluster). Dans un morceau de l'album (*Kings Lead Hats* dans *Before and After Science*) une voix enregistrée à l'envers donne l'impression de psalmodier « mouzgheva ! mouzgheva ! mouzghevagn ! ». Rapidement, dans la bande des Lefdup « mouzgheva » devient le terme pour désigner tout un tas de choses bizarres au même titre que le verbe *schtromfer* pour les petits hommes bleus.

15 Fondateur de Canal + et Président entre 1984 et 1994.

dessus. C'était une volonté d'Alain de Greef qui a le trait de génie de faire une contre-programmation sur cette plage horaire. *L'Œil du Cyclone* peut donc faire des audiences abyssales sans que cela ait beaucoup de conséquences sur les finances de la chaîne. Canal + pouvait se permettre d'avoir une « danseuse », une sorte d'alibi culturel très visible, ce qui n'a pas empêché la chaîne de faire d'autres essais sur cette tranche comme alterner *L'Œil* avec des documentaires où on voyait notamment le top model Estelle Lefebvre faire du shopping dans les grandes capitales du monde...

Une bascule politique intervient en 1994 lorsqu'Édouard Balladur (alors Premier Ministre) s'arrange pour changer la loi et mettre André Rousselet (l'« ami du Président ») en minorité au sein de Canal +. Humilié, ce dernier se fend d'un papier dans *Le Monde* intitulé « Édouard m'a tuer ». Mis en difficulté au Conseil d'administration, Rousselet n'a d'autre choix que de partir. Le fondateur de Canal + mis hors jeu, Jean-Marie Messier, alors PDG d'Havas et Général des Eaux (qui deviendra Vivendi quand Général des Eaux rachètera Havas), a les coudées franches. Malgré le climat délétère instauré par cette passe d'arme, Pierre Lescure pense pouvoir poursuivre « l'esprit Canal ». Lescure remplace donc Rousselet en 1994, mais les tensions demeurent entre le « canal historique » et les nouveaux investisseurs. Messier place progressivement ses proches à des postes clés, finissant son travail de sape tout en renforçant la présence de Vivendi au capital de la chaîne ainsi qu'à son Conseil d'administration. En 1999, Messier a les pleins pouvoirs et compte bien en profiter pour accomplir ses rêves mégalomanes de méga fusions dans le domaine de l'industrie du divertissement. À l'époque, il se murmure que Messier cherche à ruiner Canal + afin de virer le plus de monde possible des anciennes équipes. Toujours selon cette rumeur, sa stratégie est d'acheter une boîte chère et véreuse (Universal) qui justifiera les plans sociaux chez Canal + pendant quelques années.

Cette période de normalisation de Canal + et sa transformation en mastodonte de *l'entertainment* coïncide avec la fin de *L'Œil du Cyclone*. Un mal pour un bien ? De l'aveu même des principaux acteurs du programme, *L'Œil* commençait à « tourner en rond », à reproduire des recettes rodées dont elle connaissait l'efficacité auprès de ses fans. Ironie de l'histoire, le dernier numéro de l'émission, pourtant produit, devait s'appeler « Inutile d'insister ». Cet ultime numéro sera réalisé par Stéphane Trois Carrés qui déclara à son sujet : « Ni signée, ni répertoriée, ni diffusée, cette émission est un fantôme. Quand Joëlle Matos m'a appelé pour me dire qu'elle ne serait pas diffusée, j'ai eu un sentiment de plénitude. Nous serions ainsi totalement cohérents, réalisant la dernière émission totalement inutile de la télévision française, un geste artistique audacieux et complet, 70.000 euros dépensés inutilement, c'était somptueux. Personne ne s'est rendu compte de la chose, hormis Alain Burose qui a dû s'en amuser... »

2. L'Œil montage

Confectionner un numéro de *L'Œil du Cyclone* relève parfois de la quête du Saint Graal. Une idée marrante lancée à la cantonade nécessite – passée la jubilation croquignolesque de son énonciation – un certain nombre de recherches au caractère parfois biscornu. En 1994, Stéphane Teichner est chargé de réaliser un numéro sur les pétomanes¹⁶. S'en suit un casting afin de débusquer la « perle » rare, le pétomane ultime. Véritable trèfle à quatre feuilles dans une prairie tourbeuse, l'épiphanie circassienne intervient avec l'apparition de Mr. Methane, pétomane britannique qui se produit dans les cabarets du monde entier... sauf en Angleterre. De son vrai nom Paul T. Oldfield, l'énergumène qui mesure plus de deux mètres se présente en collant vert, cape verte et masque vert à la manière du Batman de la série loufoque des années 1960¹⁷. Pour matérialiser ses pets, Mr. Methane s'enduit le derrière de talque, substance qui se met à voler à l'unisson de ses flatulences virtuoses. Mais il y a un hic, l'émission est diffusée en clair le samedi midi. Les spectateurs seront-ils réceptifs aux prouesses gastriques de « sa suprême flatulence » Mr. Methane à l'heure de la digestion du déjeuner du samedi ?

Pendant ce temps, la rumeur de la préparation d'une émission de *L'Œil du Cyclone* avec un authentique pétomane fait le tour des bureaux de Canal +. Tout le monde trouve l'idée merveilleuse et l'équipe de *Nulle part ailleurs* – émission phare de la chaîne – décide d'inviter l'hurluberlu la veille de la diffusion du numéro de *l'Œil*. Le succès est au rendez-vous pour le britannique qui interprète *Da do Ron Ron* et *Happy Birthday*, sous le regard médusé de l'actrice Victoria April et l'hilarité de Philippe Gildas, d'Antoine de Caunes et du public. Le lendemain, les téléspectateurs alléchés par ce savoureux *teasing*, seront au rendez-vous.

Parmi les anecdotes amusantes où semble se jouer ironiquement de l'histoire des post-avant-gardes transformées à la fois en spectacle et en caricatures d'elles-mêmes, l'émission consacrée au philosophe Guy Debord s'impose. Le numéro réalisée par Bertrand Merino (qui avait fait *Haute Tension* avec Alain Burosse) s'intitule sobrement « Cette situation doit changer¹⁸ ». Sa première diffusion date de 1992 et l'audience sera calamiteuse. Il faut dire que cette contreperformance était savamment orchestrée, l'émission s'ouvrant par une apostrophe du comédien Jean Claude Asselin demandant au téléspectateur s'il n'avait pas mieux à faire que de regarder la télévision. Clin d'œil à la fois aux aficionados de l'émission et aux adeptes de la pensée de Debord, Jean-Claude Asselin joue habituellement l'unique personnage du générique, pauvre téléspectateur qui se fait happer par son écran de télévision... Au début des années 1990, les postures situationnistes ne sont plus à la mode et ce n'est que quelques années plus tard que s'opérera un regain d'intérêt pour les idées de Guy Debord. Ironie de l'histoire, deux ans après la première diffusion de cette émission, Guy Debord se suicide. L'équipe décide de reprogrammer le « Debord et les situs » avec un carton d'audience à la clé.

16 « Faut que ça pète », *Odc* n° 79, 1994.

17 Série *Batman* créée par William Dozier originellement diffusée sur la chaîne américaine ABC entre 1966 et 1968.

18 « Cette situation doit changer », *Odc* n°16, 1992.

La seule émission annulée sera celle consacrée à l'animateur américain d'émissions pour enfants Pee-Wee Herman car ce dernier venait d'avoir des ennuis avec la justice. Une autre a été reportée à cause d'un différent entre Canal et TF1, une émission sur les *soap operas* dont les trois quarts des images venaient de programmes achetés par TF1. Lescure s'était violemment attaqué à TF1 la veille de la diffusion de l'émission. La riposte de TF1 ne se fit pas attendre : le numéro de *L'Œil du Cyclone* qui devait passer le lendemain, tombe à l'eau.

Génériques

Les génériques de *L'Œil du Cyclone* sont conçus comme des combinatoires à la manière des feuillets populaires. L'aspect kaléidoscopique était déjà présent dans les productions des Maîtres du Monde de Jérôme Lefdup et Véro Goyo notamment dans l'inénarrable *Convictions Profondes* (1988), montage épileptique, de débats politiques composés d'effets miroirs et de mouvements d'avance/retour répétés auxquels s'ajoutent des distorsions de voix révélant un aspect cartoon.

Les frères Lefdup s'occupent de l'habillage de l'émission. Denis s'occupe des samples sonores et Jérôme des montages vidéo. Les deux frangins ont aussi un groupe duquel Michel Royer dira¹⁹ : « Quand on écoute les Lefdup, la première réaction c'est de se dire "qu'est-ce que c'est que ce bordel ?" sans se douter à quel point on a raison ». Une des dernières fois qu'ils se sont produits, ils étaient une vingtaine sur la scène des Trois Baudets.

Denis et Jérôme Lefdup sont les auteurs du thème de *L'Œil du Cyclone* qui sera décliné en environ 120 versions de plus en plus rapides. Le seul trait commun restera le fameux sample « Ah oui, oui, oui, oui, oui... » tiré de *Mr. India*²⁰, film de bollywood avec la ravissante Kavita Krishnamurthy, actrice déployant un jeu comique à grand renfort de grimaces. C'est elle qui interprète le morceau *Hawa, Hawaii* dont les frères Lefdup tirent le sample. Le premier générique est truffé de références : de la ligne mélodique empruntée au thème du *Livre de la jungle* (signée George Burns) jusqu'au fond sonore pioché chez le musicien noise Boyd Rice.

Il y a eu trois versions visuelles déclinables du générique. Une première signée Véro Goyo et Jérôme Lefdup ; la deuxième par FarraH²¹ ; puis Eric Coignoux réalise une version en maquette tournée en pellicule cinéma qui a couté très cher. Une quatrième version, un peu moins pérenne, était composée de couches d'animations dont l'ordre s'alternait différemment pour chaque émission avec l'idée de produire un générique en kit. Chacune de ces versions connaît ensuite un certain nombre de variations et de déformations de l'image. Dans la première version, l'acteur Jean-Claude Asselin regarde son écran et assiste à la transformation du célèbre habillage de Canal + signé par Etienne Robial. À chaque émission, l'habillage de canal est maltraité et déformé de la même manière que le générique matriciel de *L'Œil*. Ce générique reprenant le même dispositif n'est pas sans rappeler celui de la série animée *Les Simpson*

19 Texte de Michel Royer dans le livret d'une cassette autoproduite tirée à 200 exemplaires en 1986 de Lefdup & Lefdup.

20 Shekhar Kapur, *Mr. India*, 1987. Film couleur indien, 179 min.

21 Artiste multimédia spécialiste des images 3d également connu sous le nom de FarraH Diod of Antifog.

apparue à la télévision américaine en décembre 1989. Comme chez les bonshommes jaunes de Matt Groening, le générique est toujours confié au même réalisateur (David Silverman) qui prend un malin plaisir à torturer cette famille d'américains moyens. Dany Elfman, le compositeur de la musique du générique, n'hésitera pas lui non plus à bidouiller sa partition pour la faire adhérer aux scènes d'ouvertures de Silverman. Et comme chez *les Simpson*, c'est au moment où l'on se met devant l'écran que le monde se détraque.

Au-delà de leur contemporanéité, l'analogie avec le générique des *Simpson* est particulièrement parlante notamment car il est lui-même déjà une sorte de synthèse de l'histoire du générique de film. Le générique de film acquière ses lettres de noblesse dans les années 1960 grâce aux animations sophistiquées de Saul Bass pour les films d'Alfred Hitchcock ou encore celles de Maurice Binder pour la série des *James Bond*. Dans celui des *Simpson*, chacun des personnages est présenté dans son environnement jusqu'au moment où ils convergent vers leur maison de banlieue avant de s'installer sur leur mythique canapé vissé devant la télévision. Les personnages de la série, ainsi que leurs interactions, viennent d'être présentés de manière détaillée en quelques secondes avant que tout se cristallise dans l'interaction finale avec l'écran. Cette forme narrative inscrit le générique des *Simpson* encore plus loin dans l'histoire du cinéma en reprenant en quelque sorte le procédé employé par Sasha Guitry dans *Roman d'un tricheur* (1936). Pour ce film, Guitry refuse le traditionnel générique textuel pour proposer une visite narrative des studios où il présente acteurs et techniciens en voix off. Ce travail sur le générique sera d'ailleurs une des marques de fabriques des films de Guitry. En 1942, il réalise *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain*, étrange film de propagande vichyste constitué d'un unique plan fixe de 58 minutes sur un livre dont on tourne les pages. La bande sonore est à la fois fiévreuse et martiale. Comme il est d'usage, le film se clôt sur le mot « fin » à la différence qu'ici il est barré et agrémenté d'un « ça jamais ! » suivi de la signature du réalisateur. Ce que révèlent très tôt les investigations formelles de Guitry autour du générique — c'est-à-dire bien avant que la fabrication de génériques soit le fait de studios spécialisés — est l'idée que cette introduction au film ne peut pas se cantonner à une simple obligation légale : le générique doit faire partie du film, introduire le spectateur dans le récit puis refermer ce récit tout en restant cohérent avec le reste du film. De la même manière, l'idée que le film débute lorsque la lumière s'éteint et qu'il se termine lorsqu'elle se rallume est fondamentale si on veut comprendre la manière dont sont conçus les génériques des *Simpson* ou de *L'Œil du Cyclone*. À chaque fois, ils sont le prétexte à un dispositif d'immersion rendu encore plus nécessaire à la télévision qu'au cinéma, notamment en raison de la durée réduite des programmes (les épisodes des *Simpson* comme ceux de *L'Œil du Cyclone* durent une vingtaine de minutes) et de leur rapide succession sur la grille de programme seulement entrecoupés de spots publicitaires. Autre différence notable avec le cinéma, la répétition du générique à chaque épisode est paradoxalement accentuée par les variations qu'il propose. C'est le choix radical opéré par *Les Simpson* et *L'Œil*, qui renvoie une fois de plus le spectateur à l'aspect répétitif et circulaire de son existence. De manière assez perverse, ils montrent que les infimes variations dont nos journées sont composées ne parviendront jamais à rendre nos vies exceptionnelles. Ils plongent le spectateur dans une sorte de *Jour sans fin*²², film où Bill Murray est condamné à revivre éternellement la même journée et où sa seule liberté est d'en offrir des modulations plus ou moins absurdes.

22 *Un Jour sans fin (Groundhog Day)*, 1993 (réal : Harold Ramis).

Pendant les 8 ans que dure *L'Œil du Cyclone*, les réalisateurs de l'habillage vont déployer des trésors d'inventivité pour représenter le fameux « œil » avec différentes techniques d'animation. Le premier générique est conçu sur un Amiga. Lefdup était probablement le premier à avoir cet ordinateur en France : l'équipe qui avait eu vent de la sortie de l'Amiga était directement allée demander à la firme d'en avoir un exemplaire en avant-première, dès 1987, pour *Tout Toutou*. L'Amiga est une machine révolutionnaire car elle propose une gamme de 32 couleurs, puis de 64, alors que le matériel professionnel très onéreux de l'époque comme le Graf 8 n'avait que 8 couleurs. L'Amiga devient la machine des créatifs. L'artiste Kiki Picasso, proche de la bande de *L'Œil*, avait récupéré un Ari, machine extrêmement chère qui se louait à la journée une petite fortune²³. Seule la publicité pouvait s'offrir cette technologie pour composer des trucages ou des génériques animés. Jérôme Lefdup branche alors son Amiga sur l'Ari de Kiki Picasso afin de découpler sa puissance d'animation. Des objets en 3D très simples sont dessinés à l'Amiga pour être ensuite gonflés et animés à l'Ari avec Paintbox. C'est la combinaison des deux machines qui signe finalement l'aspect si particulier des productions de Jérôme Lefdup, une fascination pour le bricolage bien plus que pour le high-tech ou les effets réalistes. Les montages se font à Mikros Images à Bastille, puis chez Duran studio arty où se montaient de nombreux clips. Chez Mikros Images, les directeurs artistiques prêtaient le matériel gratuitement aux jeunes vidéastes leur permettant d'expérimenter leurs créations sur de coûteuses machines comme le fameux Ari.

Un des aspects marquants de l'habillage de l'émission est le retour régulier d'une animation figurant un œil. L'œil traficoté et bondissant passe dans le champ, vient parasiter l'image que le spectateur est en train de regarder. Ces apparitions ne durent généralement que quelques secondes et servent de jingles afin de rappeler au téléspectateur ce qu'il est en train de regarder. Si avec le recul Jérôme Lefdup avouera que ces jingles intercalaires n'étaient finalement pas très utiles, ils signent aujourd'hui le genre *Œil du Cyclone*, c'est-à-dire une manière de sale gosse appliqué de composer de la télévision.

L'Œil du Cyclone est aussi une des rares émissions à avoir un générique de fin long qui excède les 13 secondes réglementaires. Largement consommatrice d'extraits de films et de documentaires, l'émission ne peut se permettre de ne pas citer ses sources d'autant plus que l'utilisation de ces images prêtées est conditionnée par une citation au générique. Les génériques de *L'Œil* ont parfois duré plus d'une minute, autre manière de casser les cadres télévisuels d'une émission d'une demi-heure !

23 Elle lui avait été offerte par Michèle Gavras.

3. Au cœur de l'Œil

« Un objet ou une action acquièrent une valeur, et, ce faisant, deviennent réels, parce qu'ils participent, d'une manière ou d'une autre, à une réalité qui les transcende. Parmi tant d'autres pierres, une pierre sacrée devient sacrée – et, par conséquent, se trouve instantanément saturée d'être – parce qu'elle constitue une hiérophanie, ou qu'elle possède du mana, ou que sa forme accuse un certain symbolisme ou encore parce qu'elle commémore un acte mythique, etc. L'objet apparaît comme un réceptacle d'une force extérieure qui le différencie de son milieu et lui confère sens et valeur. Cette force peut résider dans la substance de l'objet ou dans sa forme ; une roche se révèle sacrée parce que son existence même est une hiérophanie : incompréhensible, invulnérable, elle est ce qui n'est pas l'homme. Elle résiste au temps, sa réalité se double de pérennité. » Mircea Eliade²⁴

Commençons par évacuer un malentendu, *L'Œil du Cyclone* n'est pas une émission de *Zapping*. D'ailleurs, le zapping de Canal + n'a pas non plus grand-chose à voir avec le zapping qui désolait tant Jean-Christophe Averty. Pour Averty, le zapping est la posture du téléspectateur à l'ère de la multiplication des chaînes qui passe d'un canal à un autre afin de trouver un programme satisfaisant. Évidemment, cette satisfaction n'arrivera jamais et plonge le téléspectateur à la fois dans une insatisfaction chronique – insatisfaction dont usera d'ailleurs la publicité rassurante dans ce torrent de bribes d'images – et dans une quête frénétique du bon programme. *L'Œil* comme le *Zapping* sont des montages conçus par un auteur. Certes, ils procèdent majoritairement d'images trouvées²⁵ – un *found footage* – mais leur assemblage est ordonné par une volonté singulière et l'ensemble déroule un scénario cohérent. Ces émissions avaient pour ambition d'ordonner le chaos télévisuel, de créer des recoupements sensibles et/ou amusants, même si des agencements pouvaient également déboucher sur une impression de perte de sens. La différence entre d'une part *L'Œil du Cyclone* ou le *Zapping*, et d'autre part le zapping comme pratique par défaut, est l'intention créatrice, la volonté de leur(s) auteur(s) d'y insuffler un sens *a priori*. Comme l'affirme la critique d'art Jill Gasparina au sujet du processus de travail d'Averty : « Assemblées, ou plutôt éditées à partir de masses de matériaux visuels collectés par Averty lui-même à la BNF, aux Archives nationales, ou dans sa collection personnelle, puis scénarisées, ces introductions transforment des imprimés en images en mouvement : elles leur confèrent une chaire électronique. Et contextualisent les œuvres dans une histoire plus large, largement documentée, des avant-gardes et de la modernité artistique. Ces préambules sont une marque de respect à l'égard du public (ils s'adressent à son intelligence), ce sont des gestes manifestes de politique culturelle (loin de la

²⁴ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions* (1969), Paris, Gallimard, Folio Essais, 1992, p. 15.

²⁵ La plupart des épisodes de *L'Œil du Cyclone* se composent d'images prélevées hormis des épisodes entièrement composés d'images originales comme ceux consacrés à ou contactés par Jean Christophe Averty, Gaspar Noé, Luc Moulet, etc.

politique des sondages si souvent décriée à partir des années 1970 par Averty). Ils sont, enfin, l'une des réponses possibles – et modernes – à la réflexion sur le médium télévisuel et son ubiquité²⁶. »

Ontologie

L'Œil du Cyclone ne manque pas de se poser des questions ontologiques sur l'image, le cinéma, le sens du montage et même – chose extrêmement rare à la télévision – *L'Œil* se questionne sur lui-même. Cartésien du tube cathodique, il pratique un cogito schizophrène oscillant entre extrême lucidité et flottement onirique, presque cotonneux. C'est notamment le cas avec « Un cabinet d'amateur » consacré à l'histoire du cinéma²⁷. L'épisode, célébrant les cent ans du cinéma, est composé comme un monologue en voix-off (joué par Pierre Kalfon) à la première personne où le cinéma personnifié revient sur sa vie. On y découvre Louis Lumière vieilli qui raconte les débuts du cinéma avec son frère Auguste. Le montage mêle images issues de films de fiction et images de documentaires, sans hiérarchie. Quelques minutes après le début du film, une voix ingénue de femme intervient pour exprimer sa jalousie (jouée par Sylvie Gaspard). On apprendra dans la suite de l'émission qu'il s'agit de *la Star* que *le Cinéma* a fabriquée. Fidèle aux récits démiurgiques des mythologies, l'enfant originaire est jaloux des suivants. Ici, *la Star* jalouse *les stars* et le ton boudeur de la diction de Sylvia Gaspard est là pour le rappeler. Ce mouvement entre l'essence jalouse de la contingence face à une essence supérieure et démiurgique est particulièrement émouvant. Et c'est pourtant *la Star* qui a le dernier mot alors que défilent des images de Brigitte Bardot période Godard : « bon ça suffit, tu as fini. Maintenant si tu m'aimes tais-toi : je regarde... ». Ces questionnements sur l'ontologie de la télévision sont le fil rouge d'un certain nombre d'épisodes de *L'Œil*.

Dans un registre similaire, « La Leçon de Cyclone²⁸ » représente la quintessence du dispositif de l'émission. Cet épisode un peu spécial est réalisé avec des images des 200 précédents numéros. Il propose une sorte de notice pour comprendre la fabrication de l'émission. Chose rare, l'émission s'ouvre sur un préambule composé d'images d'archives où on voit un homme moustachu expliquer d'une voix nasillarde ce qu'est un « œil du cyclone » en reprenant partiellement le texte du tout premier numéro de *L'Œil du Cyclone* : « un cyclone, c'est véritablement un objet extraordinaire. Un objet qui naît dans l'atmosphère et qui se comporte un peu comme un être vivant. Et si vous êtes au centre, du cyclone — dans l'œil du cyclone — et bien alors là vous êtes le spectateur qui peut contempler cet objet et puis qui peu se déplacer avec lui, circuler lentement au dessus des continents, au dessus des océans. ». Évidemment, le doublage ne retranscrit pas les paroles originales du moustachu en même temps qu'une animation météo d'un authentique cyclone vient se superposer à son visage. Puis Alain Burose prend la parole, incrusté dans un mur d'écran des années 1960, pour nous inciter à « regarder » et « écouter » cette « tchoutchouka visuelle ». S'en suit un programme dont le chapitrage apparemment rigoureux ne trompe personne : recette habituelle de *cuts* loufoques et d'images d'archives que viennent parasiter des incrustations numériques et autres surimpressions.

26 Jill Gasparina, « L'éditeur, le vulgarisateur et le poète », *Initiales* n°6, août 2015, p. 42.

27 « Un cabinet d'amateur », *Odc* n° 87, réal : Hélène Bromberg/Bruno Rosier, 4 mars 1994.

28 « La leçon du Cyclone », *Odc* n°227, première diffusion le 17 avril 1999 (réal : J. Lefdup).

« La Leçon de l'Œil » prend un malin plaisir à reprendre jusqu'à la parodie tout ce qui a fait le sel de l'émission durant 200 numéros, jusqu'à pasticher leurs propres parodies comme c'est le cas avec leur recours régulier aux cartons sentencieux chers au cinéma militant. Tout à coup, apparaît la phrase « considérer le spectateur » comme un des objectifs de *L'Œil du Cyclone* avant qu'une croix vienne barrer le « con » pour ne laisser que le « sidérer ». Un peu plus tard, deux cartons apparaissent à nouveaux sur un mode débordant sous speed. Le premier affirme en majuscules « LE VRAI ET LE FAUX » immédiatement suivi de « Le détournement est un jeu dû à la capacité de dévalorisation ». Évidemment, ces cartons sont accompagnés d'une musique électronique répétitive et d'une voix off qui récite doctement : « que faudrait-il prouver par des images ? Les images existantes ne prouvent que les mensonges existants ». Peu après, les sous-titres se mettent à dérailler ne se contentant plus de dire autre chose que le document original, mais inventant un langage fait d'onomatopées et de fautes de frappe. Le texte se disloque pour se désolidariser de l'image laissant place au pur trip.

D'autres numéros de *L'Œil du Cyclone* proposent une réflexion pure sur le type d'image que peut produire du cut et du bidouillage d'images d'archives. C'est notamment le cas avec « Mondo Trasho²⁹ », sorte d'exploration des genres télévisuels et documentaires.

Réalisé par Marc Bruckert et Frédéric Temps, « Mondo Trasho » rend hommage à sa façon à la vogue des *Mondo movies*. L'émission s'ouvre avec des images d'un cochon cuit à la broche auxquelles s'ajoute une musique inquiétante. On se rend rapidement compte que la caméra était en train de filmer un moniteur de contrôle diffusant la scène du cochon. La mise en abîme se construit. La caméra opère un traveling arrière sur la salle de montage où on l'on voit un individu en train d'enregistrer la voix-off du documentaire : « Chen Yang Koué, artiste engagé, utilise des animaux morts pour créer des sculptures animées pour créer, je cite, "un cri lancé à la face d'un monde matérialiste et corrompu où l'amour n'a plus le droit de cité"... ». Un second personnage pénètre dans le champ et interpelle le commentateur : « - mais c'est quoi ça ? » « - Ben, je suis en train de faire un *Mondo* avec mes films de vacances. » « - Mais c'est quoi un *Mondo* ? » « - C'est des images chocs des quatre coins du monde sur des images ethnographiques, de morts violentes, de pratiques sexuelles étranges, des artistes improbables ; tu mets un commentaire pseudo-scientifique et tu obtiens un produit à l'authenticité extrêmement douteuse. Et on peut faire ça avec ses films de vacances. Tu veux voir ? ». S'en suit des extraits du *Mondo Cane* original (1962) monté avec d'autres extraits de versions postérieures issues de *Mondo Pazzo* (1963), *Les Derniers cris de la savane* (1975), *Magica Nuda* (1975), *Mondo Balordo* (1963) et *Angeli Bianchi Angeli Negri* (1970). Les images ajoutées illustrent le sous-texte tantôt absurde tantôt grotesque des commentaires originaux de manière à créer une sorte de mille-feuilles sémantique vertigineux. Ce qui est passionnant avec « Mondo Tashos » est qu'il retrouve le principe même des *Mondo movies*, il en est en quelque sorte la farce révélée. S'il est évident que le *Mondo* fait partie des inspirations de l'Œil – du moins dans sa manière de monter les images, de jouer avec la voix-off dans une dialectique du sérieux/pas sérieux, d'orienter l'interprétation de ce qu'on voit pour finir par en douter – il n'en demeure pas moins que, paradoxalement, ses ambitions et l'effet produit sur le spectateur sont différents.

29 « Mondo trasho », *OdC*, n°222.

Les premiers *Mondo movies* comme genre stricto sensu datent des années 1960, même si dans leur passionnant ouvrage sur le sujet Maxime Lachaud et Sébastien Gayraud parvient à en déceler des occurrences prémonitoires dès les années 1930 dans *Terre sans pain* de Luis Buñuel, voire aux origines du cinéma si on s'en tient à la fascination pour le filmage de la mort et la suspicion conjointe sur la véracité de telles images³⁰. En 1962 les italiens Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi réalisent *Mondo Cane*, « chocumentaire » composé de *stock shots* (morceaux de films génériques destinés à illustrer des documentaires d'actualité) et de scènes originales tournées un peu partout. Les deux réalisateurs, tentent d'y explorer leur fascination pour la mort, le sexe et l'esprit primitif, le tout servi par une voix-off au ton sentencieux et complaisamment eschatologique. Ce type de cinéma d'exploitation connaîtra un certain succès dans les années 1960-1970 avant de disparaître, rattrapé d'un côté par le cinéma pornographique et de l'autre par les films d'horreur au réalisme toujours plus abouti comme *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1979). Au-delà de la fascination pour les images trashes, ce qui fera le succès de ces chocumentaires est que le spectateur n'est jamais tout à fait certain que ce qu'il voit s'est réellement produit, même si la voix-off de bonimenteur lui assure le contraire. C'est d'ailleurs autour de l'interrogation sur la réalité des images et la vulgarité du montage qui conduira ce genre à être unanimement boudé par la critique, lorsque cette dernière n'attaque pas violemment ces productions les qualifiant abondamment d'abjections cinématographiques. En 1972, au plus fort de leur succès en salles, le critique de cinéma Jacques Grant n'hésitera pas à qualifier Jacopetti et Prosperi de « cinéastes croûtonneurs » en référence aux individus qui parsèment les toilettes publiques de morceau de pain qu'ils viennent ensuite récupérer afin de les déguster³¹. Alors, même s'il y a une sorte de cousinage entre *L'Œil du Cyclone* et les *Mondo movies* (notamment en ce qui concerne l'utilisation d'images d'archives, les montages elliptiques, l'utilisation de la voix-off, etc.) il n'en reste pas moins, qu'au-delà du dispositif, les deux genres diffèrent fondamentalement dans leur nature. Là où *Mondo* exhibait toutes les bizarreries de l'humanité en insistant lourdement sur l'aspect primitif et dégénéré de l'Autre (l'Autre pouvait être le sauvage ou l'ensauvagé, mais aussi le pédé, le sataniste, la stripteaseuse, etc.) renvoyé aux bas-fonds, *L'Œil* propose de comprendre les comportements « déviant », de les voir tour à tour comme des curiosités ou des modèles d'existences alternatives dignes d'intérêt. Là où les *Mondo movies* étaient une émanation de la peur du monde et du voyeurisme le plus cru, *L'Œil* s'adresse toujours au spectateur sur le mode du « pourquoi pas ! » ; il l'incite à se demander « pourquoi ne pas essayer telle ou telle attitude ? », « qu'avons-nous à perdre ? ». C'est probablement pour cela qu'à la suite du visionnage d'un *mondo movie* ont se sent relativement éprouvé – effondré – alors que les épisodes de *L'Œil* procurent une forme d'excitation ; émotion que l'on retrouve par exemple dans les films de Michel Gondry dont les analogies sont multiples. *L'Œil* montre des monstres sympathiques dans lesquels les jeunes *nerds* – les ancêtres anti-glamour des geeks – pouvaient se reconnaître comme une alternative réaliste et « mature » au personnage de Peter Parker (alias Spider man) tiraillé entre la banalité de son existence d'adolescent et ses fantasmes de toute puissance dont il refuse obstinément de faire le deuil.

³⁰ Sébastien Gayraud et Maxime Lachaud, *Mondo Movies et les films cannibales. Reflets dans un Œil Mort*, Bazaar&Co, Paris, 2010.

³¹ Jacques Grant, *Cinéma 73*, n°182, décembre 1973 (cité par Gayraud et Lachaud, *op. cit.*, p. 53).

Mais probablement qu'une des émissions qui pose le plus singulièrement cette question de l'ontologie de l'image télévisée est celle consacrée à une chaîne de télévision aborigène EVT (« La Télévision des rêveurs³² »). Cette chaîne est organisée comme une télévision locale qui diffuse des informations propre à la communauté aborigène cherchant à s'émanciper des modèles de la télévision des blancs. Alors qu'on lui demande ce qu'il pense de la télévision des blancs, un aborigène répond : « Ce que nous pensons de la télévision des blancs, c'est que si nos enfants la regardent trop, ils vont devenir blancs dans leur tête. ». On comprend bien alors qu'au-delà d'un simple organe de divertissement, ce sont des questions politiques liées à la colonisation de l'imaginaire (la colonisation physique étant déjà un fait !) qui se joue. Sur cette télévision, on pouvait notamment voir des programmes de fiction assez ironiques où les rôles étaient inversés entre les aborigènes et les blancs. Dans l'extrait diffusé dans *L'Œil du Cyclone* on assiste à une scène où des aborigènes en uniformes débarquent sur une plage où des familles de blancs font un barbecue et jouent au criquet. Une fois débarqués, les aborigènes s'empressent de planter un drapeau dans le sable pour signifier leur découverte. Puis le chef s'adresse au groupe de pique-niqueurs blancs qui occupaient la plage avant leur arrivée. L'aborigène exagère son articulation en prenant soin de bien séparer les mots afin de se faire comprendre : « - comment appelez-vous cet endroit ? », « - Euh, c'est une aire de barbecue » répond l'un des blancs. Le chef aborigène en uniforme se retourne vers ses troupes et déclare « Ils appellent ça "l'air de barbecue" » avant que ne s'incruste sur l'image : « Babakiueria ». Cette fiction ironique renvoie évidemment à la « découverte » de l'Australie par les européens, mais elle parle aussi de la mise en scène de l'Autre et du discours de celui qui a les moyens de le produire et de nommer les choses. Mais cette télévision aborigène ne se contente pas de produire des fictions potaches sur la colonisation, elle produit aussi des programmes racontant la culture aborigène, relatant des histoires du Temps du Rêve ou filmant les rites de la communauté. L'exploration des télévisions de la sphère extra-occidentale sera d'ailleurs une des marques de fabrique de *L'Œil du Cyclone*.

Malgré sa bienveillance à l'endroit du spectateur, *L'Œil du Cyclone* ne renonce pas pour autant à le choquer. Parfois même, ces coups de provocation ne dépassent pas les murs des bureaux de la petite équipe. Par exemple, une émission qui devait être consacrée à Divine — travestie et actrice fétiche de John Waters — est refusée par la chaîne. Le personnage était trop trash ! C'est vrai qu'une scène de scatophilie — performance qui avait beaucoup fait pour la notoriété de Divine et Waters au début de leurs carrières —, reste quelque chose de compliqué à montrer à l'heure du repas, même sur une chaîne comme Canal + qui aime jouer sur le décalage. Ce genre de subversion aura toujours du mal à être accepté même dans l'unique *Nuit du Cyclone*, émission pourtant diffusée en crypté. Ce sera le cas avec le projet de diffuser une performance du célèbre performer punk Jean-Louis Costes. Il faut dire qu'on y voyait l'hurluberlu déféquer sur scène. Décidément, même sur Canal +, le caca ne fait pas recette ! Malgré ces mises à l'écart, on diffuse tout de même une séquence de *spotch*, un film de Jean-Noël René Clair (réalisateur porno gay dont la spécialité est le fétichisme des uniformes), une performance du Fakir Musafar (figure du milieu BDSM connu pour se suspendre à des crochets enfoncés à même la peau), etc.

32 « La Télévision des rêveurs », 1994 (réal : Jean Michel Roux).

Tout au long de son histoire, l'émission cherchera à accompagner — voire à être à l'avant-garde — de l'évolution des mœurs et de leur représentation télévisuelle. C'est notamment le cas avec la popularisation de la culture gay à laquelle le programme fait abondamment référence. Le premier numéro ouvertement gay est diffusé en 1992, dès la 6^e émission, en diffusant des vidéos de Nelson Sullivan qui se filmait dans les Gay Pride newyorkaises³³. Pour ce numéro, l'émission est présentée par Siska, un bearded collie — gros chien extrêmement poilu. Le candidat est doublé par George Eddy, commentateur sportif des matchs de la NBA connu pour son accent américain si caractéristique. Ce numéro est quasi exclusivement composé d'images tournées à la fin des années 1980 par Nelson Sullivan, vidéaste connu pour ses auto-filmages à bout de bras, 20 ans avant l'invention du selfie. On suit Sullivan dans les rues de New York où il nous parle de sa vie, nous présente ses amis, se promène à la Gay Pride. *L'Œil du Cyclone* récidive quelques années plus tard avec « Fier(e)s de l'être³⁴ » qui développe un propos plus historique autour de la Gay Pride, même si les incrustations et les *cuts* restent de mise. L'émission est présentée par le journaliste Alex Taylor qui raconte l'émergence des Gay Prides sur fond de *gogo dancers* qu'on jurerait tout droit sortis des dessins de Tom of Finland. L'émission s'intéresse à l'origine de cet événement militant et festif à partir de la nuit du 27 au 28 juin 1969 au Stonewall Inn (au Greenwich Village à New York) où des clients d'un bar se révoltent face à la énième descente de police. Assez rapidement, on passe à la tradition française des manifestations LGBT depuis les années 1970. Cette émission sur la Gay Pride de 1994 est diffusée à 12h30 autrement dit quelques heures avant le début du défilé qui commençait à 14h. Le succès de ce numéro donne l'idée à la chaîne de faire la « Nuit Gay » de 20h30 à 5h du matin, la veille de la Gay Pride de 1995. Cette Nuit fera un record d'audience battant la « Nuit Johnny » organisée quelques temps plus tôt par Canal +. Ce carton d'audimat vaudra cette phrase de Gilles Verlant, débarquant — chiffres en main — dans le bureau de Pierre Lescure : « ça y est, les gays ont enculé Johnny Hallyday ! »...

Exposition Universelle

Si on remonte plus loin dans l'imaginaire occidental, il paraît évident que la manière dont *L'Œil du Cyclone* opère sur le spectateur est similaire à celle dont les Expositions Universelles débutées au milieu du 19^e siècle fonctionnaient. Il s'agissait d'y montrer non seulement des technologies innovantes – des réalisations humaines incroyables – mais aussi de proposer un voyage à travers le monde. Certes, ces manifestations mêlaient technologies et exotisme – indissociable des politiques coloniales à l'œuvre à l'époque – mais elles ont aussi permis à certains créateurs de génie (Jules Verne, Henri Rousseau, et plus tard dada ou les surréalistes) d'y abreuver leur imaginaire afin de concocter des mondes merveilleux où finalement l'aspect composite – le collage visuel et sémantique – dame le pion à l'exotisme de premier degré. On sait par exemple que le Douanier Rousseau n'a jamais voyagé et a composé l'ensemble de ses tableaux à la végétation luxuriante uniquement en collectant mentalement des images lors de ses visites d'Expositions Universelles, des serres du Jardin des plantes ou de revues illustrées. Il en est quasiment de même pour Jules Verne qui fait traverser des paysages lointains à ses personnages, contrées qu'il n'a

33 « Nobody's perfect », *OdC* n°6, diffusé le 25 janvier 1992.

34 « Fier(e)s de l'être », *OdC*, juin 1994 (réal : Christophe Campos).

lui-même explorées autrement que de manière livresque. Le tour du monde dans son salon que propose *L'Œil* avec la forme d'humanisme fondamental qu'il partage avec la forme « Exposition universelle » saisit qui veut le voir.

L'exposition Universelle était également l'occasion de découvrir de nouvelles technologies, une forme de science amusante et spectaculaire. Ces manifestations misaient abondamment sur les prouesses technologiques et techniques sensées irriguer le monde de demain. Et on retrouve ce même engouement dans les émissions de *L'Œil* consacrées au festival Imagina.

Ce qui reste troublant avec *L'Œil*, c'est qu'il offre une réception singulière et fluide d'un monde a priori complexe et polyphonique. Il replace le téléspectateur dans la posture de l'artiste distrait, mais concentré, parcourant – parfois au pas de course – les pavillons des Expositions. Ainsi, même si on a pu tenter d'appréhender une généalogie formelle de *L'Œil* dans les productions *Mondo*, l'authentique ADN de l'émission est probablement davantage circonscrit dans les escapades de l'imagination stimulées par les Expositions de la seconde moitié du 19^e siècle et du début du 20^e. Ici, la rétine du spectateur y est affolée à la manière du personnage d'*Orange Mécanique*. Rappelons cette séquence du film de Stanley Kubrick où Alex DeLarge (joué par Malcolm McDowell) est soumis à une séance de rééducation qui passe non pas par le langage mais par l'image. Dans cette fameuse scène, on voit le jeune homme ligoté à une chaise, les yeux maintenus ouverts par des pinces, forcé de regarder des images de la seconde guerre mondiale. La voix-off fait remarquer au bout de quelques temps de visionnage que les bruitages des images ont été remplacés par la 9^e symphonie (4^e mouvement) de Beethoven (il est vrai ré-orchestrée pour Moog par Wendy Carlos...). Il est clair que cette scène est pour Kubrick la manière de nous montrer le pouvoir des images mais surtout d'amorcer le recodage d'Alex, sa renaissance ; renaissance qui passe par une mort cérébrale et une résurrection mentale, avec un cerveau « neuf », adapté... la scène se conclut par cette réplique cinglante du docteur Brodsky, inventeur de la méthode « ludovico » sensée rééduquer les jeunes délinquants : « Prenez-le avec le sourire, dans moins de deux semaines, vous serez un homme libre ! ».

Complexe en diable, *L'Œil du Cyclone* ne se donne pas au premier abord. Sa forme touffue et mouvante nécessite une attention assidue, une curiosité du téléspectateur. *L'Œil* fait confiance au public, ce qui fait que dans son incitation au décryptage, il se rapproche d'une certaine tradition ésotérique, voire initiatique.

Dans *La Fin de l'ésotérisme*, Raymond Abellio décrit les processus d'élaboration des mythes universels. Pour lui, ils constituent une sorte d'inconscient collectif à l'échelle planétaire : c'est « le processus de cette élaboration et de cette élucidation qui devient alors capital et qui constitue le vrai message. Et telle est au fond la mission historique de l'ésotérisme : comprendre le message par la prise de conscience de son processus d'élucidation et disparaître en tant que tel dans cette prise de conscience. C'est d'ailleurs le propre de la conscience transcendante de prendre pour "contenu" de conscience la conscience elle-même, et cela dans un acte à la fois originaire et terminal qui est, par surcroît, créateur du monde³⁵ ». Ainsi, c'est probablement davantage la forme qui exprime l'essence de *L'Œil du Cyclone* que ce qui apparaît

35 Raymond Abellio, *La Fin de l'ésotérisme* (1973), Paris, Presses du Châtelet, 2014, p. 40.

a priori comme étant son sujet, ses divagations sur le contemporain comme ses décryptages azimutés de la culture visuelle cinématographique et surtout télévisuelle. Le fond de *l'Œil* (parlons ophtalmologie !) c'est le *cut*, la manière d'opérer des mariages contre-nature avec de lointaines cousines un peu difformes ; un jeu de dupes, un cafouillage harmonieux le doux bavardage des images.

Le nom de l'émission *L'Œil du Cyclone* fait lui-même référence à un centre, celui du cyclone qui génère l'énergie entropique nécessaire à son existence. Comme dans le phénomène météorologique, l'émission télévisée met en scène sa recherche de centre initiant un montage toujours circulaire – qui *tourne autour du pot*. Le but n'est évidemment pas de noyer le téléspectateur, mais de l'initier à la quête parfois absurde d'un discours confus qui, pour le coup, ne tient que très peu compte du regardeur. Cette quête du centre se retrouve dans les descriptions des mythes produites par Mircea Eliade. Pour le philosophe, la plupart des mythes de fondation pré-modernes (et donc de destruction dans la perspective narrative de l'Éternel retour) sont toujours des quêtes du centre, des tentatives de rejouer l'Âge d'or où le centre était connu, familier. « Le symbolisme architectonique du Centre peut être formulé ainsi : a) la Montagne Sacrée – où se rencontrent le Ciel et la Terre – se trouve au centre du Monde ; b) tout temple ou palais – et, par extension, toute ville sacrée ou résidence royale – est une "montagne sacrée", devenant ainsi un Centre ; c) étant un *Axis Mundi*, la cité ou le temple sacré sont considérés comme point de rencontre entre le Ciel, la Terre et l'Enfer³⁶ ». Pour le dire autrement, l'ensemble du Cosmos s'organise autour d'un axe reprenant – pour résumer grossièrement – l'agencement enfer/terre/ciel. Dans le dispositif *tellurique*, toute la difficulté réside dans le fait que le bon sens euclidien stipulant que la distance la plus courte d'un point à un autre est la ligne droite n'est pas de mise. Trouver le centre passe toujours par des circonvolutions, par des détours nécessaires, des initiations. Le chemin *juste* est toujours un chemin difficile. Il est même probable que ce qui compte dans cette quête est davantage le trajet que la fin à la manière des labyrinthes dans les églises destinés à faire parcourir physiquement un long chemin avant d'accéder à un point de la nef qu'on voyait depuis le début. L'enjeu est de « participer au Cosmos ». Et comme l'analyse Eliade, l'aspect rassurant des mythes pré-modernes – par opposition à l'angoisse suscitée par la modernité mue par la croyance dans le progrès – est qu'elle procède d'un éternel recommencement, ou pour le dire plus simplement d'une annulation de l'histoire comme continuum chronologiquement orienté.

Les mythes pré-modernes ne contiennent pas de fin mais seulement des recommencements, des mises en jeu d'une partie qu'il convient de rejouer à l'identique. Cette protection face à l'angoisse historique que nous connaissons dans notre modernité (mais aussi – il faut l'avouer – dans notre « condition postmoderne » comme dirait Lyotard) était jugulée par le renvoi répété à *in illo tempore* : un temps mythique d'avant le temps. Cette posture spirituelle primitive qui sera balayée par les monothéismes et leur obsession eschatologique dont les angosismes modernistes ne sont qu'une adaptation séculière. Ainsi, il devient possible de penser *L'Œil du cyclone* comme une tentative désespérée et joyeuse de rejouer ces mythes pré-modernes. La structuration même de l'émission plaide pour cette hypothèse, du moins si l'on pense au générique d'introduction qui s'agence d'infimes variations autour d'un thème premier. Cette structuration est redoublée par le générique de fin renvoyant à la prochaine émission (tout

36 Mircea Eliade, *Le Mythe de l'Éternel retour*, op. cit., p. 24.

en faisant défiler l'ours de l'émission visionnée) bouclant ainsi la boucle sous la forme schizophrène d'un anneau de Moebius. Ces dispositifs fonctionnent comme une *apocatastase*, une manière de restaurer dans leur état d'origine l'ensemble des éléments mis en branle.

Pour rester dans une approche mystique, probablement que la manière syncopées, les rythmes brisés à la fois induits par la bande son, les montages et les trucages numériques, offrent une expérience totalisante. Cette expérience est à rapprocher des représentations de l'instant supposément vécu de notre mort, ce moment où on revoit défiler la *film* de notre vie. Si dans un temps de l'avant audiovisuel, se défilement pouvait se penser comme une succession de tableaux – un peu sur le modèle des vitraux d'église ou des peintures liturgiques – à la fin du 20^e siècle cette expérience s'appréhende comme un film, comme une succession de plans disparates, comme un numéro de *L'Œil du Cyclone*.

Iconologie

Mais il ne faudrait pas perdre de vue que *L'Œil du Cyclone* est avant tout une histoire d'images – voire une histoire de l'image. Ce genre d'investigation est bien connue des historiens de l'art depuis que certains d'entre eux ont entrepris de décloisonner leur discipline pour l'ouvrir à l'analyse des images réputées non-artistiques (les images banales et la photographie vernaculaire ; les photos de famille ou de la presse, la publicité, les séries télé, etc.). Un des précurseurs de ce mouvement fut l'historien Aby Warburg qui partage la paternité du terme « iconologie » comme science des images avec Erwin Panofsky. Warburg, personnalité quelque peu fantasque – fils d'un industriel dont il refusa l'héritage au profit de son frère en échange d'un crédit financier illimité destiné à l'édification de sa bibliothèque – est de nos jours connu pour sa collection d'images regroupées de manière thématique et connues sous le nom d'*Atlas Mnémosyne*. Cette grande œuvre que Warburg poursuivra et modifiera constamment tout au long de sa vie consiste en une série de panneaux thématiques sur lesquels il agence des images destinées non seulement à illustrer son propos mais aussi à servir de matière à penser. Parfois posées par simple intuition, ces images interrogent notre culture visuelle et prennent sens grâce au silencieux discours qu'elles composent entre elles. Et cet intérêt conjoint pour l'érudition et l'intuition tranche avec la figure traditionnelle de l'historien de l'art : « Warburg s'est distingué par ses nombreuses audaces méthodologiques : son sens désarmant du détail ; sa bibliothèque — dont le classement thématique défiait toute systématisme —, ses propositions inaugurales pour l'iconologie, sa désinvolture à l'égard des frontières disciplinaires³⁷ ». Dans les planches retrouvées de l'*Atlas*, Warburg ne référence pas clairement ses images — juste des numéros —, il les laisse témoigner pour elles-mêmes dans leurs interactions, les affinités électives nées de leur collection. Un des aspects passionnants de cet *Atlas* est que les planches sont composées d'images épinglées sur un tableau. Ces épingles induisent que les images peuvent être manipulées, chamboulées dans leur agencement —, voire être remplacées par d'autres plus pertinentes. La bibliothèque warburgienne de Hambourg, conçue en forme d'amphithéâtre, renvoie aussi au spectacle de la manipulation des archives. Les visiteurs postés

37 Maud Hagelstein, « Mnémosyne et le Denkraum renaissant. Pratique du document visuel chez Aby Warburg », *Méth/S*, n°2, 2009, p. 87.

sur les cursives peuvent voir les chercheurs manipuler leurs documents en contre-bas, de nos jours, on dirait qu'elle fonctionne comme un écran. Warburg prend soin de photographier chacune des étapes des changements de ses planches³⁸. L'icônologue passe sa vie à organiser sa curieuse bibliothèque. Il mourra à moitié fou.

Avant de sombrer dans la folie, Warburg initie l'idée de *Denkraum* comme l'« espace de la pensée » qui contient toutes les images qu'un individu va investir de sa propre histoire, de son contexte et de ses paradigmes. Quand il parle de *Denkraum*, Warburg pense à l'artiste de la Renaissance qui s'accapare les images antiques pour les ré-injecter dans la culture chrétienne de son temps. Il s'agit en quelque sorte d'un re-codage des images sans toutefois que ces objets ne perdent leur ontologie, le sens premier qui infuse leur forme. Même une mécompréhension d'un objet — même sa *réinvention* —, signe un moment créatif généré par l'artiste. Ainsi, le type de mémoire à l'œuvre dans *L'Œil du cyclone* ne serait pas de l'ordre de l'archivage, mais de celui de l'action par incorporation à un *Denkraum* élargi venant s'écraser contre la rétine du spectateur.

Autre analogie, Warburg parle de « loi de bon voisinage » pour organiser sa bibliothèque. On pourrait même dire que la forme de *L'Œil du Cyclone* suit celle de l'apparition des textes et des idées chez Warburg. L'auteur n'ayant laissé que quelques textes finalisés, mais une masse foisonnante de notes et de remarques disparates dont le casse-tête éditorial consiste à tenter d'y déceler une suite, un fil conducteur, qui permettrait de les regrouper en un amalgame lisible, compréhensible, intelligible. Bref, ouvrant elle aussi à un ésotérisme, une gnose infinie et étourdissante. Mais à la différence de l'ésotérisme d'Abélio, des mythes d'Eliade ou de *l'Atlas* de Warburg, *L'Œil du Cyclone* prend soin d'indiquer au spectateur le moment où le réel va vraiment dérapier, où les choses vont basculer dans une dimension inédite. Ce moment de bascule est généralement indiqué par un trucage numérique inséré dans l'image, qu'il s'agisse d'un œil en 3d se promenant dans le cadre ou d'effets kaléidoscopiques venant saturer l'image. *L'Œil* cajole son spectateur, l'entraîne doucement vers ce quasi-moment initiatique où lui sera révélé – pense-t-il – une vérité de l'univers, avant de se rendre compte que les images ne témoignent finalement que pour elles-mêmes.

Alors probablement que *L'Œil du Cyclone* questionne davantage l'histoire de l'image – ses fascinations et les croyances qui y sont liées – que celle de la télévision. Les images ont un pouvoir, c'est un fait, ou plus exactement c'est une croyance qui est largement encrée dans la tradition philosophique occidentale. On pourrait aisément remonter à Platon (du mythe de la Caverne jusqu'à la proposition de *La République*) pour qui les artistes pervertissaient la Vérité en produisant des images. Cette perversité des facteurs d'image justifiait pour Platon qu'on exclut les artistes de la Cité. Quelques siècles après Platon, la querelle des iconoclastes revisitait l'interdit platonicien par l'entremise des préconisations bibliques. C'est alors un des passages les plus cités de la Bible qui est abondamment commenté, débattu : « Tu ne feras aucune idole, aucune image de ce qui est là-haut dans les cieux, ou en bas sur la Terre, ou dans les eaux par-dessous la Terre. Tu ne te prosterneras pas devant ces images, pour leur rendre un culte. Car moi, le Seigneur ton Dieu, je suis un Dieu jaloux : chez ceux qui me haïssent, je punis la faute des pères sur les fils, jusqu'à la

38 *Ibid.*, p. 92.

troisième et la quatrième génération ; mais ceux qui m'aiment et observent mes commandements, je leur garde ma fidélité jusqu'à la millième génération³⁹ ».

Mais de quel pouvoir parle-t-on au juste lorsqu'on parle de pouvoir des images ? W.J.T. Mitchell offre une réflexion captivante à ce sujet lorsqu'il énonce que le pouvoir des images « repose également dans une indestructibilité que les vaines tentatives de destruction ne font que renforcer. "Ausculter" les idoles, par contre, est une manière de se jouer d'elles : non de les détruire, mais de briser leur silence, de les faire parler et résonner, afin de transformer le vide qu'elles renferment en caisse de résonance de la pensée⁴⁰ ». Le tour de force de Mitchell est alors de substituer la traditionnelle question de « ce que font les images » à celle de « ce que veulent les images ». Ainsi, il déplace la question d'une effectivité quasi fictionnelle des images (« ce qu'elles font ») à une intentionnalité purement fictionnelle probablement mue par l'intentionnalité qu'y injecte son regardeur /spectateur/ consommateur. Ce qui est intéressant avec la notion de « désir » appliqué aux images est qu'elle mobilise à la fois leur *pouvoir* (prolongeant ainsi les anciennes représentations et fantasmagories liées aux images) mais aussi leur *manque* (ce qu'elles veulent mais ne peuvent pas accomplir). Il ne faut pas s'y méprendre, le désir des images n'est pas leur message même s'il se peut qu'une image produise un message – voire une multitude de messages selon les agencements contextuelles qu'on offre à leur apparition ou à leur réapparition : « Ce que veulent les *picitions* ne correspond pas au message qu'elles communiquent ou à l'effet qu'elles produisent, et n'est pas non plus identique à ce qu'elles disent vouloir. Comme les personnes, les *picitions* peuvent ne pas savoir ce qu'elles veulent ; elles doivent être aidées en conséquence par le dialogue⁴¹ ». Tout l'intérêt de cette question est qu'elle pointe l'absence de réponse tranchée face à ce que veulent les images. Le désir des images n'est pas très clair et ne le sera probablement jamais, mais en les *auscultant* de manière nietzschéenne, on a des chances de produire des sonorités singulières. Ces sonorités deviennent mélodie, polyphonie, dès lors qu'on décide de faire résonner plusieurs images entre elles, comme cela se produit dans les montages d'images d'archives ou dans *l'Atlas* de Warburg. Mais Mitchell va plus loin lorsqu'il s'interroge : « comment les attitudes traditionnelles à l'égard des images — idolâtrie, fétichisme, totémisme — sont-elles mises en équation dans les sociétés modernes⁴² ? »

Mais alors, pourquoi tant de méfiance face aux images, face à ces bribes issues du monde et montées dans un ordre (toujours) singulier ? La méfiance, la suspicion, provient assurément du point de vue qu'on adopte face à ce qu'on considère être le discours des images sur elles-mêmes. Dès lors, la notion d'image devient floue, mouvante, ondoyante. « Il se peut que nous nous soyons mis à confondre le visuel, en tant qu'excitation sensorielle, et l'image, comme symbole⁴³ ». La notion d'image devient confuse dès lors que le rapport au réel est confus comme a pu notamment le montrer Jean Baudrillard, Philipp K. Dick, William Burrough et une grande partie de la science

39 Exode 5-6, 21. Dans la traduction œcuménique de la Bible le « Dieu jaloux » se mue en « Dieu exigeant » ce qui change considérablement la portée de l'invective divine...

40 W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*. (2005), trad. Maxime Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth, Dijon, Presses du Réel, 2015, p. 46.

41 *Ibid*, p. 64. Une partie de l'apport à la théorie de l'image opérée par Mitchell réside dans la différenciation qu'il fait entre les termes anglais de *picture* et d'*image*.

42 W.J.T. Mitchell, *op. cit.*, p. 50.

43 Hans Belting, *La Vraie image*, trad. Jean Torrent, Gallimard, coll. le temps des images, 2007 (2005), p. 38.

fiction depuis les années 1960. Les images d'aujourd'hui ne sont pas les images d'hier, elles semblent ne plus être des vecteurs de sens et tourner à vide. Mais on semble oublier que les images anciennes participaient elles aussi à l'élaboration du réel et ne se cantonnaient que rarement à le représenter. Car finalement, ce qui est en jeu dans le rapport entre le téléspectateur et l'écran – lien particulièrement bien illustré dans les génériques d'ouverture de *L'Œil du Cyclone* – c'est un rapport solitaire non plus à un objet (la télévision) mais à son flux (l'image). L'historien de l'art Hans Belting ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme que « c'est un culte de masse qui fait l'économie du public, puisque les nouveaux médiums ont fondé un public où chacun est seul avec lui-même. Or, c'est justement cette situation qui crée une relation de proximité hallucinatoire entre l'individu et son idole, un sentiment qu'on ne pourrait éprouver sur une place publique, où on devrait le partager avec la foule⁴⁴ ». Seul avec soi-même, prêt pour l'hallucination qu'on peut à tout moment vivre comme une initiation, rituel mystique bien connu permettant à l'adepte de pénétrer de l'autre côté du cosmos. Mais ici, l'initiation est solitaire, elle s'affranchit du groupe et se transfigure comme expérience à la fois célibataire et orpheline. Dans *Œil*, ce n'est pas la psyché du téléspectateur qui est happée par l'image comme c'est le cas dans la fameuse scène de *Videodrome* de David Cronenberg ; ici, c'est le spectateur qui happe l'image, même si ce dernier se fait déborder par la force de ce qu'il a convoqué.

44 *Ibid*, p. 41.

Conclusion

Le succès de *L'Œil du Cyclone* était vu comme un signe encourageant par certains de ses acteurs : le public était prêt. Mais, probablement grisés par l'aventure, ils n'avaient pas vu que la télé était, certes en train de changer, mais pas nécessairement dans le sens qu'ils envisageaient. Le début des années 2000 sera marqué par l'apparition de la télé-réalité avec *Loft Story* suivie de toutes ses déclinaisons toujours plus bêtes et abjectes. Ce nouveau type de programme fera l'éloge de l'absence de culture et de curiosité comme mode de vie, édifiant une crétin-pride faisant ressembler l'humanité à un cauchemar gras, à la *Idiocracy*⁴⁵. La télé comme potentiel de culture et de connaissance venait d'abdiquer devant sa tendance à être un outil de propagande dont l'extra lucidité pragmatique se cristallise dans la déclaration de l'ancien patron de TF1, Lelay qui déclarait que le rôle de la télévision commerciale était de vendre du temps de cerveau disponible à Coca-cola.

De l'aveu même d'Alain Burosse et de Jérôme Lefdup, au bout d'une dizaine d'année, l'équipe de *L'Œil du Cyclone* commence à trouver des recettes qui efficaces avec des compils de musiques étranges et exotiques : ils commencent à tourner en rond. La toute fin des années 1990 est aussi le moment où l'Internet se popularise en France rendant plus facile l'accès à des images hors format. *L'Œil du Cyclone* perd alors progressivement sa raison d'être. Il faut dire que la situation à Canal + commençait à sentir le roussi sous l'effroyable direction Messier. Après *L'Œil du Cyclone* et le départ d'Alain Burosse, les programmes courts ont continué sous la houlette de Pascale Faure avec *Mikrociné* ou *Mensomadaire* désormais disparus. Reste *L'Œil de Links*, émission composée de zapping Internet.

Mais Alain Burosse croit encore qu'il est possible de proposer une télévision d'auteur. A la fin des années 1990, en compagnie de Jean-François Bizot et des équipes de Radio Nova, Burosse réfléchit à un grand projet de chaîne alternative baptisée *Mix*. Ils rêvent d'un mélange entre *L'Œil du Cyclone*, des films amateurs, des musiques du monde entier, etc. Mais nous sommes à l'orée de l'an 2000 où les projets financièrement hasardeux bricolés par des artistes butent contre la mainmise des financiers. Comme signe avant-coureur de la décennie qui va suivre, la religion du *business plan* aura raison des innovations.

Après *L'Œil du Cyclone*, Jérôme Lefdup aura du mal à imposer ses projets dans une télévision devenue très frileuse. La crise s'installe avec la multiplication des chaînes du câble puis les nouveaux modes de consommation télévisuelle (Internet, vidéo à la demande, etc.). Même une chaîne comme Arte orientée vers les créations atypiques n'osera pas donner une place aux projets de Lefdup trop étiqueté Canal +. Inoxydable malgré tout, Jérôme Lefdup poursuivra ses projets artistiques parsemés de bidouillages numériques et vidéo.

Les droits pour les images de *L'Œil* étaient achetés pour un certain

⁴⁵ *Idiocracy* (2005) est un film d'anticipation de Mike Judge qui met en scène une société dirigée par l'entertainment et la bêtise revendiquée.

nombre de diffusions ; les émissions ont disparu des écrans juste après leur diffusion. Il fallait alors les enregistrer et se les échanger entre fans. L'édition d'une version dvd n'est, par exemple, pas envisageable pour ces mêmes raisons. Ces émissions sont toutefois réapparues sur des sites pirates au moment où Internet est devenu performant notamment grâce au haut débit et aux plateformes de partage de fichier et plus tard de vidéo en *streaming*. Un des moments clés de cette rediffusion est à attribuer à *La Caverne des introuvables*, site Internet qui proposait la collecte et la mise en ligne gratuite de films disparus des radars (souvent faute d'ayant-droits identifiés et/ou de diffuseurs) et donc plus édités. *La Caverne* est alors connue des cinéphiles pour être un vivier quasi inépuisable de films de série Z, de nanars improbables jusqu'aux perles n'ayant (pas encore) fait l'objet de réédits. Ce site a ouvert la brèche à la rediffusion des émissions. Lorsque *la Caverne* ferme, menacée par les lois Hadopi⁴⁶ (et aussi par l'aspect chronophage de l'entreprise que son unique animateur bénévole ne pouvait suivre) à la veille de l'élection présidentielle de 2012, de nombreux internautes ont déjà téléchargé les épisodes de *L'Œil*. Alain Burose reprend alors le flambeau en postant les vidéos dont il est en possession sur les plateformes de *streaming* comme *viméo* ou *youtube*. Créée à grands renforts de ce que l'on appelait les « images de synthèses » bricolées sur Amiga 500, technologie de pointe de l'époque, *L'Œil* renaît sur les tablettes connectées de ses arrières petits-fils. Tous restent scotchés devant ces images du fond des âges de l'entropie numérique.

Finalement, *L'Œil du Cyclone* est une émission pour enfants, une des seules qui a pris les enfants pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des fous dangereux prêts à gober n'importe quoi pourvu que ça ait l'air d'un jeu. Ce que n'a cessé de recherches *L'Œil du Cyclone* c'est le non-sens au carré, une circularité quasi tautologique des images.

46 La loi Hadopi (Haute Autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet) vise à mettre fin aux piratages et aux partages de fichiers soumis au droit d'auteur en verbalisant les contrevenants au moyen d'une « riposte graduée » (2009).

Liste des épisodes de *L'Œil du Cyclone* dans leur ordre de diffusion⁴⁷

1991

- *Starck, La Dernière Vague* (réalisation de l'interview de Philippe Starck : Jean Baptiste Mondino ; direction artistique de l'émission : Alain Burosse, Pascale Faure et Patrice Bauchy) + *La Vérité sur l'art contemporain*
- *1991 version RAP* : L'actualité de 1991 commentée par les rappeurs IAM, Dee Nasty, les Little MC, Lionel D et MC Solaar.

1992

- *La Vérité sur la guerre du golfe* (réalisation : Vincent Hachet).
- *Nobody's perfect* : Sur l'artiste vidéaste Nelson Sullivan qui témoigne de la communauté gay de New York à la fin des années 1980.
- *Le Retour des cyclopes* : Émission consacrée au groupe américain The Residents (réalisation: Bertrand Merino-Perris).
- *Bombay Clips 80* : Les tubes indiens des années 1980
- *Thai Sanuk (ou Les Pinceaux Magnétiques)* : La Thaïlande artistique du groupe de plasticiens Kaltex
- *La Vie ne tient qu'à un fil* : Sur la série avec des marionnettes Les Sentinelles de l'air
- *Kuba Mambo* : Sur la musique et les danses de Cuba.
- *Dans un Cadre Agréable, une ambiance raffinée* : Émission consacrée aux publicités locales.
- *Le Look monstre* : Hommage aux monstres de série B.
- *Réalités virtuelles* : Sur la réalité virtuelle (réalisation: Cécile Babiolo)
- *Le Trip psychédélique* : Contre-culture et chimie psychotrope.
- *Bonjour les Télévisions Africaines !* : Zapping sur les programmes africains.
- *M'Escher Z'Amis* : De l'influence du graveur hollandais Maurits Cornelis Escher dans la création numérique (réalisation : Jérôme Lefdup).
- *Accordéon Forever* : Tour du monde du roi des bals musettes. (réalisation : Jean-Baptiste R&K)
- *Au pays des vengeurs masqués* : Viva El Santo ! Viva la lucha libre !
- *Best of shorts* : Compilation de courts-métrages d'animation.
- *Cette situation doit changer* : Sur le situationnisme.

⁴⁷ source wikipedia.

- *Feu sur le Quartier Général* : Extraits de films chinois de propagande maoïste (réalisation : Vincent Hachet).
- *I love 3D* : Sur les images 3D
- *Je ne me souviens pas* : Émissions de télévision française déprogrammées ou censurées (réalisation : Michel Royer).
- *Les Nouveaux Explorateurs* : Compilation d'animation française.
- *On ne rembourse pas* : Sur le happening et les autres performances artistiques.
- *L'Ouïe du cyclone* : Jean-Christophe Averty évoque les chansons de sa jeunesse, de 1915 à 1934.
- *Spécial Clermont-Ferrand* : Émission spéciale sur le festival de courts-métrages de Clermont-Ferrand.
- *Sur les Strass du Nil* : Aperçu de la comédie musicale égyptienne.
- *Techno* : Mix de chansons et de clips de cette musique de cette année par Matt Black de Coldcut (réalisation : Vincent Hachet - Emmanuel Faure - Olivier Gajan - Jérôme Lefdup).
- *36 chants d'elle* : Émission consacrée aux génériques télé français. (réalisation: Michel Royer)

1993

- *Chantons l'Europe* : Anthologie de l'Eurovision
- *L'Encyclo des merveilles* : Compilations d'images de différentes disciplines scientifiques.
- *Welcome to Tromaville* : Sur les films de la firme Troma (réalisation: Lari Flash).
- *Courts de cuisine* : Courts-métrages ayant pour sujet le dîner : Pierre Oscar Lévy, Claude Duty, Jan Švankmajer, Jean-Pierre Jeunet, Jacques Mitsch, Vincent Hachet, etc.
- *Dolce Vita* : Émission consacrée aux scapitones italiens
- *Souvenirs d'ambassade* : Les surprenantes archives de voyage d'un diplomate-cinéaste amateur, des années 1950 à 70.
- *Imagina 93* : consacré au festival Imagina de 1993.
- *31 Tribunes* : Les meilleurs moments de Tribune libre, une émission diffusée entre 1975 et 1981 sur FR3 qui offrait la parole à toutes sortes de groupuscules et de formations sociales et politiques (réalisation: Michel Royer).
- *Les Très Riches Heures de Georges Bernier* : Les meilleurs prestations télévisuelles du Professeur Choron (réalisation : Vincent Hachet).

- *Figuration libre* : Mix d'œuvres vidéo.
- *Au bonheur la France* : Compilation de publicités et documentaires touristiques des régions françaises.
- *Gorki* : Aspect du cinéma d'Afrique de l'Ouest au début des années 1990.
- *Ultra Light* : Un corps sain vous donnera la jeunesse éternelle - Réalisation : Vincent Hachet.
- *La Position des missionnaires* : Compilation de films de propagande coloniale dans les pays d'Afrique.
- *Danse avec les Pieds* : Sur la danse.
- *Qui dit quoi, à qui, comment, pourquoi* : Les programmes expérimentaux du Service de la recherche de l'ORTF.
- *Symphonie Déconcertante* : Aperçu des musiciens les plus barrés et des instruments les plus bizarres.
- *Le Doigt dans l'œil* : Sur l'illusion optique. (réalisation: Jean-Pierre Lentin)
- *Écoutez - Répétez* : Sur l'apprentissage du français dans divers pays étrangers (rediffusion en 1994 et 1998).
- *L'Esprit de la TV* : Quand les Indiens de Brésil font leurs propres émissions.
- *Glozel, le mythe au logis* : Sur l'affaire de Glozel (réalisation: Alain Burosse)
- *Honneur et vengeance* : Compilation des meilleurs combats dans les films d'arts martiaux asiatiques des années 1970.(réalisation: Stéphane Teichner).
- *Meringue et passion n°2073* : Résumé de tous les épisodes des soap operas.
- *L'Œil de Moscou* : Archives du surnaturel en Union Soviétique - Réalisation : Vincent Hachet.
- *One Eno* : Sur le musicien Brian Eno (réalisation : Jérôme Lefdup et Lari Flash).
- *Overgame* : Mix d'images et de sons de jeux vidéo.
- *Une émission poilante* : Sur le poil humain.
- *Yma Sumac* : La Castafiore Inca (réalisation: Jean-Baptiste R&K).

1994

- *Une expérience d'hypnose télévisuelle* (Réalisation : Gaspar Noé).
- *Nicograph 93*
- *Dalí à la télé* : Compilation des interventions télévisuelles du maître Salvador Dalí.

- *La Télévision des Rêveurs* : La télévision par les Aborigènes (réalisation: Jean-Michel Roux).
- *Nuits de Chine, Nuits Câlines* : La comédie musicale chinoise avant Mao (réalisation : Alexis Millau).
- *Imagina 94* : avec la marionnette de Jacques Toubon des Guignols de l'Info qui commente les extraits en introduction.
- *Viva El Che* : L'image de Ernesto «Che» Guevara à Cuba en 1994.
- *1999, la fin du monde* : Émission consacrée aux prophéties de Nostradamus, annonçant la venue d'un « grand roi d'effrayeur » le 7 juillet 1999 (réalisation: Christophe Campos).
- *Un cabinet d'amateur* : Compilation de films muets et parlants (réalisation Hélène Broomberg et Bruno Rosier).
- *Toujours plus* : Balade dans un supermarché (réalisation: Luc Moullet).
- *Groupons-nous et demain... (Spécial 1er mai)* : Aperçu de la lutte populaire en France (réalisation : Michel Royer).
- *Beauty Foules* : Sur les mouvements de foules.(réalisation : Jérôme Lefdup)
- *Pieds noirs, patte blanche* : Films amateurs des Pieds-Noirs, entrecoupés par des extraits des films La Famille Hernandez et Avoir vingt ans dans les Aurès et d'informations françaises officielles.
- *Physiquement incorrect* : Sur les handicapés physiques et les monstres humains.
- *Le Grand débat* : Parodie de débat télévisé animé par Édouard Baer et Ariel Wizman avec André Lhuillier, dit «Caramel», spectateur «fétiche» de l'émission – (réalisation : Vincent Hachet).
- *Fier(e)s de l'être* : Histoire de la Marche des fiertés et des revendications homosexuelles.
- *Une saison en enfer* : Lecture de l'œuvre d'Arthur Rimbaud par Jean-Christophe Averty.
- *Chassez le naturiste* : Compilation d'archives souriantes autour du naturisme (réalisation: Stéphane Teichner).
- *Mandala, le Grand Tout, sinon rien* : ou comment, de la Terre à l'œuvre d'art, finalement tout tourne en rond.
- *Irma* : Portrait d'une femme et de ses amis, sans-abri à Paris.
- *La décence synthétique* : Compilation d'animations en images de synthèse.
- *39 000 Monuments aux Morts* : Visite de mémoriaux, de cimetières de la Première Guerre mondiale et images d'archives de commémorations.

- *La Vie à 90* : Sur l'apprentissage de la conduite automobile.
- *Z comme Réseau* : Émission consacrée au mail art et aux réseaux postaux (réalisation: Christophe Mielle).
- *Pot-Pourri* : Connaissez-vous la différence entre une chanson et un beefsteak ?
- *Gagner* : Compilation de films de formation pour vendeurs
- *Les Anges dans nos campagnes* : Journal intime de Rémi Lange qui filme son coming out à chaque membre de sa famille.
- *Mangaloïd* : Émission consacrée au dessin animé japonais des années 1990.
- *Carmen Miranda, la Bombe Tropicale* : Un portrait de cette folle icône de la comédie musicale hollywoodienne (réalisation : Lionel Bernard et Martine Jouando).
- *Faut que ça pète* : Émission consacrée au gaz – (réalisation : Stéphane Teichner).

1995

- *Wouais cool* : Anthologie de Beavis et Butt-Head.
- *Castaneda et caetera...* : À la recherche de Carlos Castaneda.
- *Casse l'ambiance* : N'avez-vous jamais eu l'envie de tout casser, de tout briser, de tout détruire ?
- *Imphy, capitale de la France* : Pourquoi Paris devrait-il toujours être la capitale de la France ? (réalisation : Luc Moullet).
- *Imagina 1995* : consacré au festival Imagina de 1995.
- *Westernissimo* : Sur le western spaghetti.
- *Cannibalisme* : réalité ou fantasme.
- *Femmes violentes en bikini* : Les filles attaquent la série B (réalisation : Ilse Ruppert).
- *Vautier l'Indomptable* : Émission consacrée au cinéaste René Vautier (réalisation: Jacques Royer).
- *Citizen Wood* : Émission consacrée au réalisateur Ed Wood.
- *Wallace et Gromit*.
- *Do Mi Si La Do Ré* : Les arts ménagers : la joie du foyer !
- *La Chance aux sermons* : Sur la mode des religieux chanteurs tels que Sœur Sourire.
- *36482 Images d'animation* : Compilation de films d'animation récents.
- *Benny Moré* : Anthologie de l'artiste cubain et témoignages de ses proches.

- *Comme un poisson sans bicyclette* : Sur le féminisme dans les années 1970.
- *Le Cri de la carotte* : Le monde du silence.
- *Les Dieux Hindous et l'écran Tamoul*.
- *Les Dossiers de l'écrou* : Sur le robot. (réalisation : Jean-Baptiste R&K).
- *Les Ellipses d'or* : Compilation des vidéastes amateurs ayant participé à un concours sur le cinéma.
- *Explication de Sexe* : Sur l'éducation sexuelle à la télévision.
- *Langage Sonore (mai)* : Poésie libre et jeux bruitistes (réalisation: Bertrand Merino-Perris).
- *L'Œil sur la ville* : Sur la vidéosurveillance.
- *Party de campagne* : L'élection présidentielle française de 1995 revue en une immense rave-party où c'est le candidat Caramel qui gagne à la fin.
- *Scènes de bouche* : La bouche dans la culture.
- *Skyzophobia* : Compilation de films d'animation récents.
- *Sirtaki mon kiki* : Compilation des films musicaux grecs des années 1960 et 1970.
- *The Spike Jones Show* : Le délirant orchestre de Spike Jones (réalisation : Martin Messonier).
- *Turkish Delight* : Compilation des films musicaux avec les chanteurs turcs Zeki Müren et Bulent Ersoy.
- *Une journée aux paradis perdus* : Sur les peuples autochtones.
- *Y a-t-il une vie après le travail ?* : Les joies de la retraite (réalisation : Lari Flash).

1996

- *Cyberdelic* : Émission consacrée à la musique sur ordinateur (réalisation : Jérôme Lefdup).
- *1 %* : En 1951, on vote la loi du 1 % artistique : 1 % des coûts de construction seront consacrés à l'art, pour le meilleur et souvent pour le pire... (réalisation : Vincent Hachet).
- *L'Empire des sables* : Quand t'es dans le désert...
- *Imagina 1996*.
- *Le Ventre de l'Amérique* : Visite de Des Moines (Iowa) par Luc Moullet.
- *Œil pour œil* : Tout sur l'œil.

- *Tchitchihérazade* : Compilation de scopitones et de films musicaux de Syrie.
- *Y Faudrait qu'je Mett' un peu d'Ord' la-D'dans* : Interview du réalisateur Jean-Christophe Averty sur sa vie et son œuvre.
- *Touche pas à mon scout* : Archives vidéo du mouvement créé par Robert Baden-Powell.
- *Bon pied, bon œil* : Sur l'alcoolisme. (réalisation : Lionel Bernard et Emmanuel Faure).
- *Le Super 8 n'est pas mort, il bande encore* : Journal de Rémi Lange sur sa passion avec d'autres personnes pour le film super 8.
- *Y'a pas de fumée sans feu et en plus c'est vrai* (réalisation : Nathalie Magnan / Michel Royer) : Sur la rumeur.
- *À vous Cognacq Gay* : Première émission en direct de la Lesbian & Gay Pride à Paris : Tour de la marche, de France et du monde des actualités des revendications et de la culture homosexuelles. (réalisation : Jean-Baptiste R&K).
- *Soyons Suaves, le manifeste cocktail* : Sur la musique easy listening.
- *Se faire voir chez les Grecs* : Zapping souriant des télé grecques.
- *Chroniques souterraines* : Plonger dans l'univers des souterrains.
- *Le Rouquin, cet inconnu* : Emission consacrée aux roux.
- *Bonheur maximum garanti* : Le travail, base de la société de consommation.
- *L'Amour contre le travail* : Pourquoi travailler alors qu'on pourrait s'aimer ? L'expérience des communautés post-68.
- *Abyssinie Swing* : L'Éthiopie, l'autre pays de l'afrobeat.
- *Mon chien, mon ami* : Sur la cynophilie.
- *Comme un autre à sa place* : Sur un fermier hollandais qui se croit d'une tribu africaine et veut la retrouver.

1997

- *Zorro sème sa zone* : Zorro au cinéma et à la télévision.
- *Blaxploitation* : Les Blacks réagissent à l'exploitation de leur image dans les médias américains.
- *L'hypothèse hermaphrodite* : Pourquoi choisir entre garçon et fille quand on peut être les deux en même temps ?
- *L'Art de vivre ramadan* : L'Islam selon la télévision des pays musulmans.
- *Une belge histoire* : Sur Jean-Jacques Rousseau, cinéaste belge amateur et excentrique.

- *Les Colonnes du temps* : Sur la représentation de la femme dans le divertissement contemporain.
- *Ubuplus à l'œil* : Adaptation de Ubu sur la Butte d'Alfred Jarry par Jean-Christophe Averty.
- *Gilbert et George, noces de perle* : Sur les artistes Gilbert et George (réalisation : Bertrand Merino Peris).
- *Ils vont sauver le monde* : Génies ignorés ou charlatans, tous ont leurs plans pour sauver la planète.
- *Le Dernier cri* : Collectif dégénéré d'art épileptique et inversement.
- *Mon trésor, je t'adore* : Émission sur la quête des trésors par Sibylle Deluxe.
- *Pelouse interdite* : Sur le cannabis.
- *Les Crooners de la Casbah* : Tour des chanteurs des communautés arabe et juive originaires d'Algérie.
- *Elfland, enquête sur un monde invisible* : En Islande, il y a plus d'elfes que d'habitants (réalisation: Jean-Michel Roux).
- *Au ras des pâquerettes* : Sur les jardins et les fleurs, leurs natures et leurs cultures.
- *Les Chansons qui font dresser les poils dans les parties les plus intimes de notre anatomie* : Compilation de chants de révolution, de la Révolution française à la Révolution des Œillets.
- *Clownophobia* : Méfiez-vous des clowns !
- *Histoires d'eaux* : L'amour de la pêche.
- *Indian Hits 2000* : Compilation de moments musicaux de films de Bollywood des années 1990.
- *Ouvrez l'œil et le bon* : Sur les maladies de l'œil.
- *Le Retour de Pot-pourri* (réalisation: Patrick Menais).

1998

- *Des Trips à la mode Lacan* : Sur la psychanalyse, notamment celle de Jacques Lacan, et ses représentations audiovisuelles (réalisation : Lionel Bernard et Vincent Hachet).
- *Godzilla* : Portrait du grand monstre du cinéma japonais.
- *Le Grand Complot*.
- *Spiritisme* : entrez sans frapper.

- *Karaogay* : Rétrospective historique des chansons traitant de l'homosexualité, de Charpini & Brancato à Céline Dion. (réalisation : Jean-Baptiste R&K).
- *Super Baad* : Sur les Noirs américains dans les années 1970.
- *Dessins animés crétiens*.
- *Le Pot-Pourri des Rossignols* : Les enfants chanteurs, y a-t-il une vie après ?
- *Poésie mon amie, l'appel secret*.
- *Zombies* : À la recherche des zombies dans le pays d'où ils viennent, Haïti.
- *Bal aux Balkans* : Zapping musical chez nos amis d'Europe du Sud.
- *Cryptozoo* : Émission consacrée à la cryptozoologie, la recherche des animaux inconnus.
- *Cyclone Partie* : Sur la chanson et la danse.
- *L'Empire des sables* : Sur le monde fascinant des déserts.
- *Légèrement Destroy* : Émission consacrée à la vague Punk en France.
- *Ma India* : Voyage en Inde par Willy et Soizic Pierre du groupe de plasticiens Kaltex.
- *Playboys, dragueurs et petites pépées*.
- *Viva Apocalypsa* (réalisation: Philippe Truffaut).

1999

- *La Vérité sur la guerre du golfe* : 7 ans, on ne sait pas toute la vérité : rediffusion du premier film.
- *Un gain de temps phénoménal* : Bande-annonce de La Nuit du Cyclone, 22 janvier 1999.
- *La Nuit du Cyclone, soirée et nuit spéciales* :
 - *Leçon de Cyclone, le cyclone des cyclones* : Le cyclone de toutes les images de *L'Œil du Cyclone* (réalisation : Jérôme Lefdup).
 - *Le Cyclone des amateurs* : Quand les vidéastes amateurs font leur propre émission de *L'Œil du Cyclone*.
 - *Costes, le héros solitaire* : Œuvre de Jean-Louis Costes.
 - *Fakir Musafar* : Documentaire sur le père du mouvement primitif moderne.
 - *La Femme de plâtre* : Portrait de Lélia Sakai, artiste fétichiste du plâtre.

- *La Fessée, plaisir de donner, joie de recevoir* : Qui aime bien châtie bien.
- *Ivre-mort pour la patrie* : Opérette du Professeur Choron.
- *Mondo Trasho* : Compilation des meilleurs extraits des films Mondo (documentaires trash pseudo-scientifiques).
- *La Petite vidéo rouge du Sur-commandant Connanski* : Œuvre de Loïc Connanski.
- *Le Pharmacien de nuit* : La vie dans une pharmacie de nuit à Paris, un documentaire de Reynald Bertrand
- *Proche et lointaine Bretagne* : Compilation de vieux films sur les Bretons
- *Tribune Libre, le retour* (réalisation: Michel Royer)
- *Le Cyclone des amateurs* (avec des extraits non diffusés lors de la Nuit du Cyclone)
- *Que le grand tic me toc* : Sur les tics et le Trouble obsessionnel compulsif
- *Oued Saïd Story* : Compilation de scopitones de chansons arabes.
- *Hôpital brut* : Le monde de l'hôpital selon Le dernier cri, collectif de graphistes.
- *Lesbien Raisonnable* (réalisation : Josée Constantin)
- *L'Ode au Rat* : Apologie du Rat (réalisation : Jérôme Lefdup et Stéphane Trois Carrés)

2000

- *Inutile d'insister*. Dernier Œil du Cyclone, consacré à l'inutilité artistique (réalisation : Stéphane Trois Carrés). Ce programme n'a jamais été diffusé.

Remerciements

Maxence Alcalde remercie Stéphane Trois Carrés qui — tel un Jiminy Cricket un peu pervers — a su me convaincre de la folle entreprise de me plonger dans l'histoire de *L'Œil du Cyclone*. Il remercie également Alain Burosse, Jérôme Lefdup et Sylvain Roume de lui avoir consacré de leur temps et permis de débroussailler cette histoire encore jamais écrite. Il remercie également Thierry Heynen et Nadia Ghanem pour leurs remarques et corrections sans qui ce texte ne serait pas ce qu'il est.

L'équipe de conception de cet ouvrage et de l'exposition remercie Pascale Faure et Canal + pour l'aide apportée.

Édition et exposition

Cette édition et l'exposition *L'Œil du Cyclone* (du 7 mars au 2 avril 2019, Galerie 65, campus du Havre de l'ESADHaR, commissariat : Stéphane Trois Carrés, Maxence Alcalde et Fleur Chevalier) sont une production du groupe de recherche IDeA (Unité de Recherche RADIANT).

École supérieure d'art et design Le Havre-Rouen
www.esadhar.fr

