

Pour la deuxième session consécutive, l'École propose une collaboration entre un « professionnel » et les étudiants, dans le cadre de la formation curatoriale, et plus particulièrement du projet. Aussi, le collaborateur a pour première mission d'apporter un « prétexte », qui sert de point de départ à une réflexion...

Le thème proposé par Vincent Pécoil fut le FREAK SHOW.

Le sujet d'étude(s) proposé est donc les Freak Shows...

Il vous appartiendra de formuler et réaliser un projet à partir de ça. Le matériau de départ le plus important est le livre de Robert Bogdan, auteur de l'unique étude historique sur le sujet et son article à ce sujet paru dans le numéro 46 de Parkett. Votre premier travail pourrait être de traduire cet article, qui est un bon résumé de l'histoire des freak shows.

Le sujet d'études est un prétexte potentiel pour aborder beaucoup de questions très importantes dans le domaine de l'exposition. Si le freak show est obscène, en quoi l'est-il ? Qu'est-ce qu'une exposition obscène ? Qu'est-ce qu'une exposition « dégradante » pour ce qui est exposé ? Parler des freaks, c'est aussi parler, bien sûr, de la différence. Peut-on exposer « l'autre » sans parler à sa place ? Contrôler (réguler, ou interdire) son exposition sans être dans une position de censeur ? Dans quelle mesure une exposition « normale » est-elle structurellement comparable (ou non) avec les freak shows du cirque Barnum (exposition physique, mais aussi médiatique) ?

Quels seraient les écueils d'une exposition plus ou moins illustrative par rapport à ce « thème », si c'en est un ? Une part très importante de l'étude de Robert Bogdan consiste à démontrer que le fait d'être un « Freak » n'est pas une qualité intrinsèque aux personnes exhibées, mais que c'est quelque chose de construit : une perspective, un ensemble de pratiques, une construction sociale. Son travail rejoint en cela certaines études d'Erving Goffman. Être très grand est une caractéristique physiologique. Être un « géant » implique quelque chose de plus. Le « Freak » est un point de vue, une manière de penser et de présenter les gens. Là encore, les parallèles avec l'objet d'art et l'importance de sa monstration dans l'acquisition de ce statut sont évidents. Quel est le rôle du showman, des présentateurs et des managers dans ces spectacles, dans la construction de cette identité particulière, et dans quelle mesure est-ce que ce rôle est comparable à celui joué par le curator dans une exposition d'art ? « Les freak shows ne portent pas sur des individus isolés, soit sur des plateformes, soit dans parmi les spectateurs. Ils portent sur des organisations et le modelage des relations entre eux et nous », écrit R. Bogdan. Là encore, cette remarque peut être le prétexte à une réflexion sur ce qui se joue dans la relation des spectateurs à l'art en général.

Une autre question, cruciale elle aussi, émerge en filigrane derrière celles énoncées à l'instant : en quoi une exposition diffère-t-elle d'un spectacle, d'une forme d'entertainment ? L'histoire des freak shows sera l'occasion pour nous de retracer celle des espaces d'expositions spécifiques au monde de l'entertainment, du « loisir », du « spectacle » (espaces d'exposition autres qu'artistiques, museums, theme parks, etc., l'histoire des freak shows étant liée à celle de ces espaces d'exposition particuliers), et de réfléchir, là aussi, aux parallèles structurels qui peuvent exister entre les expositions « artistiques » et les dispositifs de monstration des produits de l'industrie culturelle.

Bibliographie succincte :

- + Robert Bogdan, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Londres, The University of Chicago Press, Chicago, 1988.
- + Robert Bogdan, « Freak Shows and Talk Shows », in *Parkett* 46, Zürich, 1996, p 80-83.
- + Erving Goffman, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, 1963, Paris, Les éditions de minuit, 1975 pour la traduction.
- + Mike Kelley, *The Uncanny*, cat expo, Sonsbeek, Arnhem, 1993.
- + *Les Cahiers du Cinéma* n° 550, octobre 2000 (spécial Tod Browning).
- + Olivier Razac, *L'écran et le zoo. Spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft Story*, Paris, Denoël, 2002.
- + J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, 1970, Londres, réédition Flamingo, 2001. (Une traduction française vient de ressortir aux éditions Tristram, sous le titre *La Foire aux atrocités*.)

Un premier texte qui suivait plusieurs semaines de séminaires sur le thème du Freak Show nous a amené au texte qui suit :

décembre 2003 – texte de travail version 1

« Le public se moque complètement de savoir
si le combat est truqué ou non,
et il a raison ; il se confie à la première vertu du spectacle,
qui est d'abolir tout mobile et toute conséquence :
ce qui importe, ce n'est pas ce qu'il croit, c'est ce qu'il voit. »
Roland Barthes
« Le monde où l'on catche », in *Mythologies*.

A) SYNTHÈSE

I) DÉFINITION DU FREAK SHOW

Bogdan définit le phénomène du freak show comme étant « la présentation organisée de personnes ayant une anomalie réelle ou prétendue, qu'elle soit physique, mentale ou comportementale, à des fins de divertissement et de profit financier ».

Le développement du freak show entre 1840 et 1940 aux États-Unis participe à la mise en place de l'industrie culturelle, qui voit la disparition progressive des attractions foraines de petite envergure au profit des organisations de type cirques, carnivals, parcs d'attractions.

Dans la mesure où le freak show mêle des personnes difformes physiquement ou mentalement retardées (« born freaks »), des personnes présentant des difformités simulées (« made freaks »), des personnes ayant un don, une capacité extraordinaire (« novelty acts »), des faux freaks (« gaffed freaks ») et des personnes non-occidentales (« sauvages » issus ou prétendument issus de la conquête coloniale), le freak show met en œuvre des artifices dans le mode de présentation, au sein du discours qui vise, en manipulant l'humain, à créer du spectaculaire. Selon Razac : « Le freak show est la technique spectaculaire visant à produire, par la publicité et le trucage, un objet qui dépasse les spectateurs. »

Bogdan souligne la dimension construite de cette représentation de l'humain en ces termes : « Être freak n'est pas une question personnelle, une condition physique. Le freak sur scène est différent du freak hors des feux de la rampe. Être freak est un état d'esprit, une série de pratiques, une façon de penser et de présenter les gens. C'est agir selon une tradition, c'est la mise en scène d'une présentation stylisée. »

En outre, le freak show est aussi une forme de légitimation de la conquête coloniale, il sert à assouvir un désir d'exotisme (Afrique noire, sauvages de Bornéo, Harem turc...) et exploite, comme l'exposition ethnologique, les croyances liées à la découverte de ces cultures (existence de géants, de nains...).

Enfin, si le producteur d'un freak show fait souvent appel à des scientifiques (médecins, chercheurs...) pour cautionner le caractère authentique du freak présenté, s'il défend son spectacle comme relevant de l'intérêt scientifique et pédagogique, c'est aussi parce que le freak show s'inscrit dans une époque riche en interrogations scientifiques (notamment la tératologie, la définition et la classification des espèces, ou les théories de l'évolution).

II) FREAK SHOW ET INDUSTRIE CULTURELLE

Les freak shows, caractérisés comme un phénomène exotique, sont un ensemble de pratiques standardisées et répétitives (on retrouve dans différents freak shows les mêmes types de freaks) à finalité commerciale, un regard sur les individus et leur mode de présentation théâtrale, une volonté de divertir et d'amuser le public. Ils présentent un point commun avec l'industrie culturelle. Selon Walter Benjamin : « Les expositions universelles sont les centres de pèlerinage de la marchandise fétiche et ont comme précurseur les expositions nationales de l'industrie et tout ce qui les entoure : *side show, dime show...* avec le but d'amuser les classes laborieuses et devient pour elles une fête de l'émancipation. Les travailleurs formeront la première clientèle. Le cadre de l'industrie de plaisance ne s'est pas constitué encore. Ce cadre c'est la fête populaire qui le fournit. »

Ainsi, le freak show appartient en partie au monde de l'industrie culturelle, sphère de production de type mécanique de biens culturels, bien qu'il vise à la présentation de l'unique et de l'exceptionnel. Si l'objectif principal de ces freak shows était sans conteste l'argent, néanmoins, ils participaient à la constitution d'un discours sur la différence (physique, culturelle).

N'y a-t-il pas dans ces présentations d'une différence monstrueuse, une volonté de contrôle, de

désactivation du potentiel subversif du différent ? Quels sont les buts sous-entendus dans la constitution de ces discours à travers l'usage des artifices ? Fait-on entrer une certaine forme de différence dans le champ du spectaculaire pour désarmer son caractère « dangereux » ? Le freak exposé, bien qu'il conserve son anormalité se trouve isolé de la société dite normale et ne la met plus en danger.

Le freak show n'est-il finalement qu'une représentation, « occasion d'un plaisir particulier dû à l'extension des facultés au-delà de leurs capacités habituelles et à la transgression des tabous communs » ?

Autant de questions qui entrent en résonance avec les modes de l'exposition de l'œuvre d'art. L'étude des freak shows peut-elle nourrir une réflexion sur l'exposition ?

En quoi l'exposition appartient-elle au domaine du divertissement et du spectaculaire ? Dans quelle mesure induit-elle un discours qui peut être une forme d'autorité sur les œuvres ? Quels sont les dispositifs qui permettent de construire le regard ?

En adaptant la structure du freak show à l'exposition pourrait-on parvenir à mettre à jour certains éléments qui produisent le discours, construisent le regard, orientent la pensée ? Le freak show, en tant que processus de monstration, déploie quantité d'artifices qu'il semble pertinent d'énoncer afin d'entrevoir dans quelle mesure ils pourraient s'appliquer au champ de l'exposition.

III) FAUX ET USAGE DE FAUX DANS LE FREAK SHOW

Le premier artifice que l'on pourrait mentionner est l'usage du faux, l'utilisation pour certains *gaffed freaks* de pastiches (femme à barbe, homme à deux têtes...). De manière moins explicite, pour certains freaks qui ne possédaient que des difformités mineures, la stratégie pouvait consister à exagérer artificiellement l'ampleur du handicap. Pour d'autres dont le handicap était plus apparent l'exagération était produite par l'exécution de numéros (ainsi l'homme sans jambe marchant sur les mains).

a) L'accroche : le nom, la catégorie, le rôle

Un des autres artifices falsificateurs dont usaient les imprésarios afin d'accentuer l'intérêt pour leur spectacle consistait en l'invention d'un background extraordinaire. En premier lieu, pour donner aux personnes exposées une " crédibilité freak ", il fallait leur donner un nom évocateur capable d'expliciter instantanément leur difformité ou leur origine exotique.

Cette adéquation entre le nom ou l'apparence et le rôle est décrite par Barthes dans un texte sur le catch : « Dès que les adversaires sont sur le ring, le public est investi par l'évidence des rôles.

Comme au théâtre, chaque type physique exprime à l'excès l'emploi qui a été assigné au combattant. » Ainsi peut-on citer Tom Thumb, Commodor Nutt, Maximo et Bartola... Ces noms de scène pouvaient également introduire des qualificatifs à même de raconter immédiatement le caractère extraordinaire des différents participants. Le Highland Fat Boy, la Swiss Bearded Lady, The Original Siamese Twins, les derniers aztèques, les sauvages de Bornéo... Ces dénominations faisaient partie intégrante du freak show, elles participaient à la mise en scène d'un récit hors norme capable de susciter la curiosité des spectateurs et suffisaient à rendre possible l'improbable.

Tous incarnaient un personnage en se présentant face au public, " habillé pour son rôle, le figurant se prêtait à l'imposture. « Barbares » et « sauvages » grognaient ou arpentaient la scène en renâclant, grondant et poussant des cris de guerre. Razac écrit également à propos des expositions coloniales : « En 1891, en pleine guerre coloniale au Dahomey, des guerriers dahoméens sont exposés au Jardin d'Acclimatation. Ils exécutent des danses sauvages et des simulations de combats mais, en réalité, ils jouent un rôle. Ce sont des représentants de peuples voisins auxquels on a mis les costumes typiques et appris les exercices caractéristiques des Dahoméens. » Ainsi, le rôle a-t-il également fonction d'artifice, que les freaks jouent leur propre personnage ou qu'ils incarnent un personnage fictif.

b) Construction d'un récit et caution scientifique

Derrière ces noms, ces qualificatifs et ces attitudes, venait ensuite une histoire, construction imaginée par les organisateurs des *side shows*. Ainsi les frères Davis, arriérés mentaux de petite taille, avaient grandi dans une ferme de l'Ohio. Mais de 1852 à 1905, ils furent présentés comme les « Sauvages de Bornéo », capturés au terme d'une lutte sanglante par l'équipage d'un navire dans le lointain Pacifique, puis apprivoisés. Dans le même ordre d'idée, un homme tatoué sur tout le corps était présenté accompagné d'une histoire qui contribuait largement à l'intérêt de l'attraction. Il avait été fait prisonnier par des pirates puis après son évasion par quelques cruels indigènes du bout du monde,

qui lui avaient imposé la torture du tatouage durant des jours entiers. Ces histoires constituaient un intérêt financier d'abord par l'importance du public curieux, mais aussi par la vente des biographies fantasmées des freaks exposés. La biographie relatait ces expériences hors du commun et était accompagnée de l'avis d'un médecin qui s'enthousiasmait sur la rareté des phénomènes présentés. Les médecins participaient pleinement à la mise en scène. En approuvant les spectacles, ils apportaient une caution scientifique qui validait l'illusion. Aucun scientifique ou médecin n'était connu pour s'opposer de façon active aux freak shows : nombre d'entre eux témoignaient de l'authenticité du freak et collaboraient de façons diverses avec les promoteurs des shows afin d'accroître leur propre réputation.

c) L'importance du contexte

Le simple contexte du freak show peut, lui aussi, être considéré comme un élément constitutif de l'illusion voulu par le promoteur. Ainsi peut-on mentionner l'anecdote relatée par Bogdan à propos de Jack Earle, étudiant visitant un freak show et qui s'est vu interpellé par le directeur du cirque : « Cela vous dirait de jouer le géant ? » La construction d'un récit ajouté à la mise en rapport avec d'autres personnages (géant à côté du nain...) à l'intérieur d'un cadre suffit à faire d'un être « normal » un freak extraordinaire. La construction d'un cadre approprié met le spectateur dans une attente, comme le souligne Razac : « Lorsqu'il visite le zoo, il a déjà une idée de ce qu'est et de ce que doit faire chaque type de spécimen. Et cette idée n'est pas étrangère à la mise en scène du zoo, même si le spectateur n'y est jamais venu. »

d) Stratégies publicitaires

Enfin, et à un autre niveau, les impresarii savaient user de stratégies de communication afin d'inscrire leur événement dans l'inattendu. Ainsi l'information qui annonce la révolte des freaks n'était en fait qu'une rumeur lancée par les organisateurs du spectacle. Les promoteurs des side shows plutôt que d'exposer des phénomènes construisaient entièrement les regards par ce type " d' événements domestiqués ". " Le spectacle rassure lorsqu'il montre une réalité dans laquelle rien ne peut vraiment arriver, c'est-à-dire ou tout ce qui arrive est attendu connu et expliqué. Fondamentalement, maîtrise l'événement, c'est le remettre dans le " bon sens ", c'est le rendre acceptable par le bon sens "

CONCLUSION

Tous ces procédés, plus ou moins habiles, participaient à cette construction, ils inscrivent manifestement le freak show dans un répertoire illusionniste plutôt que dans la représentation d'une réalité.

B) APPLICATION

Il nous semblerait donc pertinent d'établir un parallèle structurel entre le freak show et le champ de l'art afin de s'interroger sur les conditions de production du discours de l'exposition, sur les artifices dont elle use mais également sur le statut de l'œuvre. Adapter la structure fictionnelle des side shows pourrait revenir à en adopter les partis pris afin de les énoncer, de les dénoncer, de les mettre en avant. Faire glisser les éléments constitutifs de l'illusion des freak shows vers l'exposition pourrait permettre d'envisager des problématiques liées à la pratique curatoriale tout en trouvant une résonance qui dépasse le simple champ artistique, notamment dans une réflexion sur l'autorité et le contrôle.

IV) FAUX ET USAGES DE FAUX DANS L'EXPOSITION

a) Une authenticité factice ?

Le premier des liens que nous pourrions établir concerne la singularité de l'œuvre. Au même titre que le freak est présenté comme (censément) unique, l'œuvre est un « objet » (censément) rare.

Il nous paraîtrait probant de jouer sur cette soi-disant unicité en proposant des œuvres au statut indéterminé, des pièces en marge, à la frontière de diverses catégories. Ainsi, par exemple, les œuvres dites HC (hors commerce) sont des " copies d'exposition " qui n'ont pas valeur d'œuvre car elles ont été réalisées en plus du tirage. Bien qu'elles soient d'égale qualité aux " tirages artistiques ", qu'elles soient réalisées par l'artiste lui-même (ou avec son accord par sa galerie ou le lieu d'exposition), elles se trouvent dans une sorte d'interdit qui nie leur statut d'œuvre d'art, pour leur offrir la place singulière du simple objet de présentation (modèle d'exposition) dont il arrive que la législation ordonne la destruction (photographies à l'appui) post-exposition. De la même manière,

certaines lieux d'exposition ayant également une vocation de conservation prennent le parti pris d'acquérir (de façon non-systématique et dans le cas d'œuvres fragiles), plusieurs fois la même pièce dans le but de n'en montrer qu'une et de « thésauriser » les autres exemplaires. Afin de mettre en pratique d'une façon convaincante cet usage et les questions qu'il implique, il serait pertinent de mettre en regard une documentation sur la destruction de ces pièces dites « H.C. » et leur « pendant artistique » possédant cette fois le statut « œuvre », afin de focaliser l'attention sur ces principes de singularité faussée.

Citons Walter Benjamin et « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1936), texte dans lequel l'auteur s'inquiète de « l'invasion des techniques de reproduction qui même si elles laissent intact le contenu même de l'œuvre d'art [...] dévaluent de toute manière son hic et nunc », c'est-à-dire « l'unicité de sa présence au lieu même où elle se trouve ». Autrement dit, « au temps des techniques de reproduction », ce qui est atteint dans l'œuvre d'art, c'est son « aura », unique apparition d'une réalité lointaine, si proche qu'elle puisse être. Or, la « décadence actuelle de l'aura » apparaît comme le symptôme majeur de la « culture de masse » : c'est le besoin de proximité et de possession qui tend à déprécier le caractère de ce qui n'est donné qu'une fois, par la standardisation. « L'œuvre d'art reproductible perd sa valeur comme "objet culturel " au profit de sa "valeur comme réalité exposable". »

De même, certains artistes (Elaine Sturtevant, Mike Bildo) jouent volontairement sur le détournement de la notion d'unicité de l'œuvre, créant des reproductions de tableaux de maîtres (donc des faux), mais les assumant et les revendiquant comme des « vrais », comme des œuvres à part entière. Il semblerait intéressant dans le cadre de notre réflexion de créer le lien entre ce type de production et la facticité de certains freaks.

b) Prétextes et contextes

Afin de poser la démonstration du pouvoir du contexte, nous pourrions présenter au même niveau que les œuvres, des objets sans « valeur artistique », nous approchant ainsi de l'idée du ready-made de Duchamp, tout en s'en distinguant néanmoins par l'élaboration d'une construction narrative autour de ces objets. Cette mise en rapport d'objets et d'œuvres n'a pas pour vocation de nier la valeur artistique des travaux présentés mais, de mettre l'accent sur la construction de la pensée induite par le lieu d'art et par la figure tutélaire du commissaire. Notre souhait est de restituer une réflexion distanciée au sein d'un espace d'exposition. En somme, mimant les auteurs notre but est d'interroger cette notion limitative, il s'agit d'incarner pour s'offrir la possibilité d'énoncer. Dans *La mort de l'Auteur*, Barthes écrit : « Il y a un lieu où la multiplicité du texte se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur [...] L'unité du texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination [...] Nous savons que pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur. »

c) Caution-art

Dans le freak show des médecins participaient au simulacre général en servant de caution scientifique, voire pédagogique. Il s'agit alors d'établir un parallèle entre ces docteurs d'une part et les critiques d'art garant de l'authenticité et de la qualité culturelle d'autre part, ou entre les commissaires d'expositions comme valeur d'autorité d'un côté et les promoteurs de freak shows de l'autre. En choisissant de présenter des œuvres et des objets a priori sans valeur artistique, l'univocité du discours est remise en cause et le spectateur peut construire sa réflexion sans qu'il soit nécessaire d'avoir recours à un référent. Il s'agit d'intégrer certaines techniques discursives afin de permettre leur éventuel renversement. De manière concrète, on peut imaginer au début de l'exposition un texte d'intention posant le postulat précédemment cité énonçant le caractère factice de certaines pièces. Dans cette même mouvance critique, on peut penser à Marcel Broodthaers et son musée d'art moderne département des Aigles, comme une sorte de référence. Dans ce lieu étonnant certains objets étaient des œuvres d'art reconnues, d'autres, tels que cartons de bière ou bagues de cigares, des objets d'usage prélevés dans la « culture matérielle ». Tous étaient néanmoins accompagnés d'un cartel stipulant ; « Ceci n'est pas un objet d'art », en trois langues alternées, détruisant ainsi tout principe d'autorité.

d) Mythologies

Une autre analogie structurelle que nous pourrions citer consisterait à établir un parallèle entre, d'un côté, les biographies des freaks, tenant une part importante dans la construction du spectacle, et

d'autre part, l'histoire de l'art qui tient une place non moins imposante dans la mise en place d'une mythologie de la création. Aussi il serait intéressant de convoquer des réflexions d'artistes contemporains s'interrogeant sur les processus d'intégration à cette histoire de l'art dans leur propre production.

À un autre niveau, pour passer d'une écriture de l'Histoire à l'écriture d'histoires, il serait important de pointer l'application de certaines pratiques de création contemporaine spécifiques et de voir dans leur déroulement une construction similaire à la mise en place des mythologies des freaks. En effet l'idée de la mise en scène de soi, de la création de personnages récurrents et évolutifs, la simple écriture d'un récit (lié à l'imaginaire plutôt qu'à une rigueur scientifique) autour d'objets, est la base de travaux d'artistes (Patrick Corillon) qui pourraient nous permettre de reprendre structurellement la narration romanesque développée dans les *side shows*.

e) *Entreprise de communication*

Les diverses stratégies publicitaires employées par les imprésarios sont un des autres aspects qu'il semblerait cohérent de présenter ici. Certains artistes (Gerald Petit), aujourd'hui, ont délaissé le médium exposition afin de travailler sur la diffusion, la communication, le conseil. Ces œuvres qui échappent à la monstration classique pourraient venir s'inscrire dans notre projet en répondant à une commande spécifique. Au même titre que les freak shows jouissaient de constructions publicitaires trompeuses, nous pouvons imaginer que l'établissement par un artiste d'un plan de communication pourrait, par exemple, prendre la forme singulière d'une rumeur. Cet artifice tendrait à placer l'exposition dans le champ du spectaculaire et ainsi la faire de nouveau s'interroger sur l'industrie culturelle (W. Benjamin et T. Adorno). De nombreux artistes travaillent sur différents principes de communications (sponsoring, mécénat) alors que d'autres évoquent des modes originaux de quête des publics.

En ce qui concerne nos stratégies de communications et de médiations, plusieurs possibilités semblent correspondre à la typologie : showman et médiateurs guident le regard, construisent un discours sur ce qui est à voir et à penser quelques fois dans une emphase pas toujours raisonnée. Andrea Fraser a énoncé ces processus pédagogiques et contenus de visites à travers des performances dans lesquelles elle incarnait une guide conférencière, reprenant les mécanismes linguistiques attachés à son rôle.

f) *Socles et astuces*

À propos de l'agencement des espaces d'expositions et de la mise en scène, il est possible d'établir de nouveaux parallèles avec le freak show. Les deux structures ont pour but la mise en valeur de ce qu'elles montrent (exemple de la vitrine qui confère une plus-value à l'objet, dans le monde de l'art comme dans l'univers commercial du luxe notamment). Dans cette logique, certains artistes ont utilisé des dispositifs de monstration pour jouer sur la valeur des objets. (Cf des socles de Richter, sur lesquels il dispose des objets communs, idem pour le socle magique de Manzoni). De manière plus évidente, la mise en scène dirige le regard, pointe ce qui est à voir (dans une exposition qu'il organise, Fred Wilson projette de la lumière sur certains détails de tableaux), elle crée une distance entre l'œuvre (ou le freak) et le spectateur, et produit ainsi artificiellement une aura qui confère à l'objet ou à la personne exposé des caractères nouveaux (dangerosité ou préciosité, sacralité...). La Doxa du white cube tendrait à évaluer ce type d'environnement comme un (mi)lieu naturel pour l'œuvre, de la même manière que les freaks étaient présentés dans leur milieu supposé familier (ou reconstitué par la documentation).

CONCLUSION

Il apparaît donc clairement que l'hypothèse de départ pose un certain nombre de problèmes (ces parallèles sont-ils justifiés ?).

Sans parvenir à définir une typologie des expositions, nous avons réussi à dégager une définition des freak shows et il conviendrait maintenant de réfléchir aux différents modes d'exposition et de leur possible comparaison avec les *freak shows*. L'exposition aujourd'hui s'inscrit-elle dans le schéma structurel que nous avons pu énoncer implicitement ? Quelle place peut-on encore accorder à l'exposition dans la mesure où elle n'est qu'une des multiples formes de monstration utilisées par les artistes ? L'unicité de l'œuvre d'art est-elle encore un critère qui la définit ? N'a-t-elle pas une qualité intrinsèque qui pourrait déterminer le regard du spectateur ?

Dans un second temps, suite à des discussions critiques, des rencontres et du temps, nous avons réorienté nos recherches et une seconde version est née des six textes que chacun des étudiants a produit. La real-TV et le Talk Show entrent dans notre champ d'investigation de façon plus prégnante.

janvier 2004 – texte de travail version 2

I) DEFINITION DU FREAK SHOW

Bogdan définit le phénomène du freak show comme étant « la présentation organisée de personnes ayant une anomalie réelle ou prétendue, qu'elle soit physique, mentale ou comportementale, à des fins de divertissement et de profit financier ».

Le développement du freak show entre 1840 et 1940 aux Etats-Unis participe à la mise en place de l'industrie culturelle, qui voit la disparition progressive des attractions foraines de petite envergure au profit des organisations de type cirques, carnivals, parcs d'attractions.

Dans la mesure où le freak show mêle des personnes difformes physiquement ou mentalement retardées (« born freaks »), des personnes présentant des difformités simulées (« made freak » des personnes ayant un don, une capacité extraordinaire (« novelty acts »), des faux freaks « gaffed freaks») et des personnes non-occidentales (« sauvage » issus ou prétendument issus de la conquête coloniale), le freak show met en œuvre des artifices dans le mode de présentation, au sein du discours qui vise, en manipulant l'humain, à créer du spectaculaire. Selon Razac : « Le freak show est la technique spectaculaire visant à produire, par la publicité et le trucage, un objet qui dépasse les spectateurs. »

Bogdan souligne la dimension construite de cette représentation de l'humain en ces termes : « Être freak n'est pas une question personnelle, une condition physique. Le freak sur scène est différent du freak hors des feux de la rampe. Être freak est un état d'esprit, une série de pratiques, une façon de penser et de présenter les gens. C'est agir selon une tradition, c'est la mise en scène d'une présentation stylisée. »

Si l'objectif principal des freak shows était l'argent, néanmoins ils participaient à la constitution d'un discours sur la différence (physique, culturelle). A ce titre, les freak shows sont une représentation, "occasion d'un plaisir particulier dû à l'extension des facultés au-delà de leurs capacités habituelles et à la transgression des tabous communs".

En outre, le freak show est aussi une forme de légitimation de la conquête coloniale, il sert à assouvir un désir d'exotisme (Afrique noire, sauvages de Bornéo, Harem turc...) et exploite, comme l'exposition ethnologique, les croyances liées à la découverte de ces cultures (existence de géants, de nains...)

Enfin, si le producteur d'un freak show fait souvent appel à des scientifiques (médecins, chercheurs...) pour cautionner le caractère authentique du freak présenté, s'il défend son spectacle comme relevant de l'intérêt scientifique et pédagogique, c'est aussi parce que le freak show s'inscrit dans une époque riche en interrogations scientifiques, (notamment la tératologie, la définition et la classification des espèces, ou les théories de l'évolution...).

II) DEFINITION DE LA « REAL TV »

Si la grande tradition des freak shows est aujourd'hui décriée et presque éteinte, on a cependant vu réapparaître des résurgences de ces pratiques fondées sur l'exhibition de l'humain dans certaines émissions télévisées. En s'appuyant sur les textes « Freak Show » de Robert Bogdan et *L'Écran et le zoo* d'Olivier Razac il est possible d'établir deux parallèles, entre Freak Show et Talk-Show d'une part, entre zoo et télé réalité, d'autre part :

Bogdan voit dans le talk-show une forme moderne de freak show où l'anormalité psychologique a remplacé la difformité. Bogdan met en évidence les ressemblances structurelles entre ces deux spectacles et affirme qu'ils procèdent des mêmes principes : divertissement et profit.

Razac voit dans la télé réalité (il prend l'exemple de Loft Story, mais son analyse s'applique aussi au talk-show) une mise en scène du banal au service du spectacle. Il montre que la télé réalité, comme l'exposition coloniale ou le zoo, tend à construire des typologies, donne à voir des spécimens, produit des panoplies sociales face auxquelles le spectateur est sommé de se positionner.

Or, si l'on peut distinguer différents types d'émissions dans la télé réalité (talk-shows, émissions type loft story...) la comparaison structurelle proposée par Bogdan, comme l'analyse de Razac peuvent en partie s'appliquer à ces différents spectacles. Ces deux textes complémentaires sont donc l'occasion de soulever un certain nombre de questions et d'étudier les aspects récurrents de ces formes médiatiques.

III) Interrogations sur la « real TV »

Nous avons décidé de nous interroger sur ce que pouvait être la télé-réalité au sens large du terme, afin, dans un premier, temps d'élaborer une liste de thèmes à étudier plus en détails. Ces différents sujets se recoupent.

Industrie culturelle

Le résultat de l'industrie culturelle est toujours le même standardisation et sérialisation. Ces produits sont consommés sous forme de divertissement car « l'amusement est le prolongement du travail. Il est recherché par celui qui veut échapper au processus du travail automatisé pour être de nouveau en mesure de l'affronter... » En quoi les émissions de « real TV » appartiennent-elles au domaine de l'industrie culturelle ?

Divertissement

Les émissions de télé-réalité sont aujourd'hui de véritables spectacles (présences de stars, horaires de programmation attractifs, publicité racoleuse...). Comme dans le freak show, ces émissions sont présentées pour l'amusement des spectateurs.

Profit

Comme dans le freak show (cf. le sous-titre du livre de Robert Bogdan, *Freak Show, Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*), les émissions de télé-réalité (majoritairement sur le service privé) doivent rapporter de l'argent aux producteurs. Pour cette raison, dans les deux cas, de nombreux objets dérivés voient le jour (livres, biographies, disques...) qui rapportent plus aux producteurs qu'aux participants.

Spectacle du banal, de l'ordinaire

Si, dans les freak shows, le caractère extraordinaire des freaks est apparent (que ce soit pour les difformités physiques ou avec les *novelty act*) il peut être moins perceptible dans le cas de la télé-réalité. Bogdan donne l'exemple d'un homme grand à qui l'on propose de devenir un géant et montre que le statut de freak peut être produit par une construction culturelle et spectaculaire. Ce mécanisme est aussi à l'œuvre dans la plupart des talk-show : si certains invités sont effectivement affectés par des pathologies (les tocs chez Delarue), une partie importante des participants de talk-show se contente d'interpréter caricaturalement un trait de caractère commun (le macho, le râleur...)

Razac voit aussi dans la télé-réalité un spectacle du banal, mais il montre qu'il a lieu dans un cadre théâtral et scénarisé qui crée du spectaculaire.

Dans ces deux analyses on voit que la télé-réalité repose sur l'ambiguïté entre banalité et extraordinaire. Elle puise dans le quotidien, utilise la matière première de l'ordinaire pour produire du divertissement.

L'intime

La télé-réalité étale sur les écrans l'intimité des personnes « enfermées ». On les voit, cuisiner manger, dormir, se doucher (en maillot de bain), se maquiller... Dans certains talk-shows on présente l'intimité d'une famille aux enfants handicapés, aux parents divorcés... Sur quels mécanismes s'appuient cette exposition publique d'une intimité anonyme ? Selon Razac, la « real TV » produit un plaisir caractérisé par une « curiosité pour le spontané, [une] excitation pour l'intime, et [un] soulagement de la classification ». L'intime est aussi aujourd'hui présenté sur le web, avec le développement des caméras de surveillance, ou la multiplication des webcams publiques et privées.

Facticité / Authenticité

Comme dans les freak shows, en regardant une émissions de « real T », le spectateur est amené à se demander si ce qu'il regarde est vrai ou faux : paroxysme des sentiments, décors attrayant, mise en scène travaillée... La mise en scène de la « real TV » vise à provoquer la spontanéité du participant pour créer un sentiment d'authenticité pour le spectateur. Quels en sont les procédés ?

Manipulation

Devant la gourmandise des producteurs et des spectateurs, les personnages des spectacles en font toujours plus. Il est intéressant de s'interroger sur l'importance de la manipulation. Qui est manipulé ? Le spectateur ? Le freak ? Les personnages de télé-réalité ?

Laboratoire

On a présenté le premier « Loft Story » français comme un laboratoire des relations humaines, d'observation du processus de création d'une communauté, puis comme un laboratoire musical, européen, de la séduction, de la survie... avec toujours une caution scientifique (psychologue sur le plateau, chanteurs professionnels émus par la voix des jeunes élèves...). Ce genre de spectacle est aussi scénarisé par un casting sévère et par une mise en scène travaillée.

Surveillance

La TV réalité pousse à son paroxysme le principe décrit par Foucault : « voir sans être vu » en établissant un « voir et être vu en permanence ». Le principe même de la télé-réalité est d'être filmé 24 heures sur 24 et même d'oublier les caméras. Comme les freak shows avec leurs freaks enfermés derrière des barrières, les participants de real TV reviennent à enfermer des personnes dans un lieu et à épier leurs moindres faits et gestes.

Le spectateur

Le concept de télé réalité s'appuie sur celui d'interactivité et inclut le spectateur dans la représentation. Le spectateur qui regarde la télé est donc le spectateur de lui-même. Cette conception de la télé-réalité entre en résonance avec celle développée par Dan Graham dans son texte sur American Family qui considère que le sujet central de la télévision est la famille. Dans ces travaux, l'artiste propose au spectateur de prendre conscience de lui-même, de prendre conscience que la famille américaine se regarde à la TV, regarde son propre reflet déformé (les *Simpsons*).

La célébrité

Comme certains freaks, les « acteurs » de télé-réalité remportent un succès certains dans un premier temps. Cette nouvelle et fragile célébrité qu'ils entretiennent est éphémère. Cherchent-ils cette célébrité ? Sont-ils dupes du spectacle ?

IV) Interrogations sur le display

Nous avons décidé de nous interroger sur ce que pourrait être un display freak show, afin de pouvoir le mettre en rapport avec certaines œuvres traitant de la télé-réalité (terme général qui contient de nombreux axes qui restent à définir clairement et à choisir précisément).

À la question 'Qu'est-ce qu'un display freak show ? », nous avons répondu :

1° Un ensemble de pratiques, de situations qui tournent autour du spectacle, mais restent d'ordre informel.

- Ainsi la construction publicitaire, plus ou moins honnête, du freak show peut se matérialiser pour l'exposition grâce à différents moyens. Nous envisageons de passer une commande à un artiste qui serait capable de travailler dans le sens de l'émission d'une rumeur, d'un plan de communication un peu trouble (étrange ?) autour de l'événement. Nous pensons que le travail de Gérald Petit pourrait répondre à notre attente.
- Nous pensons également adopter les visuels (affiches, bannières) exagérément percutants affichés devant les freak shows.
- Les freaks jouissaient de biographies construites qui les inscrivaient dans un registre quasi mythique. Il nous semble intéressant de reproduire cette narration fictive autour des œuvres. Cela peut encore une fois s'appliquer concrètement grâce à la collaboration avec un artiste qui construirait une histoire autour de l'œuvre. (Ou par l'affichage de l'histoire de l'œuvre ?)
- Nous avons également évoqué durant notre réflexion le cas de la caution scientifique du freak show.

Tenter de trouver le pendant curatorial de cette pratique pourrait revenir à assumer nous-même cette autorité, auquel cas il nous faut trouver un moyen formel de l'afficher.

2° Appliquer certains éléments constitutifs du « décor » des freak shows à l'exposition. Pour reproduire le modèle de monstration, il faut :

- Recouvrir le sol de l'exposition de gravier ou de sable, comme c'était le cas dans les freak shows.
- Jouer sur l'éclairage afin d'isoler l'œuvre et le décor.
- Intervenir de manière sonore. Peut-être le travail d'un artiste correspond-il à notre attente.
- Se servir de barrières pour séparer les œuvres du spectateur, pour guider les déambulations, créer un parcours.
- Mettre en place des podiums, des vitrines afin de mettre en valeur les objets exposés.

3° Afin de répondre à la question initialement posée d'une manière plus singulière, plus métaphorique et moins littérale, il nous a également semblé intéressant de trouver des équivalents architecturaux applicables à l'exposition, qui reprendraient les spécificités des freaks. Ces parallèles sont une manière de jouer sur la correspondance entre la structure organique et la structure architecturale (cf. Ballard). Cela supposerait :

- La construction de portes de différentes dimensions (grandes, petites, larges, étroites) qui peuvent ainsi évoquer les « difformités de mensurations » (géant, nain, obèse, maigre).
- D'avoir des murs bruts, sans cloison. Cela pourrait figurer les sauvages (censément primitifs).
- La séparation en deux parties égales et de manière symétrique d'une salle pourrait être l'équivalent de siamois.
- Une salle « muette » (sans fenêtre ni grande porte, ou à la fenêtre murée) pourrait souligner l'amputation, le manque, et ainsi évoquer le handicap (qu'il soit physique ou mental).
- Un couloir, comme lieu de transition entre deux espaces peut figurer l'androgynie de certains freaks moitié homme moitié femme (ou femme à barbe).
- Une salle obscure dans le fond de laquelle ne serait présenté qu'un objet (ou vidéo) pourrait faire référence à l'éloignement culturel du sauvage.
- Des murs recouverts de papier peint pourraient-ils évoquer l'homme tatoué ? Wall-painting ? Autant de procédés de display qui pourraient servir de cadre à un discours sur la télévision et ainsi, pour reprendre la thèse de Bogdan, afficher la filiation du talk-show (real TV ?) et du freak show.

CONCLUSION

Nous souhaitons donc traiter de la télé réalité sur le mode d'une exposition thématique, dont la forme pourrait se référer à celle adoptée par Harald Szeemann lors de son exposition *Machines célibataires* ou par Mike Kelley avec *The Uncanny*. Nous mettrons probablement à disposition du spectateur une documentation sur le sujet en lien avec les œuvres des artistes que nous présenterons. Cette documentation pourrait prendre des formes diverses, comme notamment la présentation des biographies écrites par les participants de ces émissions (Loana et son ouvrage *Miettes*), de statues en cire conservées au musée Grévin symbolisant leur nouvelle célébrité...

Nous pensons aussi réaliser une publication qui ne serait pas un catalogue d'exposition mais plutôt une sorte de suite théorique de l'exposition. Cette publication comprendrait notre texte d'intention accompagné d'une série d'interventions de chercheurs et de critiques d'art ayant une vision particulière sur la real TV. Nous pensons notamment à Éric Troncy qui n'hésite pas à qualifier la télé-réalité d'expérience dépassant l'expérience esthétique, à Olivier Razac, à Ballard...

Cette publication pourrait prendre la forme d'un magazine de programme télévisuel (comme télé-star, avec un format réduit, un papier de peu de qualité...).

Notre objectif est donc de questionner les mécanismes et les enjeux à l'œuvre dans la télé-réalité au travers d'œuvres artistiques contemporaines.

Finalement, le groupe décide de reprendre les structures de la télé-réalité, tout en décidant de s'écarter du sujet (« la télé-réalité ») afin d'éviter une exposition thématique ayant pour sujet la télévision...

Pour cela, nous nous orientons vers une idée d'épuisement du réel. Mais vraisemblablement, le réel est une notion trop floue, trop large, peut-être inexistante. Nous intégrons les notions de réalisme/réalité après entretiens et discussions.

Aussi, nous décidons d'aller à l'encontre d'une exposition traditionnelle avec des œuvres matérielles

dans des espaces tridimensionnels. Nous optons pour une monstration sous le format d'un essai vidéo.

mars 2004 – texte de travail version 3

Concepts :

L'extimité - l'impératif de l'aveu - le stade vidéo

La télé-réalité provoque une conversion de l'intime en un « moi public ».

Que ce soit par la retransmission télévisée et permanente de la vie privée des participants ou, plus directement, par les procédés de confessions publiques, d'aveux obligatoires, la télé réalité diffuse massivement des instants d'intimité.

Le confessionnal du loft, dans lequel les participants viennent confier, comme en aparté, leurs états d'âme, est un exemple marquant de ce type de phénomène.

Serge Tisseron parle d'« extimité » pour qualifier cette forme construite d'intimité publique.

Dans le champ de l'art, plusieurs travaux rappellent ce mécanisme de publicité de l'intime : on peut penser par exemple à la vidéo « Schamkasten » de Christian Jankowski dans laquelle des passants sont invités à s'asseoir derrière une vitrine pour y confesser leurs hontes personnelles par écrit.

Cependant, les talk-shows usent fréquemment de systèmes de brouillage ou de cryptage de l'image ou de la voix pour dissimuler l'identité des personnes qui se confessent. Sans cacher leur apparence certains participants jouent également des rôles, usent de « façade », ne se livrent pas totalement et l'on peut voir dans cette attitude une réponse à l'injonction de la télé réalité à dévoiler l'intime.

L'artiste Gillian Wearing, qui a produit plusieurs pièces avec, pour matériau de départ, des éléments de confessions personnelles, a également réalisé des séries de portraits dans lesquels les personnages photographiés se cachent derrière des masques.

Le format de ces émissions définit-il un « stade vidéo » (à mettre en parallèle avec le « stade du miroir »), moment de la découverte d'un « moi social » à travers l'image médiatique ?

- confessionnal (celui du Loft, d'une église...)

- Gillian Wearing, *Trauma*, 2000, vidéo: confessions ou portrait derrière un masque

- un témoignage masqué/déguisé des personnes dans les talk-shows: pourquoi cet impératif d'un témoignage à tout prix, même masqué?

- travaux de Dan Graham: notamment *Present continuous past(s)*, 1974 (conscient des évolutions technologiques de la vidéo depuis les années 70).

- John WILLIAMS *Evil Boy*, 2000, vidéo, Marc Foxx., Los Angeles.

- John WILLIAMS, *Happy Mother's Day*, 2000, vidéo, Marc Foxx, Los Angeles: en rapport avec le stade vidéo.

- Liam Gillick, *Les gens étaient-ils aussi stupides avant la télévision?*, 1998.

- traces de recherches scientifiques (psychanalyse, linguistique) concernant cette construction d'une extimité.

- Joël Bartoloméo, *Mes vidéos*, 1990-1997.

- Dan Graham, *Two Viewings Rooms*.

- Apriani, Pagliarini.

Mots-clefs :

aveu, confession, extimité, performance médiatique, stade vidéo, mise en scène de soi.

La scénarisation du réel : les outils du dispositif / Télé zoo

La télé-réalité est une forme de scénarisation du réel visant à produire des effets d'authenticité. Ce réel mis en scène transforme les participants en représentation générique : comme typologie, ou stéréotype. Cette notion est développée par Olivier Razac lorsqu'il compare la télé-réalité au zoo, en désignant le participant comme le cas d'une espèce.

La télé-réalité comme spectacle zoologique (c'est-à-dire de même nature que le zoo) est aussi définie par Baudrillard comme un « parc humain d'attraction » (in *Télémorphose*).

La notion de laboratoire, d'expérience scientifique est à la fois à l'origine de la conception de ces émissions et utilisé comme justification; cf John de Mol avec Biosphère.

- une citation de Razac : « Ce kitsch du spectacle de la réalité, c'est celui du zoo en tant qu'il est à la fois une prison, un laboratoire et un théâtre. »

« *L'acteur du spectacle de la réalité est à la fois lui-même et le représentant d'un ensemble [...] il est à la fois le spécimen et le cas.* »

- John MILLER, in *Prières américaines : les zoos humains : image du zoo au Danemark*
- Baudrillard : sur le stéréotype et le clone, p.33, *Télémorphose*
- Un documentaire animalier (personnification des animaux, noms propres...)
- Mike Kelley, expo Magasin
- images de la biosphère
- entretien e-mail avec Ballard
- Nicolas Renaud, Fiction et participation du public
- Barbara Visser, participation déguisée à une sitcom, Gimines

Mots-clefs

laboratoire, expérience scientifique, zoo, cas-espèce, scénarisation du réel

Les modèles ou les structures de la télé-réalité

Les émissions de télé-réalité prennent-elles encore pour modèle la famille (thèse défendue par Dan Graham dans les années 70 à propos de la première expérience de télé-réalité : « An American Family ») ou d'autres noyaux communautaires ?

Le modèle politique de la démocratie participative (le vote, la participation, l'interactivité) est-il utilisé par la télé-réalité en vue d'une implication plus forte du spectateur à ces représentations stéréotypées afin de générer de plus amples profits financiers ?

Ce pseudo-procédé démocratique participe-t-il également à l'identification ? Razac écrit :

« *Implication et identification sont maximales lorsque le spectacle est continu et interactif* » (p.138).

Ces procédés sont-ils assimilables à un populisme, nouvelle forme de démocratie médiatique ?

Ce système qui ne peut rendre compte de la complexité de la réalité et induit une simplification des caractères et des situations, provoque-t-il un besoin d'alternative ?

La télé-réalité a-t-elle produit un nouveau modèle de fiction (séries) ? Est-elle le produit d'autres modèles (cinéma-vérité avec Cassavetes, scientifique (Biosphère)...) ?

- texte de Dan Graham : « An American Family »
- Les Louds, The Osbourne, Sims, Americans Families : dissolution de la famille
- image télé pirate, télé locales: expérience de télé à Grenoble, avec Godard et Jean-Christophe Royoux
- les produits de la télé-réalité (outils d'identification) en parallèle avec les produits de la Factory
- contact Arnaud Viviant (modèle politique de la démocratie pour la télé-réalité)
- télé alternative : Ars Electronica
- Baudrillard, *Télémorphose*, p.27-28
- Entretien avec Troncy
- Frespech, le lit de Julie

Mots-clefs :

Identification, interactivité, usage du modèle politique de la démocratie

L'esthétique du quotidien - l'épuisement du réel

Les émissions de télé-réalité sont fondées sur la recherche d'un réalisme du quotidien. Peut-on alors parler d'un art du réel, d'une esthétique du quotidien ?

Ce souci de saisir la moindre parcelle de ce réel mis en scène est sensible à la fois dans le temps (dans la durée, 24 heures sur 24) et dans l'espace (26 caméras la première année de Loft story).

Serait-ce une mise en œuvre d'un principe d'ubiquité visuelle (du désir supposé du spectateur de tout voir) ? La télé-réalité serait alors fondée sur un principe opposé à celui du panoptique : une multitude de points de vue, une multitude de spectateurs focalisés sur une situation, un groupe de personnes déterminées qui se savent observées.

(à développer : Baudrillard, La fin du panoptique, in *Simulacres et simulations*)

D'après Razac, la télé-réalité fonctionne (comme le zoo) selon le principe du « voir et être vu ».

- Warhol, *Empire* : filmer jusqu'à l'épuisement du sujet, de la réalité. Moyen d'épuisement du réel dans le temps
- Le multi-angles (dans le sport notamment), comme moyen d'épuisement du réel dans l'espace.
- Dispositif de tournage « intime » : Pascal Clark, Ardisson, Taddei : apparition/disparition de la caméra
- Les webcams
- Pierre Huyghe, *Sleep* avec voix off de John Giorno
- Julien Maire, *Demi pas*, 2003.

- Wolfgang Staehle,
- Tiens, v'là la caméra
- Les Ateliers du Paradise, inspiré d'une émission de MTV: Real Life, film réalisé par George Rey.
- Image de real world
- Tiravanija, *Rehearsal studio*
- Burden, Actualité de la Californie et du monde + Tv Hijack
- Plan fixe de l'Empire State Building et plan fixe (censure) sur le tapis de la Star Ac
- Christian Jankowski
- Pellegrini, Sopravvire
- Parreno, *No more reality*. Prochaine expo à la galerie Air de Paris : *Welcome to reality park*

Mots-clefs :

Réalisme du quotidien, art du réel, voir et être vu

Après des pérégrinations inénarrables, doutes, questionnements, remises en cause, débats et contraintes nous rédigeons un *statement* toujours pas définitif, mais qui éclairent un peu mieux là où nous voulons aller. Les rencontres avec les artistes se multiplient, les coups de téléphones aux galeries d'art et aux chaînes de télévision aussi.

mars 2004 - Texte de travail 4

Winding up the real ! (la tentative médiatique d'épuisement du réel)

Sous la forme d'un essai vidéo édité sur le support dvd, nous tenterons de produire une réflexion centrée sur la notion d'épuisement du réel, un phénomène qui nous semble dépasser le champ de l'art contemporain et se caractériser par une volonté de rendre compte du réel dans sa totalité. Il ne s'agit ni d'un documentaire, ni d'une programmation vidéo, ni d'une exposition thématique, mais plutôt d'un travail de citations, à partir de documents de natures diverses : travaux artistiques, archives, entretiens sonores...

L'œuvre de Dan Graham *Rock my Religion* (1984-1985) ainsi que les émissions réalisées par Paul Ouazan et Claire Doutriaux (*Die Nacht* diffusée sur arte), en constituent les références formelles.

En complément à cet essai vidéo, nous proposerons au sein du dvd de mettre à disposition de chaque spectateur les sources qui sont à l'origine de notre réflexion. Cet ensemble d'informations, comparable à une banque de données, regroupera l'ensemble de nos sources, rendant ainsi notamment les travaux artistiques visibles dans leur totalité et permettant de poursuivre et d'ouvrir les questionnements esquissés dans notre essai vidéo.

Quand la télévision tente d'investir le réel, elle impose l'exhibition (l'obligation de la parole dans les talk-shows, l'obligation de montrer dans la télé-réalité). Tout voir, tout savoir, tout éclairer (épuiser), c'est maîtriser. Cette velléité rationaliste reflète une volonté de contrôle sur le réel. Or le réel est insaisissable de par sa complexité. La télé-réalité affecte de rendre compte du réel dans sa totalité par le biais d'effets d'authenticité, comme notamment la scénarisation du quotidien. Mais, cette ambition affichée d'atteindre une forme de réalisme sert des objectifs de divertissement et de profits.

Comment l'art tente-t-il de rendre compte de la multiplicité du réel ? Quel regard pose-t-il sur les pratiques télévisuelles essayant de le cerner ? L'art, (se) joue-t-il de certains moyens mis en œuvre dans les médias ?

Nous ne souhaitons pas revendiquer une position curatoriale qui serait assimilable à un geste artistique. Nous nous considérons comme un collectif, auteur d'une réflexion sur les travaux artistiques en lien avec les phénomènes propres à notre société. Notre position trouve ainsi toute sa nuance, dans la mesure où notre réflexion s'articule à partir des travaux des artistes et non l'inverse.

Ce projet sera présenté au MAMCO à Genève en juin 2004.