



HAL
open science

Critique d'art et médias

Nathalie Boulouch, Antje Kramer Mallordy

► **To cite this version:**

| Nathalie Boulouch, Antje Kramer Mallordy. Critique d'art et médias. 2016, pp.115. hal-01945828

HAL Id: hal-01945828

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01945828v1>

Submitted on 5 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CRITIQUE D'ART ET MÉDIAS

1971

Derrière l'extravagance

Le monde de l'art contemporain est en train de vivre une véritable révolution. Les artistes ne se contentent plus de peindre, ils créent des œuvres qui sont à la fois des sculptures, des installations, des performances...

Cette révolution est le résultat de la prise de conscience des artistes que leur art doit être en phase avec les préoccupations de leur époque. Ils cherchent à exprimer des idées nouvelles, à provoquer le débat, à ébranler les certitudes établies.



Le monde de l'art contemporain est en train de vivre une véritable révolution. Les artistes ne se contentent plus de peindre, ils créent des œuvres qui sont à la fois des sculptures, des installations, des performances...

Le monde de l'art contemporain est en train de vivre une véritable révolution. Les artistes ne se contentent plus de peindre, ils créent des œuvres qui sont à la fois des sculptures, des installations, des performances...

Le monde de l'art contemporain est en train de vivre une véritable révolution. Les artistes ne se contentent plus de peindre, ils créent des œuvres qui sont à la fois des sculptures, des installations, des performances...

Le monde de l'art contemporain est en train de vivre une véritable révolution. Les artistes ne se contentent plus de peindre, ils créent des œuvres qui sont à la fois des sculptures, des installations, des performances...

aica



INTERNACIONALE

Internacional en France

CRITIQUE D'ART ET MÉDIAS



archives

**de l'association internationale
des critiques d'art**

Sommaire



Les archives de l'AICA : matrice et prisme pour une histoire de la critique d'art, Nathalie Boulouch 7

Critique d'art et médias après 1945 – une histoire de grandes espérances, Antje Kramer-Mallordy 15

La « grande culture » sur le petit écran : le travail du critique entre éducation et divertissement 30

« L'Avant-garde » à la télévision : l'exemple d'une émission réalisée en collaboration avec Pierre Restany, Anaïs Chaudier 31

Un nouveau statut : le « télécritique », Lola Lorant 43

La télévision, « seul mode de communication qui permettra de franchir les frontières », Shen Hui-Ping 49

Penser « le public » au croisement d'une Europe divisée, Nolwenn Potin 69

L'écran fissuré : la « culture pour tous » en crise, Marie Le Guern 91

L'art à la télévision : quels enjeux en 1982 ?, Caroline Costard 105

Le critique face aux mutations des mass-médias : nouveaux enjeux, nouvelles limites 128

Critique & médias : des liaisons dangereuses, Alex Derouineau 129

Repenser les moyens d'expression du critique, Eléna Valdivieso 145

Enthousiasmantes perspectives : le critique d'art comme réalisateur ?
Eloïse Cariou 159

Le critique entre émancipation et dépendance du médium,
Clothilde Van Neste 177

L'exclusion de la critique d'art au sein des médias locaux et nationaux,
Marie-Atalante Pinson 195

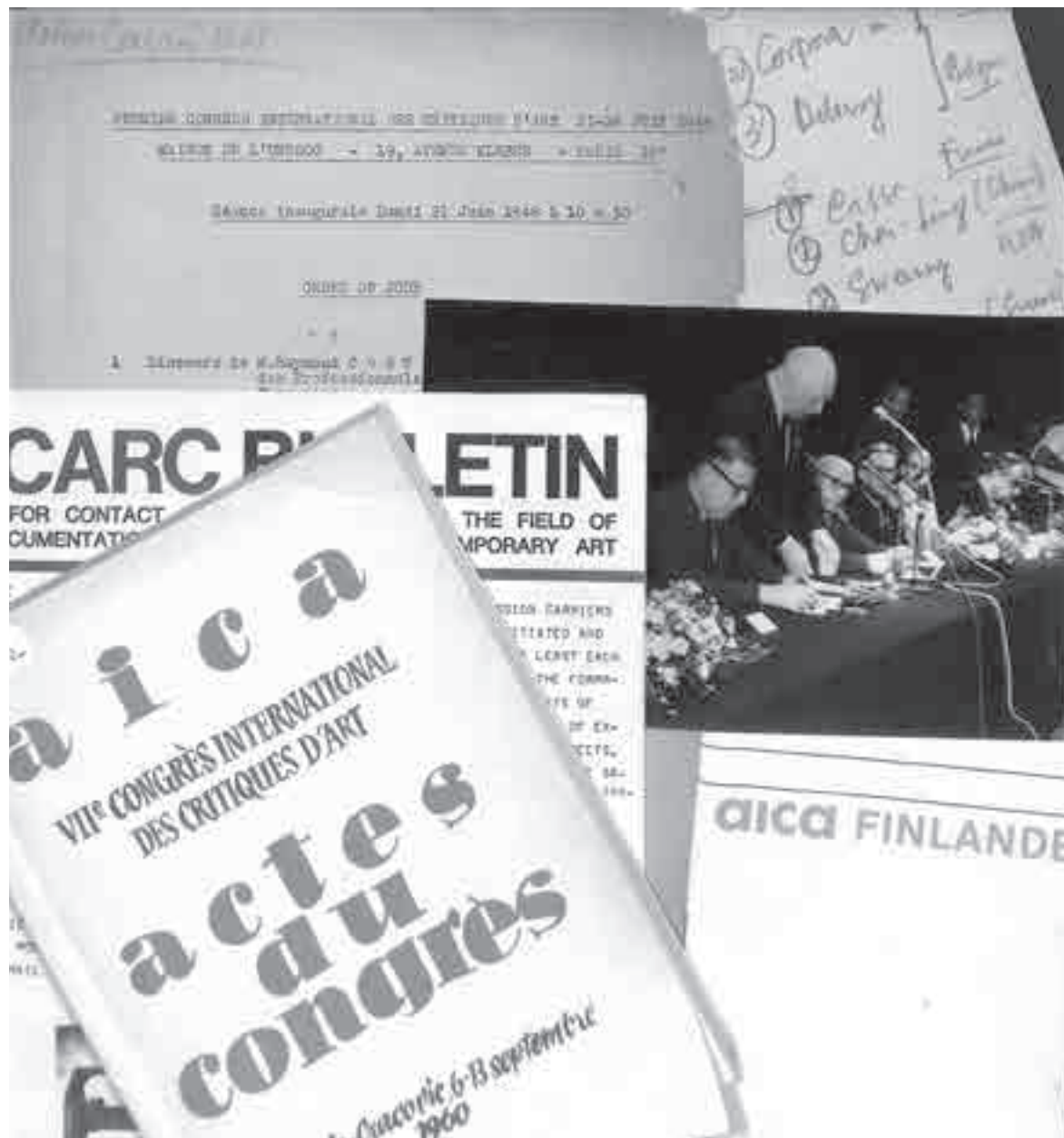
**Une rencontre archivée, Adrienne Dermigny, Hippolyte Jacquottin,
Léa Marand, Esther Poch, Anaïs Rallo 215**

Liste des documents reproduits 218

Remerciements 225

Les archives de l'AICA : matrice et prisme pour une histoire de la critique d'art

Nathalie Boulouch



« J'ai eu [...] l'idée de réunir les principaux critiques d'art du monde entier en un congrès [...] pour leur demander des conseils et des recommandations et pour les grouper, au besoin, en une association internationale qui non seulement se chargerait de la défense des intérêts professionnels des critiques et des artistes devenant ainsi une sorte de Syndicat international des critiques d'art (et peut-être aussi des artistes), mais qui surtout collaborerait, comme une organisation de spécialistes, avec l'UNESCO¹ ». Ainsi s'exprimait le Tchecoslovaque Mojmir Vanek devant une assemblée de journalistes, d'historiens d'art, de théoriciens, de conservateurs et directeurs de musées² représentant plus de trente pays et rassemblés pour la première fois au siège de l'UNESCO du 21 au 28 juin 1948 sous la présidence du critique belge Paul Fierens³. L'année suivante, le deuxième Congrès consacrait définitivement l'existence de l'Association internationale des critiques d'art (AICA) par le vote de statuts organisant le fonctionnement de treize sections nationales fondatrices. Ce nombre s'élargira progressivement pour représenter aujourd'hui plus de soixante pays⁴. Rythmée par les congrès et assemblées générales organisés chaque année dans un pays différent, la vie de l'AICA dessine dès lors une histoire des enjeux liés à l'exercice de la critique d'art de 1948 jusqu'à nos jours. De Brasilia en 1959 à Séoul en 2014 en passant par Prague en 1966 ou Kinshasa en 1973 pour ne donner que quelques points de repères, ce sont autant de récits entrecroisés qui sont consignés dans les procès-verbaux, les minutes des communications, les tapuscrits, notes et documents divers de l'association. Ils révèlent les débats soulevés selon l'actualité artistique internationale et l'impact des contextes géopolitiques sur l'activité critique.

En se fondant sur son expérience à l'UNESCO, Mojmir Vanek suggérait par ailleurs que soit créé un Bureau permanent d'information et de coopération artistique internationale qui serait un organe exécutif de l'Association internationale des critiques d'art alors en préfiguration : « Le bureau réunira ainsi une riche documentation sur les questions de coopération internationale dans le domaine des Beaux-Arts. [...] cette documentation constituera un jour, et sans grand frais, de véritables Archives Internationales des Arts Plastiques et de l'Architecture⁵. » Quelques cinquante ans plus tard, c'est près de Rennes, à l'initiative de quelques membres du bureau de la section française de l'AICA qu'une institution pour la préservation des archives des critiques d'art voit le jour. En 1989, les « Archives de la critique d'art » sont créées sous une forme associative avec le soutien de la DRAC Bretagne, de la Région Bretagne, de la ville de Rennes, ainsi que de l'Institut d'histoire de l'art (INHA) alors en préfiguration. Depuis leur création, elles conservent et valorisent une archive vivante de l'activité critique et artistique et sont devenues un centre de ressources patrimonial exceptionnel, un lieu de recherche et de débat sur l'art contemporain. Cette institution unique en son genre poursuit ses activités, depuis 2014, dans le cadre d'un groupement d'intérêt scientifique (GIS) grâce au partenariat de l'AICA qui maintient le lien avec la raison d'être de ces archives, de l'INHA pour la propriété des collections et de l'université Rennes 2 pour le fonctionnement⁶.

Occupant quarante-cinq mètres linéaires sur les deux kilomètres de collections aujourd'hui conservées, les fonds d'archives de l'AICA internationale et de l'AICA France sont augmentés régulièrement depuis 1996⁷. Ils constituent le point d'appui historique essentiel, le cœur névralgique des Archives de la critique d'art. Aussi était-il impor-

tant qu'un programme de recherche soit développé afin d'en faciliter l'étude. Tel est le but du programme de recherche PRISME⁸ : « La critique d'art, prisme des enjeux de la société contemporaine (1948-2003) ». Lancé en septembre 2015 pour une durée de trois ans avec le soutien de la Fondation de France, mais aussi de la Maison des sciences de l'Homme en Bretagne et de l'université Rennes 2, ce programme pluridisciplinaire envisage la critique d'art – au-delà du seul discours esthétique – comme le terrain des débats de la société qui lui est contemporaine. Il repose sur le traitement documentaire (dépouillement, numérisation et référencement dans une base de données spécifique) et scientifique du fonds d'archives de l'AICA internationale et de l'AICA France. Pour cette vaste enquête, certaines thématiques des Congrès et Assemblées générales de l'AICA Internationale ont été retenues afin de fournir des axes de recherche qui permettent des croisements avec les fonds d'archives nominatifs de critiques qui ont été des acteurs de l'AICA, tels que ceux de Pierre Restany, qui a lui-même contribué à des émissions télévisées dès les années 1960, Michel Ragon, Jeanine Warnod ou encore Jacques Leenhardt. Le premier de ces axes thématiques est celui qui interroge les relations entre critique d'art et médias.

Présent dès 1948⁹, sous l'intitulé « L'art à la radiodiffusion et à la télévision », ce thème de réflexion ressurgira régulièrement dans les discussions, en particulier en 1968, 1972 et 1982. L'apparition précoce de cette question correspondait à la nécessité d'alors de poser les jalons d'une communauté d'objectifs pour une profession dont le statut restait à établir, mais aussi de dessiner les pourtours de ses actions dans la société tout en animant le cœur de sa fonction : le débat d'idées sur l'art. Dans le contexte de l'immédiat après-guerre, les discussions couvraient un large éventail de sujets qui s'annonçaient comme autant de chantiers à mener sur le long terme. Dès ce moment, le rôle que pouvait jouer la critique d'art dans la société contemporaine était questionné ; à commencer par son implication dans la diffusion de la production artistique auprès du public – voire l'éducation culturelle – qui répondait aussi à l'une des missions fondatrices de l'UNESCO. De ce point de vue, l'inscription de l'action de la critique d'art dans les puissants réseaux de communication que sont la presse, la radio mais aussi et surtout la télévision devait être légitimement évoquée, comme le rappellera René Berger en 1972 : « il est inconcevable que l'AICA, qui représente sinon les spécialistes, du moins les meilleurs connaisseurs de l'art, ne soit pas consultée, voire même associée aux travaux considérables de la télévision¹⁰. »

Les dossiers d'archives conservés par les Archives de la critique d'art permettent maintenant de mesurer la richesse des débats qui ont animé les critiques d'art, confrontés à l'évolution technologique majeure des médias audio-visuels dont ils ont su rapidement mesurer le pouvoir et questionner l'impact sur les modes d'exercice de l'activité critique et ses développements possibles à l'appui de ces moyens nouveaux. Comme le rappelait Jacques Leenhardt, le président de la section française de l'AICA en 1982 : « Notre audience peut être élargie, grâce au câble T.V. Notre expression, enfin, essentiellement écrite, pourrait bien aussi être totalement bouleversée¹¹. »

1 – Mojmir Vanek, « Rapport sur les relations internationales et les moyens d'information dans le domaine des Beaux-Arts (des Arts plastiques et de l'Architecture) », 1948, p. 2-3 [FR ACA AICAI THE CON001-7/8]. Mojmir Vanek a dirigé la Section des Beaux-Arts de la Commission préparatoire de l'UNESCO.

2 – L'International Council of Museums (ICOM) avait été fondé sous l'égide de l'UNESCO en 1946.

3 – Sur ce premier Congrès, cf. Antje Kramer-Mallordy, « Les Archives de l'Association Internationale des Critiques d'Art, une histoire prospective de la mondialisation ? », *Critique d'art*, n° 45, automne 2015, p. 138-155.

4 – Cf. Ramon Tio Bellido (dir.), *Histoire de 50 ans de l'association internationale des critiques d'art/AICA*, Paris, AICA press, 2002. L'AICA est actuellement présidée par Marek Bartelik. Site : <http://www.aicainternational.org>.

5 – Communication de Mojmir Vanek, 1948 [FR ACA AICAI THE CON001-7/8], *op. cit.*

6 – Installées initialement à Châteaugiron, les Archives de la critique d'art sont à Rennes depuis 2010. Site : <http://www.archivesdelacritiquedart.org/>

7 – Cf. Ramon Tio Bellido, « Richesses et dénuements des premières archives de l'AICA », *Critique d'art*, n° 24, automne 2004, p. 114-117.

8 – Pour suivre l'actualité du programme, voir : <http://aca-prisme.hypotheses.org/>

9 – Procès-verbal de la septième réunion tenue à la Maison de l'UNESCO, le 26 juin 1948 [FR ACA AICAI THE CON001-2/8].

10 – René Berger (Président de l'AICA), intervention lors du conseil d'administration de la XXIV^e Assemblée générale de l'AICA, mardi 12 septembre 1972, tapuscrit, p. 8 [FR ACA AICAI THE CON026- 3/12].

11 – Document préparatoire pour le Congrès de l'AICA-Sophia Antipolis, 12-20 septembre 1982, section française de l'AICA [FR ACA AICAI THE CON037-1/12].

Procès-verbal de la septième réunion
tenue à la Maison de l'Unesco, 10 avenue Kléber, Paris X
le samedi 26 Juin 1949, à 10 heures.

Président, Paul FINEBA, (Belgique)

M. Georges CHAMBEOL (France) montre que la critique d'art ne peut servir les idées fortes à la radio que dans une salle de conférences ou moins encore que dans les colonnes d'un journal imprimé. Le radio, il s'agit avant tout de se faire entendre et de retenir l'attention à l'auditeur que dans leur immense majorité, ne s'intéressent nullement à l'art. Ce qu'il faut, c'est s'adresser à l'auditeur par des moyens radiophoniques, et l'amener peu à peu à s'intéresser à l'art. Pour la télévision, elle a cette supériorité sur la radio qu'elle permet de présenter des reproductions de tableaux. M. CHAMBEOL note qu'à mesure que se développera la télévision, il sera bon de se montrer très prudent dans la présentation d'œuvres modernes qui déroutent facilement le public.

M. Louis MULLER (France) revient sur l'opposition art abstrait - art figuratif, pour évaluer ce qu'a une discussion à l'égard de l'art abstrait. Il préférerait une étude historique-scientifique sur l'art abstrait en tant que fait nouveau, l'expression abstraite n'est pas le fruit d'une génération spontanée, aussi serait-elle utile de voir ce qu'est cet art abstrait. Il existe des œuvres réelles et profondes à l'impressionnisme et M. MULLER d'un côté un certain nombre. En conclusion, il faut le voir que sont omises dans ce rapport, un petit bureau d'étude chargé de rassembler la pensée de l'art abstrait dans le pays en question, et de faire rapport au prochain congrès.

M. Daniel NOVIK (France) estime qu'à l'origine de l'art non réalistes, il y a certainement l'indépendance du véhicule approprié, le manque de technique. Le cerveau compte énormément, mais la main exécute l'ouvrage.

Le Président est heureux de constater que le Congrès, tout en exprimant des opinions violemment contrastées sur le sujet de l'art abstrait a cependant fait preuve de la plus grande sérénité et de la plus grande largeur de vues. Aussi, le vœu de M. CHAMBEOL ne sera-t-il pas de retenir l'attention du congrès.

M. Frédéric LOUË (Grande Bretagne) espère que certains indices rendent impossible la mission défensive littéraire de l'œuvre Bretonne. Cette œuvre que le S.R.C. s'œuvre plus largement à l'art que de peuvent le faire les journaux, victimes de la pénurie du papier. Aussi la critique d'art qui s'exprime sur les ondes, soit il s'agit un personnage quasi idéal, combinant les talents de l'auteur et du critique. Pour ce qui est de la télévision, on ne peut avoir plus d'espoir en ce moyen qui présente l'illustration au noir et blanc seule qui, pour le moment,

mais qui pour le moment, ne touche guère qu'un public très restreint de gens riches dont on peut dire qu'ils ne sont pas forcément ouverts aux choses de l'art. Ce qu'il faut, c'est inventer une technique de la télévision qui permette la synchronisation parfaite entre le son et l'illustration qui l'accompagne. Les procédés actuels (souvent avec projections) sont le plus souvent un mélange de tout (souvent inadéquats). L'idéal serait de mettre au point un moyen semblable à celui qu'on trouve dans les vieux livres pour enfants, où le texte et l'illustration s'adaptent naturellement et de façon parfaite.

Le président note l'accord complet qui existe entre M. Loue et M. Chambeol et il s'en félicite.

M. ENLACON (France) parle de la télévision éducative qui est née en France et qui n'existe encore qu'en France. Le rôle essentiel de la télévision est d'apporter l'actualité (similaire) elle informe, mais elle ne peut aussi distraire et, au final, elle constitue un excellent procédé de maître et de professeur.

Le Président remercie M. Dubout de sa communication et de la télévision française du précédent congrès qu'elle a apporté au présent Congrès. Il signale que M. Paul HENRIOT (Belgique) a écrit l'article pour traiter le sujet "la critique d'art et le cinéma", mais il a dû s'absenter pour assister au congrès de cinéma qui s'est tenu au cours duquel.

M. John HOWARD (Etats-Unis) espère que, si la critique d'art peut se tromper, l'historien de l'art n'en est pas exempt non plus, puisque son jugement dépend dans une large mesure des données que lui fournit le critique. Le critique d'art constitue un lien d'un côté l'œuvre d'art et le public de l'autre temps; ne s'attendrait-il pas qu'il s'efforce de l'être également avec l'œuvre et de passer ainsi à la postérité un autre titre que l'œuvre d'art qu'il défend? Il existe un domaine de la critique d'art peut se tromper et fournir des données précieuses et précieuses à l'historien d'art; c'est celui que constitue personnellement avec l'artiste auprès duquel il a plus facilement accès que quiconque. Si de nos jours, on lit encore les ouvrages de critique d'œuvre de la critique, c'est qu'on y retrouve les opinions du groupe d'artistes dont il s'agit fait le porte-parole, aussi, en tant qu'historien de l'art, M. HOWARD souhaite-il que le critique d'art ne se contente pas d'interpréter l'œuvre d'art, mais qu'il se fasse aussi le porte-parole de l'artiste - ce qui est le rôle d'un critique, sans parti-pris; plutôt que de présenter l'artiste vu à travers son propre tempérament, le critique devrait un reflet direct du message de l'artiste.

A ce propos, le Président signale un vœu qui vient de se lui être présenté: constituer dans chaque pays des archives cinématographiques fixant le portrait des artistes, leur œuvres, etc.

M. HENRIOT (France) voudrait entretenir le Congrès d'une question capitale pour la critique d'art qui veut vivre de son métier, sans jamais tomber dans l'ambiguïté.

aica

France

Section française de l'Association Internationale des Critiques d'Art - 11, rue Berryer, 75008 Paris

CONGRES DE L'A.I.C.A. - Sophia Antipolis -

12-20 SEPTEMBRE 1982

organisé avec le soutien du Ministère français de la Culture, de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, de l'Agence de Coopération Culturelle et Technique et de l'UNESCO.

Deux thèmes seront au centre des débats de cette année :

I. La critique d'art et les politiques d'institution dans les exemples géo-culturels et régionaux.

Le Congrès se propose de faire le bilan des actions qui ont été menées par les Etats dans le domaine des arts plastiques pour vitaliser le tissu culturel et social. C'est pourquoi nous avons jugé opportun que le Congrès se déroule dans une "région" de France (Provence-Alpes-Côte d'Azur) qui pourra servir de cas illustratif à certains débats, notamment à l'occasion des visites effectuées. Ceux-ci ne se limiteront toutefois ni à la France, ni au seul périmètre méditerranéen. Chaque Section nationale est invitée à présenter, lors des débats qui suivront les exposés, les points où ces actions se sont avérées dans son pays particulièrement efficaces ou problématiques. Nous voulons en effet éviter les simples *conférences* et souhaitons que nos débats servent plutôt à l'élaboration de perspectives et de propositions nouvelles.

II. Le devenir de la critique d'art à l'ère des médias audiovisuels.

Nous sommes, critiques d'art, à la veille d'une révolution dans nos modes de travail. L'image aujourd'hui, grâce en particulier aux nouvelles technologies numériques, va être stockable et manipulable à volonté. Notre travail s'en trouvera facilité, approfondi, mais aussi modifié. Notre audience peut-être élargie, grâce au câble T.V. Notre expression, enfin, jusqu'ici essentiellement écrite, pourrait bien aussi être totalement bouleversée. Nous analyserons au cours du Congrès ces médias, leur influence sur le métier et les possibilités de développement qu'ils proposent. Nous le ferons, autant que possible, "en images", grâce à des projections et des démonstrations.

Pour que ce thème soit pour nous une véritable rencontre, nous l'avons organisé conjointement avec des professionnels des technologies de l'image. Pour eux aussi la "rencontre" avec des professionnels de l'art se justifiait. C'est pourquoi ces trois journées seront placées sous le double patronage de l'AICA et du CAMESA (Conseil Audio Visuel Mondial pour l'Édition et la Recherche sur l'Art), avec la collaboration du CERIM (Centre d'Études et de Réalisation Informatique Audio Visuel Multimedia) et du CNRS-Audiovisuel, et le concours du CICT (Conseil International du Cinéma et de la Télévision-UNESCO), du CNET (Centre National d'Études des Télécommunications) et de la Cellule d'animation culturelle du Ministère des Relations Extérieures.

Pour la Section française de l'AICA
Le Président
JACQUES LEONHARDT

Critique d'art et médias après 1945 – une histoire de grandes espérances

Antje Kramer-Mallordy

« La télévision n'est ni une fenêtre ouverte sur le monde, ni une lucarne sur la rue voisine, ni un robinet de culture, c'est un périscope dans l'océan du social. »

Abraham Moles¹

Le 12 septembre 1968, dans une salle bondée du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Michel Ragon, alors président de la section française de l'AICA, livre un fervent plaidoyer pour une critique militante, portant encore la marque des événements du mois de mai. En cherchant à définir la critique d'art et ses difficultés concomitantes, il insiste notamment sur un élément délaissé : « On ne souligne pas assez cet aspect de la critique contemporaine, cette action d'organisateur d'expositions, de membre de jurys, de diffuseur des nouvelles actions de l'art par les techniques nouvelles : cinéma, télévision, radio, diapositives, bandes enregistrées². » Serait-ce parce que cet engagement du critique en tant qu'acteur social à part entière allait déjà de soi ou qu'il se frayait plutôt – tantôt tacite, tantôt combatif – un chemin entre institutions et médias ? Toujours est-il que le statut professionnel du critique ainsi que ses relations aux médias figurent sur bon nombre d'ordres du jour des débats menés par l'AICA, mais aussi au cœur de documents relatant des activités individuelles de certains critiques. La somme de ces archives nous incite à relire l'évolution de la critique d'art à l'aune d'une histoire culturelle plus vaste, étroitement liée aux mutations médiatiques, technologiques et sociales.

Si le XIX^e siècle fut l'âge d'or de la presse imprimée qui vit se multiplier les « littérateurs d'art » et leurs chroniques, programmes, pamphlets, attaques et contre-attaques, le XX^e siècle mit les critiques face à des innovations médiatiques au rythme accéléré. Dès 1937, Paul Valéry s'interroge ainsi sur les changements profonds apportés à l'écriture par la « boîte radiophonique³ », tout en annonçant qu'à l'avenir, « les notions les plus abstraites, celles qui ne sont aujourd'hui que des symboles mathématiques sans images, deviendront intuitives aux esprits des hommes⁴ ». À partir de la fin des années 1940, les débats des critiques d'art s'intensifient autour des enjeux posés par les nouveaux médias de masse, en cherchant à redéfinir leur propre rôle entre transmission didactique et promotion partielle de l'art. Le premier Congrès international des critiques d'art, en 1948 à Paris, consacre ainsi déjà une matinée des débats à la thématique de « l'art à la radiodiffusion et à la télévision⁵ ». D'entrée de jeu, il s'agit d'appréhender le public dans sa diversité, comme le souligne le critique Georges Charensol : « Ce qu'il faut, c'est s'attacher l'auditeur par des moyens radiophoniques, et l'amener peu à peu à s'intéresser à l'art⁶. » Mais pour ce faire, rappelle le Britannique Frederick Laws, « le critique d'art qui s'exprime sur les ondes doit-il être un personnage quasi idéal, combinant les talents de l'amuseur et du critique⁷ ? »

Dix ans plus tard, Lawrence Alloway, critique et commissaire d'exposition britannique, se prononce à son tour en faveur d'une approche élargie de la culture qui se doit de tenir compte des médias de masse qui « donnent en permanence des leçons d'assimilation – ils nous indiquent les modèles à suivre, les modes d'utilisation de

nouveaux objets, la définition de rapports qui changent dans la société⁸ ». D'une manière similaire, Pierre Restany insiste encore en octobre 1968 – suite à la XX^e Assemblée générale de l'AICA, consacrée entre autres aux rapports entre art et télévision – sur les nouveaux enjeux et responsabilités de la critique d'art. À partir des « progrès de la technologie contemporaine et notamment la croissante flexibilité des moyens de communication⁹ », il propose d'« adapter les moyens au but poursuivi¹⁰ » pour créer un nouveau circuit de diffusion et de production de l'art contemporain, adressé au plus grand nombre.

C'est en particulier la télévision, grâce à la médiation directe par l'image, qui cristallise les espoirs des critiques d'investir un outil de communication efficace afin de transmettre l'art. Et en effet, les objectifs de la critique d'art semblent de prime abord coïncider avec ceux du petit écran. En 1960, Michel Debré, chef du gouvernement de l'époque, avait souligné l'importance des trois missions premières de la télévision, qui seraient d'« informer, éduquer, distraire » :

« Le grand public a tendance à établir un fossé entre les formes de connaissance qui paraissent facilement accessibles, et celles qui lui paraissent par nature être l'apanage exclusif d'un petit nombre d'initiés. [...] La radio et la télévision peuvent et doivent en ce domaine jouer un rôle culturel essentiel en rétablissant l'unité de la culture¹¹. »

Tout comme la critique d'art qui cherche à échapper à l'enfermement dans un monde artistique élitiste au profit d'un rayon d'action plus vaste comme médiateur entre l'art et la société, la télévision se doit d'être un organe fédérateur de la culture pour tous. Soit. Mais ce grand projet culturel à finalité démocratique – faut-il le rappeler ? – ne représentait pas moins un outil central de communication du régime présidentiel de la jeune V^e République qui exerça un contrôle extrêmement ferme¹² pour diffuser sa vision positive de la stabilité politique. À partir de la crise de Mai 68 se glissent ainsi des notes plus sceptiques dans certains témoignages de critiques, corroborés par des expériences vécues dans d'autres pays. À l'occasion du III^e Congrès extraordinaire de l'AICA en septembre 1973 à Kinshasa, le critique et conservateur suisse René Berger, président de l'AICA Internationale entre 1969 et 1975, n'hésite pas à souligner, en réponse à un collègue du Zaïre, « que l'on ne peut croire ni à la vertu ni à la fonction éducative de la télévision ou de la radio¹³ », avant de poursuivre : « Ces média [...] sont actuellement considérés comme des instruments de manipulation qui ont rendu les Européens méfiants à l'égard des messages de la radio et de la télévision¹⁴. »

Allant de pair avec l'instrumentalisation idéologique des médias dans le contexte de la guerre froide, la grande vision culturelle associée à l'écran, avec ses ambitions sociales sous-jacentes, commence à se fissurer. En 1976, Berger, en fin connaisseur des théories de Marshall McLuhan¹⁵, fournit un bilan inquiétant d'une étonnante

1 – Abraham Moles, « Quelques axiomes communicationnels de la société de masse », *Communication et langages*, vol. 41, n° 1 (« Spécial 10 ans. Le bilan lucide de 10 ans de presse, télévision, cinéma, audiovisuel, publicité [...] »), 1979, p. 170-171.
2 – Compte-rendu de la XX^e Assemblée générale, Bordeaux, 1968, p. 36 [Bibliothèque, fonds AICA].
3 – Paul Valéry, « Les forces spirituelles. Notre destin et les lettres », conférence prononcée le 17 février 1937 à l'Université des Annales, publiée dans *Conferencia*, n° XIX, 31^e année, 15 septembre 1937.

4 – *Ibid.*

5 – Programme du premier Congrès, 21-28 juin 1948 [FR ACA AICAI THE CON001-1/8]. Voir aussi le compte-rendu du 26 juin 1948 dans le même dossier [FR ACA AICAI THE CON001-1/8].

6 – Compte-rendu du 26 juin 1948 du 1^{er} Congrès AICA, Paris, 21-28 juin 1948 [FR ACA AICAI THE CON001-2/8], p. 25.

7 – *Ibid.*

8 – Lawrence Alloway, « Arts et masses-médias », *Architectural Design*, Londres, février 1958, p. 34-35, traduction française dans Charles Harrison et Paul Wood (dir.), *Art en théorie. 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 773.

9 – Pierre Restany, « Pour l'avenir : un réseau parallèle », *Combat*, n° 7542, 14 octobre 1968, p. 9.

10 – *Ibid.*

11 – Note du Premier ministre (Michel Debré) au directeur général de la RTF (Raymond Janot), datée du 13 septembre 1960, citée d'après Aude Vasallo, *La Télévision sous de Gaulle : le contrôle gouvernemental de l'information (1958/1969)*, Bruxelles, De Boeck, collection « médias recherches », 2005, p. 17.

12 – *Ibid.*

13 – Compte-rendu synthétique des débats n° 1, séance du mardi 11 septembre 1973, III^e Congrès extraordinaire de l'AICA, Kinshasa [FR ACA AICAI THE CON028-3/7], p. 7.

14 – *Ibid.*

15 – Théoricien canadien de la communication, Marshall McLuhan s'attache dans ses travaux aux transformations culturelles apportées par les médias, en s'intéressant en particulier à l'impact de la télévision sur la société. Selon sa célèbre formule « le médium est le message », tout contenu est toujours déterminé par son médium de communication. *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, New York, Bantam Books, 1967. Pour la traduction française : *Message et Message, un inventaire des effets*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968.

actualité lorsqu'il diagnostique, dans son livre éponyme, une « télé-fission », fondée sur l'omniprésence de l'écran qui nous « méduse¹⁶ », et pour lequel les moyens de contrôle et de régulation en termes de médiation font défaut. Si la collaboration avec la télévision semble toujours nécessaire aux yeux des critiques, comme le titre Jeannine Warnod¹⁷ dans *Le Figaro* en 1972, les documents des années 1970 et 1980 exposent de plus en plus les difficultés et limites de cette alliance : subissant entre autres le remplacement des critiques d'art par des journalistes généralistes au sein des rédactions et les conséquences du coût des émissions sur l'art inversement proportionnel au manque d'audience, les critiques accusent de plein fouet l'inadéquation entre leur regard de spécialistes et le diktat du « grand public ». La critique engagée, voire militante – cet idéal même que Ragon brandissait en 1968 – perd inéluctablement du terrain au sein d'un paysage médiatique en pleine expansion¹⁸. On l'aura compris : que ce soit le critique dans son rôle de promoteur et de pédagogue de l'art ou ses initiatives pour s'adapter aux mutations des médias de masse – depuis l'apparition de la télévision dans les foyers jusqu'aux technologies de l'image numérique –, les documents d'archives, présentés ici dans deux dossiers thématiques, doivent aussi se lire comme autant de fragments d'une histoire où le désenchantement succède finalement aux grandes espérances.

¹⁶ – René Berger, *La Télé-fission, alerte à la télévision*, Paris, Casterman, 1976, p. 13.

¹⁷ – Jeanine Warnod, « Les rapports de la critique d'art et de la Télévision. Une collaboration nécessaire », *Le Figaro*, 19 septembre 1972.

¹⁸ – Cette marginalisation de la critique d'art au sein de la presse imprimée et de la télévision a contribué à nourrir sa mise en crise – depuis longtemps l'un des *leitmotive* de l'histoire de la critique – de sorte que Jacques Leenhardt, alors président de l'AICA France, déplore dès 1981 ce « mal qui ronge la critique d'art française, où à l'intérieur de l'hexagone, la situation économique, intellectuelle et morale de la critique d'art semble, aujourd'hui, plus que jamais, problématique ». Jacques Leenhardt, « La critique d'art : un service et une profession en danger », Paris, 1981, tapuscrit, p. 1. [Dossier « Enquête critique d'art », Fonds Jacques Leenhardt].

Une collaboration nécessaire

La télévision en tant que moyen de communication avec le grand public préoccupe beaucoup les critiques d'art. La récente assemblée générale de l'A.I.C.A., qui a réuni à Paris près de deux cents critiques français et étrangers, l'a prouvé au cours du débat sur les rapports de la critique d'art et la télévision qui succéda à la projection de six films d'art produits pour le petit écran.

Plusieurs problèmes se posent aux critiques d'art : comment servir la télévision qui, après avoir été un champ d'expérience, est devenue depuis douze ans un médium, un agent de transmission d'une certaine culture ? La télévision doit être un outil d'information et de création et non pas seulement un instrument de diffusion. Dans quelle mesure peut-on apporter de l'art dans ces images dont l'impact sur les masses est considérable ?

Les critiques d'art se heurtent à deux écueils. D'une part, ils sont considérés comme des spécialistes sachant écrire et, au besoin, parler, mais qui ne pensent pas avec des images. Les spécialistes de l'image se méfient des théoriciens de l'image. D'autre part, tout du moins en France, les émissions sur l'art ont, d'après les sondages, peu d'audience.

D'après les déclarations de quelques critiques étrangers, les émissions artistiques sont inexistantes au Portugal, négligées dans les pays de l'Est par souci d'éducation. L'Allemagne de l'Ouest pourrait être un exemple avec ses trois quarts d'heure d'émission par semaine réalisées par de petites équipes pour un large public.

Il apparaît qu'en France, les émissions d'art sont des plus créées — « Vasarely », de Jean-Christophe Averty, a coûté 400.000 F, exigeant une équipe d'au moins dix techniciens déplaçant 200 kilos de

matériel — intéressent un million cinq cent mille spectateurs, soit 5 %, chiffre dérisoire pour la direction de l'O.R.T.F. qui s'en tient à une conception globale de l'écoute : sont particulièrement dans leurs informations.

Ainsi que M. Dejean et Mme Koultchenko, représentants officiels de l'O.R.T.F., acceptent les propositions des critiques, M. Adam-Saunier, qui œuvre dans cette maison depuis vingt-cinq ans, dresse un tableau si pessimiste que toute illusion de collaboration pourrait être abandonnée.

Comment remédier à cette situation qui semble avoir été établie par des directeurs successifs réduisant progressivement l'art de leurs programmes, et des syndicats soucieux de grossir les équipes de techniciens ?

La nouvelle direction accélère-t-elle de considérer que l'art peut ne pas être « ennuyeux » pour les télé-spectateurs et être traité à moindre frais.

René de Solier proposa que par l'intermédiaire de l'A.I.C.A., soit institué un réseau international d'informations fournissant des indications précises mises à la disposition de l'O.R.T.F.

Le président René Berger souhaite la création d'un centre d'étude de la communication télévisuelle au profit de tous les pays. « Il faut, dit-il, envisager les problèmes de communication sur un plan esthétique pendant qu'il est encore temps. Nous sommes en face d'une double menace. D'une part, ceux qui disposent de capitaux fabriqueront des images mises en cassettes que nous ne pourrions refuser dans quelques années. D'autre part, les satellites vont apporter de nouveaux canaux de transmission. Qu'allons-nous mettre dans ces canaux ? L'absence de la pensée serait le principal écueil. »

Jeanne Warnod.

CRITIQUE D'ART ET T.V. (suite)

Figaro
25-9-72

A la suite de l'article de Jeanne Warnod traitant dans le Figaro du 19 septembre des rapports de la critique d'art et de la télévision, sous le titre « Une collaboration nécessaire », Adam Saunier apporte les observations suivantes :

« Jeanne Warnod écrit que j'ai tiré de l'Association internationale de la critique d'art « un bloc de pessimisme que toute illusion de collaboration pourrait être abandonnée ».

Je suis, en vérité, et non par hasard, et ce grâce que j'ai toujours combattu, je suis, sur ce point, l'O.R.T.F. ouvert à toutes les idées. Mais, répondant à une question concernant l'urgence d'un travail professionnel

de mon métier de critique d'art attaché à la télévision, j'ai cru devoir montrer la complexité de cette spécialité. Ce qui me conduit à attirer l'attention de l'Assemblée sur l'ensemble des problèmes psychologiques, techniques (et même physiques) que doivent résoudre ceux qui pensent de l'expression écrite, qui est un acte individuel, à l'expression « télévisuelle » qui est un acte collectif. Particulièrement en matière d'émission d'art.

C'est sans doute cet aspect de mon travail que Jeanne Warnod a considéré comme étant pessimiste. Il ne l'était pas. Reste que notre travail, pour passionnant qu'il soit, est difficile. C'est tout ce que j'aurais voulu dire. »

PREST 7 583

rené berger

la télé fission

alerte à la télévision

casterman

Collection « Synthèses contemporaines », dirigée par Michel Ragon.

rené berger la télé-fission. alerte à la télévision

La télévision est en train de produire un éclatement qui ne le cède en rien à celui provoqué par la fission de l'atome. Tel est le postulat que René Berger tente de vérifier ici par une série d'approches convergentes. S'inspirant de la psychanalyse, il se demande si l'« information », principale mission de la télévision, ne recouvre pas un contenu latent qui relève moins de l'esprit rationnel que d'une fantasmagorie collective.

Une deuxième approche, inspirée des mythologues, révèle que l'**Originel**, fondement de la structure **in illo tempore** du mythe traditionnel, se déplace progressivement vers l'**Actuel**. L'événement l'emporte sur la figure et le symbole. La représentation, support du message social durant des millénaires, se fait de plus en plus « actualisation ». En outre, du point de vue économique et politique, il apparaît que la concentration des moyens de communications aux mains de l'État et / ou de l'Entreprise privée préfigure l'avènement d'une techno-manipulation dans laquelle excelle la télévision commerciale aux États-Unis.

Dans la mediasphère opèrent les nouvelles valeurs fabriquées par les « banques d'émission(s) » que sont les télévisions. Les messages supplantent les choses ; les informations se débitent à l'écran comme la monnaie aux guichets de banques. Une nouvelle dimension biosociologique est apparue. Sommes-nous condamnés à flotter dans la mediasphère comme des méduses perfectionnées ou sommes-nous en mesure de répondre au défi des mass media ? L'hypothèse d'un « cosmocéphale » exige qu'on adopte de nouveaux modèles de penser.



rené berger

Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Lausanne, professeur associé à l'Université de cette ville où il anime un cours expérimental sur « L'Esthétique et les mass media : la télévision », René Berger est également président de l'Association internationale des critiques d'art (AICA) depuis 1989, expert consultant auprès de l'UNESCO et directeur de projets au Conseil de l'Europe. Il collabore avec différentes télévisions en Suisse et à l'étranger et a participé à des réalisations de distribution par câble. Il étudie et fait connaître, depuis plusieurs années, le développement de la vidéo.

Photo © S.T.F.

ISBN 2-203-23111-4

« Ce qui doit nous occuper
ce n'est pas l'Art en tant qu'objet
d'une information communiquée
par les masses médias,
c'est-à-dire par les moyens
de communication de masse,
mais c'est le problème des avec,
des pour, des par, des en, des
dans, etc., c'est le problème
des relations et du contrôle
sur la méthodologie de la
communication que les Critiques
d'Art pourraient exercer dans
un monde meilleur, c'est-à-dire
sur le contexte que les moyens
de communication de masse
réalisent dans la société. »

Giulio Carlo Argan, intervention
lors du colloque « Art et télévision »,
XX^e Assemblée générale de l'AICA, 1968.



« Nous ne sommes pas des professeurs, notre fonction n'est pas la pédagogie. Notre rôle véritable est de nous définir et de constater que, devant les exigences intellectuelles et les techniques de notre époque, il ne nous reste plus qu'à prendre une attitude scientifique ou disparaître. »

Georges Charbonnier, intervention lors du XV^e Congrès de l'AICA, 1982.

PARTIE 1

La « grande culture »
sur le petit écran :
le travail du critique
entre éducation
et divertissement

« L'Avant-garde » à la télévision :
l'exemple d'une émission
réalisée en collaboration
avec Pierre Restany

Anais Chaudier

Dès les années 1950, la télévision s'impose en tant que nouveau moyen de communication pour la critique d'art, disposant d'un net avantage par rapport à la radio : désormais, les œuvres pouvaient être vues à travers le petit écran. Suscitant rapidement des questions quant à la manière de présenter et de parler des œuvres, la télévision est perçue par les critiques dans sa double fonction : celle d'« instruire et de divertir¹ ». Parmi les premiers², Pierre Restany se lance, dès 1960, dans la conception d'émissions sur l'art. Ses archives permettent de mieux comprendre de quelle manière il a cherché à promouvoir la création contemporaine à travers le petit écran.

Alors qu'il vient de publier son ouvrage *Lyrisme et abstraction*³, le critique présente une « enquête⁴ » consacrée au rôle de Paris en tant que terre d'asile pour les artistes étrangers, dans le cadre de l'émission populaire « En français dans le texte », lancée en mars 1959 par Jacques Mousseau et Louis Pauwels. Filmé dans son appartement, une cigarette et un verre de whisky à la main, le jeune critique se met en scène en tant qu'expert de l'art moderne. C'est son deuxième reportage au sein de la même émission, « L'avant-garde », diffusée le 25 avril 1961, qui provoque un retentissement médiatique particulièrement fort.

En amont de sa diffusion, les revues consacrées aux programmes télévisés détaillent le sommaire du documentaire⁵, et présentent les artistes filmés, tous membres du Nouveau Réalisme, fondé par Restany un an plus tôt. François Dufrêne, Jean Tinguely et Niki de Saint-Phalle occupent ainsi une double page illustrée du magazine *Télé 7 Jours*, tandis que le journaliste Jacques Garal présente la pratique de ces trois artistes et prévient le spectateur que le 25 avril, il sera face à un « étrange univers⁶ ». Et pour cause : le documentaire s'ouvre sur les borborygmes de

F. Dufrêne. Le spectateur découvre alors les différents modes de création de ces artistes. En effet, on peut notamment voir Arman ramasser des déchets dans la rue, puis les assembler, le tout accompagné en off par des éclats de rires et de la musique de jazz, avant de céder la place à un entretien de l'artiste par Restany.

Bien que le spectateur ait été préparé en amont au contenu de l'émission, de nombreuses critiques négatives paraissent ultérieurement. Les journalistes soulignent la nouveauté de ces créations extravagantes, mais pointent en particulier l'échec didactique de Restany « se gargarisant avec un parfait pédantisme des mots les plus vagues du vocabulaire philosophique⁷ ». Selon *Ouest-France*, l'émission était un « fourre-tout⁸ » alors que la France n'avait rien à voir avec cette « avant-garde décadente⁹ ». Force est de constater que le critique d'art n'a pas su transmettre un discours suffisamment « instructif » à l'égard du grand public ; à croire qu'il ne souhaitait s'adresser qu'aux initiés. Ce passage des Nouveaux Réalistes sur le petit écran semble plutôt un moyen efficace de faire connaître ses protégés, afin d'accroître leur notoriété auprès des collectionneurs.

Malgré ces critiques virulentes, Restany a continué de participer à la conception d'autres documentaires¹⁰, en s'ouvrant également à l'architecture, comme le montre son projet d'émission en 1965 « Où vivrons-nous demain », au côté du réalisateur Jean Antoine. À partir des années 1960, la télévision devient alors un mode de transmission incontournable pour l'activité critique, pensée tantôt comme un moyen didactique pour démocratiser la culture, tantôt comme une stratégie personnelle de communication.

1 — En 1948, à l'occasion du 1^{er} Congrès International des Critiques d'Art, Frédéric Lays avait déjà affirmé : « Ce qu'il faut, c'est inventer une technique de la télévision qui permette la synchronisation parfaite entre la causerie et l'illustration qui l'accompagne. De plus, M. Delatour souligne les rôles essentiels de la télévision, qui sont d'instruire et de distraire, et qu'en ce sens, elle devient un auxiliaire précieux du maître et du professeur ». Fonds AICA, « Compte-rendu du Congrès, 26 juin 1948 » [FR ACA AICAI CON001].

2 — Par exemple, l'émission dominicale « Les Expositions » d'Adam Saulnier de 1960 à 1968 et les documentaires et entretiens de Max-Pol Fouchet.

3 — Milan, Galleria Apollinaire, 1960.

4 — Reportage « Une enquête », émission « En français dans le texte », diffusé le 23 septembre 1960, archives de l'INA.

5 — Coupure de presse « 21.30 En français dans le texte », *Télé Magazine*, 23-29 avril, 1961. Fonds Restany, dossier « Nouveau Réalisme. Projet télévisé, 1960-1992 » [PREST.XF05/7].

6 — Jacques Garal, « Ultra-borborygmes, sculpture détonante, peinture au 6,35 : la TV nous présente l'avant-garde », *Télé 7 Jours*, 22 avril 1961, p. 22 [PREST.XF05/8].

7 — Jean Cotté, « L'écran éclate à 0H03 », *France Soir*, 27 avril 1961 [PREST. XF05/12].

8 — Coupure de presse « Amusante ou irritante avant-garde », *Télé Magazine*, 7 mai 1961 [PREST.XF05/14].

9 — *Ibid.*

10 — Les archives de Pierre Restany indiquent qu'il continue de participer à des projets de documentaires sur l'art jusqu'en 1992.



Paris, 20/VIII/1960

Mon cher Sam Francis,

Un mot pour vous confirmer le projet d'émission de télévision groupant quelques peintres étrangers résidant à Paris, sur le thème: "Pourquoi Paris attire-t-il les artistes étrangers? Comment se fait-il que des artistes venus de très loin, participent à une toute autre culture que la culture parisienne, puissent se développer harmonieusement dans la capitale, sans éprouver la crainte ou le désir de renoncer à leur originalité culturelle?"

Cette émission constitue la rubrique "artistes" du programme culturel "En Français dans le texte": 1 heure le dernier dimanche de chaque mois. Directeur: Louis Pauwels.

L'équipe de prises de vues et de son sera libre du 1er au 3 septembre. Je vous rappellerai donc à la fin du mois d'août pour avoir votre sentiment sur ce projet.

Par courrier de ce jour je vous envoie sous pli séparé un exemplaire de mon livre.

Bien à vous

Pierre Restany
69 rue Truffaut
Paris 17

M. Sam Francis
4 rue Demrény
ARCUEIL

21.30 **EN FRANÇAIS**
DANS LE TEXTE



Un seul thème pour cette émission : la notion d'avant-garde. Pierre Restany, critique d'art, dira quels sont les moyens d'expression des artistes d'avant-garde en 1961. Il posera également une question : la véritable avant-garde se trouve-t-elle du côté de l'art ?

- Nicky de Saint-Phalle qui fait de la peinture en tirant avec un pistolet.
- Raymond Hays qui crée des affiches avec des lambeaux d'autres affiches lacérées.
- François Dufrano, poète « ultra-lettriste ».
- Arman, qui peint avec ce qu'il trouve dans les poubelles.
- Jean Tinguely, spécialiste de la sculpture mécanique avec bruit et mouvement.
- Yves Klein, dessinateur au chalumeau.
- La visite de la galerie Jean Larcade, faubourg Saint-Henri.
- L'Exposition d'Avant-Garde de M. Dotremont au musée de Dusseldorf.
- En conclusion, Jean Cocteau dit ce qu'il pense de l'avant-garde.

Télé Magazine du 27 au 29 avril 1961

LES XFO5/AZ
27.4.61
FRANCE-SOIR

DIO TELEVISION

LA CRITIQUE
DE JEAN COTTÉ

**L'ÉCRAN
ÉCLATE
À 0 H. 03**

NUL doute, le moment le plus passionnant et le plus réussi fut bien cette édition spéciale du journal télévisé paru à 0 h. 03 ce matin, et annonçant le retournement de situation à Alger, ainsi que le reprise des émissions de France 5, chaîne d'Algérie libérée par les forces gouvernementales. Jamais le journal télévisé ne nous parut aussi remarquable qu'en cette petite minute.

« La force au château »

La nouvelle de Jean Cocteau, « La force au château », semble être d'une bonne réalisation de François Gil. Elle parait à donner un certain relief à cet argument un peu maigre et la qualité de l'interprétation. Il y a, entre Blanche Brunet, Raymond Gérôme et Édouard Dreyfus, quelques-uns des personnages assez attachants.

Mais il convient de signaler en particulier le jeu de Jean-Louis Trépo et Dominique Fabre. Il est rare de voir jouer des acteurs aussi bien.

L'avant-garde

Louis Perrotti conduit un grand service à l'art contemporain en montrant une de ses branches les plus discutées. Excellent complément de la remarquable émission de Max-Pol Fouché qui, il y a quelques jours, nous montra l'aspect officiel de la peinture contemporaine. On peut sentir la différence dans le ton même de la présentation. Pierre Restany, se distinguant avec un parfait pédantisme des mots les plus vagues du vocabulaire philosophique, offre un spectacle frappant avec la simplicité et la clarté d'un Russett, par exemple.

De toute façon, une émission choc, singulière qui change l'air de nos écrans.

Mardi

25 AVRIL

Ultra - borborygmes, la TV vous présente



François Dufrêne, chef de file de l'ultra-lettrisme, lacère les affiches à ses moments perdus.

C'EST un étrange univers que Louis Pauwels vous invite à visiter ce soir. Un univers où un poème ne s'écrit plus sur le mode de « O temps, suspends ton vol et vous, heures propices... », mais dans le style :

« Blwa bétwann blutt
Bwa baryom butt
Bulbur butt. »

Un univers où le sculpteur n'achète pas un bloc de marbre de Pa-

ros pour y graver les courbes d'une nouvelle Vénus, mais se rend au marché aux Pucés pour acquérir quelques voitures d'enfant rouillées, une douzaine de moteurs électriques en retraite et un kilo de ressorts de sommier.

Un univers enfin où la peinture se pratique au 4 mm 35 et où la lacération, avec un canif ou un ciseau tordu des affiches publicitaires, figure parmi les Beaux Arts.

Cet univers, c'est l'avant-garde, ou du moins l'une des avant-gardes, celle qui ressemble comme deux gouttes d'eau à l'avant-garde de 1930 qui ressemblait étrangement à celle de 1920.

rus: Vercingétorix, trône l'outil principal du militant ultra-lettriste : le magnétophone. Au micro de l'instrument, François Dufrêne clame les strophes de son œuvre maîtresse, l'anti-Larousse, destinée à saper l'autorité de ce livre néfaste, le dictionnaire, qui brime depuis des siècles le vrai génie littéraire.

Le public enthousiaste de François Dufrêne est limité pour l'instant à la personne de son fils, âgé de 10 mois, qui, seul, comprend le langage de son père.

Avec le sculpteur que vous présentera « En Français dans le texte », vous ne quitterez pas le domaine de la haute fantaisie. Lorsqu'il avait huit ans, Jean Tinguely s'en allait dans la forêt voisine de Bâle, où il est né. Sur les ruisseaux de la forêt, il installait de petits moulins à ailettes. « De loin, aime-t-il raconter, on entendait, venant de tous mes ruisseaux, une musique douce ».

Les sculptures de Tinguely émettent, elles aussi, une musique très douce, froissement de feuilles de métal, entrecroc de belles raclements de vieilles fourrures, battement rythmé de chaussures d'enfants montées sur tige métallique, ronronnement de quelques-uns des cent quarante-quatre moteurs électriques (110

Danny Kaye, sensible au comique, avait longuement admiré la machine à peindre du Suisse Tinguely.



sculpture détonante, peinture au 6,35 : l'avant-garde

volts alternatif) achetés au marché aux Pucés, le tout entrecroisé de détonations sourdes.

Ces sculptures se vendent aux alentours de 10.000 NF. Tinguely ne calcule plus d'ailleurs qu'en dollars, ce qui indique la situation géographique de son marché principal. A New York, l'hiver dernier, il a édifié une machine monumentale — onze mètres de haut, sept mètres cinquante de large — qui fut inaugurée devant la presse. Personne ne l'a achetée. La machine s'est détruite elle-



Mme de Saint-Phalle pratique la peinture à l'œuf. Ce sera l'acheteur qui les cassera au revolver.

Les sculptures de Jean Tinguely fonctionnent sur 110 volts. Elles rouillent mais ne se cassent pas.



même en vingt-huit minutes, suivant un plan pré-établi. « C'était formidable », dit Tinguely. Même le « Christian Science Monitor », qui porte généralement son attention sur les sujets graves, en a parlé sur deux colonnes.

« Je travaille maintenant en plein délire », dit M. Tinguely. Vous n'en douterez pas après avoir contemplé ses œuvres.

Et pour vous reposer l'esprit, Pauwels vous montrera quelques tableaux de Mme Mickie de Saint-Phalle. Spécialiste de la peinture au revolver, elle se contente de disposer sur sa toile des œufs que l'acheteur du tableau fera lui-même éclater en tirant au pistolet, le jaune et le blanc répandus créant un tourbillon plastique dont tout honnête homme saisira la signification profonde. Mme de Saint-Phalle est une ancienne élève des religieuses du Sacré-Cœur de New York.

Jacques GARAL
Reportage
Bruno L'EPENOUX.



21.35

En français
dans le texte
**L'AVANT-
GARDE**

meille, le père Hugo a bien passé l'examen. Son verbe est superbe et nullement diminué par les exigences du petit écran.

Derrière l'extravagance

Le magazine de Louis Pauwels, « En français dans le texte », vient de faire paraître un de ses meilleurs numéros. Il était consacré à l'avant-garde.

Pauwels aurait pu verser dans la facilité et faire de ces lettristes, de ces peintres au chapeau, de ces bâtisseurs de machines ahurissantes un défilé pour revue montmartroise.

Autre écueil : les grands mots et les fumuses explications qui n'expliquent rien. Il a su au pas venir s'y fracasser.

Et, cependant, cette émission ne fut pas seulement une émission pittoresque ou cocasse. Elle parvint parfois à rendre perceptible aux plus fermés à cette forme d'art une certaine beauté se cachant derrière l'apparence des extravagances.

François Dufrène, dans dix ans, il y a tout lieu de le penser, écrira des livres avec les mots banals de tous les jours. Ses poèmes d'aujourd'hui, tout en onomatopées et en borborygmes, ne manquent cependant pas d'un certain attrait bizarre.

En écrivant ce compliment, nous songeons surtout à son « Tango ».

Nous n'aimerions peut-être pas avoir dans notre appartement les extravagantes machines imaginées par Jean Tinguely, mais elles sont d'une étrangeté qui confine à la beauté pure.

Dommage que cette émission si bien énoncée se soit terminée sur le long monologue d'un marchand de tableaux. Ses phrases bien construites nous firent soudain regretter les énonciations du maître lettriste.



DANS LE BORBORYGME

PREST. X FOS 113



PREST. X FOS 114
T. l'imaginaire
7 mai 1961

VU SUR NOS ÉCR

● Amusante ou irritante

avant-garde

« En Français dans le texte » était consacré cette fois à « L'avant-garde ». Quel qu'en pense Jean Cocteau qui vint donner son avis, l'avant-garde — du moins celle qui nous fut présentée — choque toujours quand elle ne fait pas crier « au feu » ! Qu'avons-nous vu ? Selon Yves (Ouest-France) :

Un fou-rire tout inimaginable, où se trouvent la peinture à la carabine, au lance-flamme et aux dérivés, le flux des pulsions du cri-rythme, les borborygmes de la musique concrète vocale, la poésie de la machine inutile, l'auto-lettrisme, la sculpture détonante, etc. !

André Hincouet (La Figaro) y vit plutôt :

Un amusant défilé au pas cadencé de l'arrière-garde de demain.

René Roger (La Croix) s'indigne :

Cette émission ne s'embûche certes pas : on l'avait bien remarqué, mais, cette fois, elle battait le record du ridicule en faisant, sans prendre parti, sans s'en préciser, une introspection dans l'art d'avant-garde.

Mais moins pourtant que Michel Laglé (La Voix du Nord) dont le ton se hausse jusqu'à la colère :

En Français ?... Non ! notre pays n'a rien à voir avec ces jeunes décadents. Dans le texte ?... Non ! ce sont des illettrés.

Un nouveau statut : le « télécritique »

Lola Lorant

La délicate posture du télécritique est née de la rencontre dissymétrique entre le cercle étroit de la critique et le petit écran qui compte « presque 10 millions de téléspectateurs¹ » en 1962. Dans sa rubrique télévisuelle publiée la même année dans l'hebdomadaire *Arts : lettres, spectacles, musique*², Raymond de Becker tente de définir l'exercice du critique, entre diffusion et dilution.

Ses chroniques sévères à l'égard de l'émission littéraire « Lectures pour tous³ », animée depuis les années 1950 par Max-Pol Fouchet, et du programme d'information « Cinq colonnes à la une⁴ » sont commentées dans le quotidien *Combat* par le critique télévisuel Jacques Mourgeon⁵. Ce dernier, qui convient qu'à la télévision « la littérature, l'information, la psychologie, l'humanisme n'y trouvent pas leur compte⁶ », trouve ces critiques virulentes plutôt rassurantes. Dans une série de trois articles⁷, Mourgeon aborde alors les particularités de la chronique télévisuelle pour envisager son amélioration. La télécritique pour *L'Express* de l'écrivain François Mauriac qui « a été le premier à refuser d'étudier le langage, la technique, en donnant [...] des impressions subjectives⁸ » y figure en contre-exemple. En 1966, Michel Tardý observe également que « la constitution progressive d'une critique de télévision, en France, a pris la forme d'une mobilisation des écrivains et des hommes de lettres », mais que « le phénomène ne manque pas d'être ambigu, car on voit mal ce qui prédestinait ces écrivains à parler pertinemment des programmes de télévision⁹ ».

Au sein de cette confusion des genres peu satisfaisante, l'encart publié dans *Arts : lettres, spectacles, musique* énonce les principes de la figure émergente du télécritique. Selon Jacques Mourgeon, Raymond de Becker « semble appréhender la télévision avec un tempérament de fonceur où le rôle des téléauteurs est situé dans l'absolu, sans tenir compte d'un

contexte (le téléspectateur), d'une cadence de travail, et surtout de moyen d'expression¹⁰ ». Pourtant, dans ce court texte, il pose aux télécritiques le défi « d'une culture de masses » et de « compréhension des œuvres par l'homme moyen », prenant en compte le médium télévisuel. Le « credo du télécritique » est par conséquent défini à l'aune des spécificités techniques du petit écran et de son public jugé « infantile » et « peu culturel ». Le critique abandonne son rôle d'érudit spécialiste pour endosser celui de pédagogue. Son jugement doit moins concerner le contenu artistique et scientifique que les qualités didactiques d'un programme, car « le petit écran doit instruire, informer et divertir ». Tel était également le mot d'ordre de Jean d'Arcy, directeur des programmes de la RTF entre 1952 et 1959, qui œuvra pour développer le potentiel éducatif de ce nouveau moyen de communication dès les années 1950¹¹. Cette mission ambitieuse investissait véritablement la télévision au début de son histoire. Et les intellectuels, dont des télécritiques, s'interrogeaient sur son potentiel usage culturel et éducatif¹².

1 — Raymond de Becker, « Le credo du télécritique », *Arts : lettres, spectacles, musique*, n° 859, 7-13 mars 1962, p. 9.

2 — *Ibid.*

3 — Première émission littéraire de la télévision française, diffusée entre 1953 et 1968.

4 — Premier magazine d'information de la télévision française, diffusé entre 1959 et 1968.

5 — Jacques Mourgeon, « Misères du journaliste spécialisé (II). Sur les enthousiasmes de M. de Becker », *Combat*, 27-28 janvier 1962, p. 7.

6 — *Ibid.*

7 — L'article de Jacques Mourgeon « Misères du journaliste spécialisé (II). Sur les enthousiasmes de M. de Becker » est le deuxième d'une série de trois articles qui comprend également : « Misères du journaliste spécialisé », *Combat*, 20-21 janvier 1962, p. 7 ; « Misères du journaliste spécialisé (III). Fallait-il critiquer Othello? », *Combat*, 3-4 février 1962, p. 7.

8 — Jacques Mourgeon, « Misères du journaliste spécialisé », *op. cit.*

9 — Michel Tardý, « Sur la critique de télévision », *Communications*, vol. 7, n° 1 (numéro thématique : « Radio-télévision : réflexions et recherches »), 1966, p. 42-43.

10 — Jacques Mourgeon, « Misères du journaliste spécialisé (II). Sur les enthousiasmes de M. de Becker », *op. cit.*

11 — Lors d'un discours prononcé en février 1956, Jean d'Arcy déclare : « Distraire, informer, instruire, procurer l'oubli, le rêve ou le rire, en même temps que le plus rapide renseignement et le plus objectif des enseignements, tels sont les buts à travers le monde de toutes les organisations de radiodiffusion et de télévision. » Cité dans Evelynne Cohen et Marie-Françoise Lévy, *La Télévision des Trente Glorieuses. Culture et politique*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 95.

12 — Céline Ségur, « L'émergence académique et sociopolitique du téléspectateur », in Sylvie Pierre (dir.), *La Télévision, le temps des constructeurs, Jean d'Arcy, pensée et stratégie d'un père fondateur*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 33-43.

LA TÉLÉVISION FACE A LA SCIENCE

LE CRÉDO DU TÉLÉCRITIQUE

On a souvent dit que la télévision est le plus grand moyen de communication de masse de notre époque. C'est vrai, mais il faut se garder de croire que ce grand moyen de communication est neutre. Il est au contraire, par sa nature même, profondément partial. C'est pourquoi il est de notre devoir de définir son rôle et ses limites, de préciser ce qu'il doit et ne doit pas faire. C'est le credo du télécritique.

La télévision est un moyen de communication de masse. Elle est donc destinée à un grand nombre de personnes. Elle doit donc être compréhensible par tous. Elle ne doit pas être réservée à une élite intellectuelle. Elle doit être accessible à tous les niveaux de culture et de formation. Elle doit être claire, précise, et objective. Elle doit éviter les jugements de valeur, les polémiques, et les simplifications excessives. Elle doit se concentrer sur les faits, les données, et les questions essentielles. Elle doit être un outil de connaissance et de réflexion, et non un simple divertissement.

Le télécritique est celui qui se fait le gardien de ces principes. Il est celui qui, devant l'écran, se demande si ce qu'il voit est vrai, juste, et utile. Il est celui qui, devant l'écran, se demande si ce qu'il voit est compréhensible, accessible, et intéressant. Il est celui qui, devant l'écran, se demande si ce qu'il voit est un service rendu à la société, ou simplement un profit réalisé.

La télévision est un moyen de communication de masse. Elle est donc destinée à un grand nombre de personnes. Elle doit donc être compréhensible par tous. Elle ne doit pas être réservée à une élite intellectuelle. Elle doit être accessible à tous les niveaux de culture et de formation. Elle doit être claire, précise, et objective. Elle doit éviter les jugements de valeur, les polémiques, et les simplifications excessives. Elle doit se concentrer sur les faits, les données, et les questions essentielles. Elle doit être un outil de connaissance et de réflexion, et non un simple divertissement.

Le télécritique est celui qui se fait le gardien de ces principes. Il est celui qui, devant l'écran, se demande si ce qu'il voit est vrai, juste, et utile. Il est celui qui, devant l'écran, se demande si ce qu'il voit est compréhensible, accessible, et intéressant. Il est celui qui, devant l'écran, se demande si ce qu'il voit est un service rendu à la société, ou simplement un profit réalisé.

Les émissions scientifiques font prendre conscience au public des problèmes dont dépend notre avenir mais elles en donnent trop souvent une idée superficielle et partielle

PAR RAYMOND DE BECKER

S'il est un moyen de communication de masse, c'est la télévision. Elle est donc destinée à un grand nombre de personnes. Elle doit donc être compréhensible par tous. Elle ne doit pas être réservée à une élite intellectuelle. Elle doit être accessible à tous les niveaux de culture et de formation. Elle doit être claire, précise, et objective. Elle doit éviter les jugements de valeur, les polémiques, et les simplifications excessives. Elle doit se concentrer sur les faits, les données, et les questions essentielles. Elle doit être un outil de connaissance et de réflexion, et non un simple divertissement.

Le télécritique est celui qui se fait le gardien de ces principes. Il est celui qui, devant l'écran, se demande si ce qu'il voit est vrai, juste, et utile. Il est celui qui, devant l'écran, se demande si ce qu'il voit est compréhensible, accessible, et intéressant. Il est celui qui, devant l'écran, se demande si ce qu'il voit est un service rendu à la société, ou simplement un profit réalisé.



La science est une activité humaine complexe. Elle est donc destinée à un grand nombre de personnes. Elle doit donc être compréhensible par tous. Elle ne doit pas être réservée à une élite intellectuelle. Elle doit être accessible à tous les niveaux de culture et de formation. Elle doit être claire, précise, et objective. Elle doit éviter les jugements de valeur, les polémiques, et les simplifications excessives. Elle doit se concentrer sur les faits, les données, et les questions essentielles. Elle doit être un outil de connaissance et de réflexion, et non un simple divertissement.



**La télévision, « seul mode
de communication qui
permettra de franchir
les frontières »**

Shen Hui-Ping

Au sein des activités internationales de la critique d'art des années 1960, plusieurs événements coordonnés par l'AICA témoignent de l'importance sans cesse grandissante que les critiques accordent aux problématiques soulevées par la télévision en tant que nouveau média de masse. Lors du colloque *Art et Télévision*, organisé en septembre 1968¹, la communication de Madeleine Hours est représentative du climat optimiste qui règne en ces années-là chez beaucoup de critiques d'art à l'égard de la mission éducative du médium télévisuel.

Chef du laboratoire d'études scientifiques de la peinture et des objets d'art et d'archéologie du Louvre, Madeleine Hours est en même temps productrice à l'ORTF d'émissions consacrées à l'histoire de l'art et à la restauration des peintures². Dans sa communication, elle part ainsi de ses expériences concrètes et n'hésite pas à affirmer que la télévision est aussi importante dans le domaine de l'histoire de l'art et de la critique que le fut l'invention du microscope pour les biologistes à la fin du XVIII^e siècle. En effet, la télévision offre d'une part un nouveau mode de perception des arts visuels ; le public pouvant explorer les tableaux ou les objets d'art par l'image en mouvement, sans restriction de temps ni de distance. D'autre part, en tant que moyen de diffusion qui permet de toucher un très large public, il s'agit d'un outil attractif pour contribuer à la vulgarisation des connaissances sur l'art. Trahissant encore un scientisme typique des années 1960, la spécialiste affirme que la télévision est « le seul mode de communication qui permettra de franchir les frontières, les murs – qu'ils soient de fer ou autres –, les mers, les océans, et qui permettra aussi de passer au-dessus des frontières, qu'elles soient morales, politiques, matérielles ou physiques³ ». De fait, de plus en plus de critiques com-

mencent à tirer parti de ce média de masse.

Ils peuvent être des animateurs d'émissions sur l'art pour communiquer des savoirs, mais aussi pour faire connaître des événements culturels tels que les expositions. Ils peuvent même être des producteurs de programmes de télévision, en collaborant étroitement avec des réalisateurs. Or, ils doivent être en mesure de résoudre des problèmes techniques spécifiques, comme le rendu des couleurs des œuvres – la télévision en couleurs ayant été adoptée en France en 1967 – ou la gestion des risques potentiels pour les œuvres d'art, liés notamment à la chaleur apportée par l'éclairage lors des tournages dans des collections privées ou publiques.

Mais par quels moyens peuvent-ils répondre aux exigences d'un public si vaste et hétérogène ? En préconisant le recours à des notions historiques – « en France tout au moins où la culture historique est beaucoup plus entrée dans les mœurs que la culture esthétique pure⁴ » –, Madeleine Hours distingue sommairement deux types d'émissions en fonction de l'horaire du programme et des habitudes des téléspectateurs : un programme de grande diffusion, en première partie de soirée, présentant des commentaires simples et montrant les images dans un rythme lent ; et un programme tardif permettant davantage des essais d'avant-garde dans un rythme plus rapide. En aucun cas il ne faut que le critique « fasse de l'histoire de l'art une sorte de cours simplement diffusé, avec des images fixes, alors que l'exploration de l'image, qui peut être faite à un rythme similaire au rythme de l'œil, est une chose intéressante⁵ ». Fidèle à l'idéal de la démocratisation de la culture, la mission du critique est donc double : il ne doit pas seulement adapter son discours aux impératifs technologiques, mais aussi penser la transmission en fonction de multiples horizons d'attente.

1 — Le colloque *Art et Télévision* s'est tenu à Bordeaux, le 11 septembre 1968, sous la présidence de Jacques Lassaigne, président de l'AICA internationale, et de Michel Ragon, président de l'AICA France.

2 — Madeleine Hours (1913-2005) a produit à l'Office de radiodiffusion-télévision française des émissions sur l'histoire de l'art et la protection des peintures, dont *Secrets des chefs-d'œuvre* (1958-64), *Le Musée imaginaire* (1963), *Trésors dans la ville* (1964-65), *Sur les chemins de l'invisible* (1965). Voir notamment le lien URL : https://www.whoswho.fr/decade/biographie-magdeleine-hours_7720 [dernière consultation : 21 mars 2016].

3 — Madeleine Hours, « L'art à la télévision », communication tapuscrite, 11 septembre 1968, p. 22 [FR ACA AICAI CON022-6/7]. Consultable sur l'adresse URL : http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/fonds_d_archives/show/1266 [dernière consultation : 30 mars 2016].

4 — *Ibid.*, p. 26.

5 — *Ibid.*, p. 23.

L'ART A LA TELEVISION

Exposé de Madeleine HOURS

Monsieur le Président,

Je crains de livrer à mes collègues des réflexions un peu simples mais elles ont le mérite d'être le fait à la fois de la cuisinière et du médecin, pour reprendre votre image.

En effet, je suis cuisinière puisque je prépare des "régimes", des aliments à la Télévision et, en tant qu'historien d'Art, que Conservateur au Musée du Louvre et que Producteur à la Télévision française, je suis un peu médecin parce que, depuis dix ans, j'étudie la marche de l'estomac, son fonctionnement, de sorte que j'aurai quelques réflexions à faire car cette intimité entre, si j'ose dire, le médecin et la cuisinière m'a apporté certains éléments qui peuvent être précisément des éléments de réflexion pour nos collègues.

En effet, je crois qu'il faut que chacun d'entre nous, dans les différents pays, se prépare à une accélération incontestable de ce moyen de diffusion et que, indépendamment des problèmes de recherche dont nous venons d'avoir deux très bons exemples, en particulier par le dernier film, indépendamment des expériences dites de recherche que nous conduisons en France à l'organisme qui s'appelle le Bureau de Recherche de la Télévision française, où l'on triture l'image pour voir ce qu'elle peut donner, expériences qui

s'adressent évidemment à un public assez limité, il faut bien dire que le lancement des satellites, l'obligation d'avoir très prochainement, d'ici quelques semaines, des programmes en Eurovision couleur sur l'Art et des programmes en Mondovision couleur sur l'Art vont obliger les Critiques d'Art, les Historiens à bien connaître ce médium, ce support qu'est la Télévision et à l'utiliser non seulement comme un moyen de diffusion - ce que faisait le professeur qui parlait tout à l'heure à la Télévision hollandaise, qui, au fond, en était resté à la diffusion d'un cours, ce qui peut avoir son intérêt dans certains cas mais qui est la diffusion d'un cours - mais aussi comme un moyen, sinon d'expression nouvelle, du moins comme un moyen de perception nouvelle car je crois que la Télévision, dans le domaine de l'histoire de l'Art et dans le domaine de la critique, est presque aussi importante que l'invention du microscope à la fin du XVIIIe siècle, qui a permis aux biologistes de découvrir une vie qu'ils n'avaient, jusqu'ici, absolument pas mesurée.

Or, à la Télévision française, nous avons l'expérience que l'exploration du tableau en direct ou de l'objet d'art en direct, qu'il soit ancien ou moderne, par l'image électronique, peut nous donner des perceptions nouvelles et nous permettre ainsi de mieux connaître le matériau (l'image), de l'explorer à un rythme qui est différent du rythme de l'œil, avec une profondeur et un champ qui n'est pas celui de l'œil, et qui nous permet quelquefois de découvrir des messages de l'artiste que nous n'avions pas réussi à capter.

Vous savez peut-être que je porte un intérêt tout particulier au rôle, à l'importance de l'analyse scientifique de l'oeuvre d'art car je crois que, indépendamment des deux grandes voies traditionnelles qui sont l'histoire et la poésie, il y a, pour aborder l'oeuvre d'art, ~~il y a~~ un autre chemin qui est un chemin de notre temps, qui est celui de l'analyse du fait matériel pour arriver à la perception du fait spirituel, c'est-à-dire du message de l'artiste.

Je crois que, dans cette voie, la Télévision a un double rôle ..

Tout d'abord, c'est un organisme de diffusion extraordinaire puisque, en Mondovision ou même simplement en Eurovision, nous préparons une émission sur le Prado, en collaboration avec la Télévision espagnole, émission qui va être diffusée à 250 millions de téléspectateurs. Il faut donc trouver non seulement une qualité de l'image car il s'agit toujours d'image en direct, je ne vous parle pas du film qui a ses impératifs, ses possibilités, des qualités qui ne sont qu'à lui car il peut être trituré, c'est une oeuvre élaborée, très différente de l'exploration en direct de l'image électronique, c'est-à-dire l'émission en direct, en noir ou en couleur. Il y a là deux mondes très différents. Dans le monde du Cinéma, la Télévision n'est plus qu'un organisme de diffusion qui projette une image conçue pour le Cinéma, c'est-à-dire tout à fait différente de l'image électronique. Cette image conçue pour le Cinéma, vous en avez presque tous l'expérience,

vous avez fait des films d'art et il serait très prétentieux de vouloir vous parler d'une chose que vous maîtrisez mieux que moi.

Là où la Télévision française a une certaine expérience, c'est d'abord dans la maîtrise du procédé en noir qui est l'Ampex, c'est-à-dire la télévision en direct qui peut être ensuite retransmise. Nous avons une image électronique, cette image a des propriétés particulières qu'il faut que vous connaissiez car je crois que cette image électronique, c'est-à-dire l'émission d'art en direct est amenée à prendre une très grande importance.

Elle prendra une très grande importance d'abord parce que c'est le seul mode de communication qui permettra de franchir les frontières, les murs - qu'ils soient de fer ou autres -, les mers, les océans, et qui permettra aussi de passer au-dessus des frontières, qu'elles soient morales, politiques, matérielles ou physiques. En effet, je pense que c'est le seul langage qui ne posera pas de difficultés et je voudrais vous citer la phrase d'André Malraux, extraite du discours qu'il avait prononcé pour sauver les monuments d'Abou-Simbel : " C'est un des mérites de notre temps que de voir des pays en guerre larvée ou déclarée s'unir pour sauver un monument qui n'appartient à aucun d'eux." C'est un des grands mérites de notre temps que d'essayer de créer des programmes qui passeront les frontières et qui pourront être compris, à condition que l'on trouve une langue, un langage

approprié. Je ne dis pas du tout que ces programmes doivent être une vulgarisation internationale. Je crois au contraire que chacun d'entre nous, en tant que téléspectateur, qu'il soit russe, français, yougoslave ou américain, attend d'avoir quelque chose qui lui donne l'impression de pénétrer dans un monde qui a son individualité propre. C'est là qu'il y a quelque chose d'important : la Télévision, à l'échelon du monde ou de l'Eurovision, va nous donner la possibilité de transmettre ce que le message de l'artiste ou même du critique, - car il y a là un message personnel du critique devant l'artiste, - a de plus individuel, et c'est cela le grand mérite de la Télévision.

Alors, j'ai mis là quelques réflexions qui vont peut-être vous paraître un peu simples et même un peu primaires ..

Je crois qu'il faut que le Critique d'Art qui devient producteur à la Télévision connaisse ce métier et ne se laisse pas, si j'ose dire, manier par le réalisateur. Il faut qu'il ^{organise} réalise avec le réalisateur une étroite collaboration et qu'il connaisse suffisamment la technique pour pouvoir utiliser les moyens que le réalisateur lui donne.

Il ne faut pas qu'il fasse de l'histoire de l'art une sorte de cours simplement diffusé, avec des images fixes, alors que l'exploration de l'image, qui peut être faite à un rythme similaire au rythme de l'oeil, est une chose intéressante.

Je vous donnerai simplement un exemple. J'ai, pendant plusieurs mois, surveillé, dans les salles du Louvre, la manière dont les visiteurs regardent et explorent un tableau. On voit très bien la démarche de l'oeil ; on s'aperçoit aussi qu'il y a un rythme plus ou moins lent en fonction de chacun : certains commencent par l'ensemble et sont accrochés par un détail, d'autres font la démarche inverse.

Or, le mérite de la caméra électronique est de reprendre ce rythme et d'essayer de montrer des détails, d'explorer un tableau comme l'oeil, de très près et quelquefois même comme jamais un visiteur ne pourra le faire dans un musée, faute de temps, ou par impossibilité de s'approcher ou d'avoir des contacts aussi étroits avec la beauté du détail, de sorte que ce visiteur pourra nouer une sorte de dialogue avec l'oeuvre d'art vue sous un bon éclairage. Il y a là des mérites qui sont propres à la Télévision car l'homme isolé, seul chez lui, peut découvrir un tableau avec l'impression de l'avoir presque à lui, comment il est fait, l'approcher, ce que des foules dans un musée peuvent difficilement faire.

Ne me faites pas dire que la Télévision va se substituer au Musée et que la préhension personnelle est moins bonne que la préhension de l'oeuvre par la caméra. Non, mais il faut tenir compte de ces impératifs et aussi des problèmes simples qui sont les horaires et les programmes.

Il y a, en France, des programmes éducatifs ou scolaires dans lesquels, effectivement, la référence à l'histoi-

toire, la présence du professeur sont très importantes. Ce sont généralement les programmes d'une chaîne éducative avec les horaires de l'après-midi.

Il y a un programme tardif qui peut être réservé à un petit groupe d'initiés.

Ce sont les organismes de recherches de la Télévision française qui font des expériences très proches de celle de M. Romare et qui sont, elles aussi, très importantes sur le plan d'une expérimentation des possibilités de l'image.

Puis il y a, en effet, des programmes annoncés, préparés, qui s'adressent, sur la seconde chaîne, à un public un peu spécialisé.

Enfin, il y a les programmes de grande diffusion (à 20 ou 21 heures) qui atteignent, en Eurovision, de 10 à 50 millions de téléspectateurs et, en Mondovision, 200 millions de téléspectateurs.

C'est là qu'il faut que nous trouvions un langage qui soit accessible mais qui ne soit pas de la vulgarisation, au sens péjoratif du mot. C'est un problème extrêmement difficile auquel chacun d'entre nous doit s'atteler.

Il faut essayer aussi de trouver un rythme assez lent car il faut bien se dire que les gens qui ne sont pas des initiés, qui n'ont pas l'habitude d'aborder l'oeuvre d'art sont des gens qui ont généralement besoin d'un rythme assez lent car ils peuvent rarement suivre à la fois l'image et la voix. Il faut donc qu'il y ait un décalage, que l'exploration

de l'image soit faite avec des "tempo" de silence et que le commentateur ne prenne son ton et son temps que sur la partie presque fixe de l'image de façon qu'il n'ait pas l'impression d'être tiré par la nécessité de mobiliser à la fois l'oreille et l'œil. Dans certaines populations, non initiées aux problèmes de l'art, la mobilisation visuelle est déjà extrêmement difficile et on augmente considérablement cette difficulté si, en plus, on demande un effort auditif. C'est pourquoi je souhaite un léger décalage.

En outre, je crois que le commentaire doit se référer souvent à des notions historiques, en France tout au moins où la culture historique est beaucoup plus entrée dans les mœurs que la culture esthétique pure. Je crois que, par le biais de l'histoire ou de la technologie, c'est-à-dire de l'analyse du fait matériel qui est un objet matériel, on arrive à mobiliser l'intérêt de quantité d'êtres qui ne demandent qu'à entrer dans ce domaine un peu réservé, à condition qu'ils n'aient pas l'envie de tourner le bouton dès la première minute parce que le vocabulaire employé est un vocabulaire auquel ils ne sont pas initiés.

Ce sont là des données très importantes et qu'il était nécessaire, peut-être, de vous rappeler.

Tout ceci est encore plus vrai pour le problème de la couleur. Là, le Critique d'Art doit connaître lui-même suffisamment le procédé qu'il utilise, que ce soit le SECAM ou le procédé américain ou le procédé allemand. Il faut sa-

voir que certaines couleurs passent et que certaines couleurs sont dénaturées. Lorsque le Critique d'Art fait un programme à la Télévision, il doit essayer de transmettre des images aussi fidèles que possible à celles de l'artiste. Il faut donc que, dans une certaine mesure, il sélectionne ces images en fonction des qualités du procédé.

C'est ainsi qu'un jour, on m'avait demandé de faire une émission à la Télévision sur la peinture, une émission en couleur, et on m'avait suggéré les Primitifs. J'ai dû les supprimer pour prendre des Poussin parce que, dans le procédé français SECAM, les jaunes passaient moins bien que les verts. A la N.B.C., de même, nous avons eu des problèmes et il a fallu, avec les producteurs américains, étudier les procédés pour essayer de ne pas mettre trop de tableaux qui avaient des dominantes bleues, lesquelles passaient avec le procédé américain.

Je crois que ces données simples, qui sont peut-être bien loin de la critique d'art, sont cependant des choses auxquelles il faut que chacun d'entre vous s'initie. Ce n'est pas difficile.

Il faut ensuite que le Critique d'Art conçoive son programme et son découpage en fonction de ces données pour pouvoir transmettre, sur le plan de la peinture moderne ou de la peinture ancienne, des objets d'archéologie et des objets d'art, une image d'une grande fidélité et d'une grande qualité.

Il faut qu'il tienne bien compte également des possibilités extraordinaires de la Télévision. C'est ainsi qu'un

jour, nous avons été amenés, à la Télévision française, à faire une Mondovision entre le Musée du Louvre et le Musée de Washington. Il y avait un tableau dont nous avions l'esquisse mais le tableau lui-même était à Washington. Il était passionnant de montrer en mixage la première esquisse et le tableau achevé afin que les téléspectateurs, répartis entre le Mexique et l'Allemagne puissent voir en même temps, dans une image, une espèce de marche à l'envers de l'élaboration de l'oeuvre d'art, l'esquisse et le tableau achevé reprendre une même présence et, au fond, remonter le temps en même temps que traverser les mers. C'est une des possibilités de la Télévision que vous ne devez pas négliger.

Il y a aussi la possibilité de mixer un dessin et l'oeuvre achevée, une radiographie et son tableau. Je me rappelle la radiographie de la Bethsabée du Louvre. Lorsque nous avons mis le tableau lui-même par-dessus la radiographie, je me suis aperçue que, cette radiographie que je lisais par images côte à côte depuis 20 ans, dans le laboratoire du musée du Louvre, je l'avais mal explorée, que, quand l'oeuvre et la radiographie étaient l'une sur l'autre, je voyais les "reprises" de l'artiste que je n'avais jamais pu découvrir par une latitude comparative, alors qu'au contraire, je les voyais dans un mixage interne direct. Même chose pour une "reprise" de l'artiste sur un tableau que vous aimez tous, La Nativité du Maître de Moulins, conservée à Autun. Lorsque, pour la première fois, j'ai pu mettre la radiographie directement en surimpression

sur le tableau, nous nous sommes aperçus que la tête avait été transformée.

Ce sont là des petits détails, mais qui sont importants, pour vous montrer que la caméra électronique a certains mérites, qu'au fond les historiens et les critiques d'art peuvent l'utiliser quelquefois avec bénéfice dans l'exploration d'une image proprement dite, dans le problème de la macrophotographie et de la micro-photographie, dans le problème du rapprochement des images entre elles, ce que le Musée imaginaire nous a expliqué depuis longtemps.

Dans ce domaine, je voudrais vous dire aussi qu'à mon avis, dans le problème de l'actualité, qui est un autre problème, la Télévision peut jouer un rôle considérable par exemple pour la diffusion des expositions, que le Critique d'Art ne doit pas abandonner son rôle, qu'il ne doit pas être derrière le réalisateur et se contenter de donner des explications sur les tableaux filmés les uns à la suite des autres. Il doit, au contraire, faire sa propre sélection. Je ne crois pas qu'il y ait intérêt, pour le téléspectateur, à voir, dans l'actualité, tous les aspects ou tous les objets d'une exposition. Il y a intérêt, au contraire, à ce que le Critique fasse une sélection en fonction de ses propres goûts, de sa propre culture ou du but qu'il vise. Il vaut mieux qu'il fasse une sélection des objets qu'il veut montrer en les explorant à fond plutôt que de montrer rapidement tout un ensemble d'objets qui décourage le non-initié et qui donne à celui qui a

une initiation non superficielle l'impression qu'il a vu l'exposition. Ce qu'il faut, au contraire, c'est donner l'impression au téléspectateur qu'il n'a pas vu l'exposition, qu'il lui reste des milliers de choses à découvrir. Il y a donc un choix qui est le fait du Critique d'Art. Par ailleurs, pour celui qui n'a pas vu l'exposition et qui ne pourra pas la voir, il y a un intérêt majeur à n'avoir vu que quelques objets mais à les bien connaître et à se dire : je n'ai pas pu aller à l'exposition mais j'ai vu l'essentiel, je fais confiance au Critique qui a sélectionné et commenté pour moi les objets les plus beaux.

Voici quelques-unes des réflexions qui m'étaient venues à l'esprit à la suite d'une part de nos expériences et, d'autre part, des rapports faits par nos collègues.

Il reste un dernier point qui est important, celui de la difficulté des rapports entre le producteur, qui est normalement le Critique d'Art, et le Conservateur de musée. C'est, en effet, un problème difficile car la Télévision, ne l'oublions pas, est un instrument dangereux. Les niveaux d'éclairagements sont élevés, les caméras ont des travellings dangereux, les spots chauffent beaucoup. Il faut tout de même savoir que la technique contemporaine offre des possibilités considérables et que l'on peut maintenant faire des plans rapprochés en direct sur le tableau sans lui faire courir le moindre risque, à la condition d'imposer au réalisateur un certain nombre de normes, tout d'abord de couper ses spots

pendant les périodes où il fait ses essais de mise au point ; une fois qu'il a fait son cadrage, les spots ne doivent pas rester allumés, les lux ne doivent pas dépasser le chiffre de 1.200 ou 1.500 car il y a des émulsions couleur extraordinairement sensibles qui permettent des niveaux d'éclairagement beaucoup plus bas qu'autrefois. Il y a également la nécessité de promener un thermo-hygromètre dans la salle pour être sûr que l'hygrométrie ne variera pas au-delà de 1 ou 2%.

Ces mesures étant prises, la plupart de nos collègues Conservateurs comprendront fort bien l'intérêt pour eux de collaborer. Seulement, le Critique d'Art qui arrive, accompagné de son réalisateur, et qui transforme le musée en champ de bataille suscite de temps en temps des réactions qui sont parfaitement compréhensibles. Quand on est à la fois Conservateur et producteur, on s'en rend compte, et je crois que, si vous savez que vous pouvez exiger du réalisateur qui va transcrire votre idée et votre texte le respect de certains impératifs très précis sur le plan de la conservation et que c'est possible désormais à condition de prendre quelquefois des émulsions un peu ^{plus} coûteuses ou de prendre certains dispositifs, je crois que vous aurez alors une collaboration très étroite avec le Conservateur qui a besoin de la diffusion extraordinaire que permet la Télévision et qui en aura d'autant plus besoin qu'il aura pour intermédiaire un Critique d'Art qui est un homme qui comprend à la fois les besoins du Conservateur, les mesures de sécurité indispensables et les besoins

de la technique.

Sur ce point, je crois qu'il faut, en effet, rendre hommage à notre collègue M. Nastrovic qui a attiré l'attention sur l'importance de ce phénomène de la technique dans notre temps, cette technique qui, en jouant avec les images à travers le temps, à travers la distance, va transformer nos notions et notre univers des sensations. Je pense qu'il y a là un monde nouveau que nous ne pouvions pas et que nous ne pouvons pas négliger. C'est l'étude de la Télévision en tant que support de l'image, l'étude de la Télévision en tant que moyen de diffusion, c'est un des éléments essentiels de notre temps et je souhaiterais que chacun d'entre vous se trouve prêt, dans cette très prochaine promotion de la Télévision en couleurs, dans le monde qu'elle va nous ouvrir, à être mobilisé pour essayer de mettre au point un nouveau langage, un langage qui ne doit pas transiger sur les plans essentiels mais qui doit tout de même s'adapter, autrement dit un langage de notre temps dans le domaine de la compréhension et de la diffusion de l'oeuvre d'art.

Je vous ai dit beaucoup de choses extrêmement simples et même un peu primaires mais elles me paraissent utiles, et je pense que beaucoup d'entre nous pourront ensuite - peut-être maintenant - nous apporter leurs réflexions et un enrichissement car il ne s'agit là que de quelques réflexions à propos de l'expérience de la Télévision française.

(Appl.)

Penser « le public » au croisement d'une Europe divisée

Nolwenn Potin

Les archives de l'AICA permettent de lire les rapports changeants entre critique et médias dans une perspective internationale. C'est dans un contexte politique complexe que se retrouvent les critiques des différentes sections nationales à Bordeaux, en septembre 1968¹. Les événements de Mai 68 ont remis en question la diffusion de l'art et le rôle des médias dans les pays capitalistes. Des critiques des pays de l'Est, notamment Peter Feist (R.D.A.), Dan Grigorescu (Roumanie) et Matko Mestrovic (Yougoslavie), ont été sollicités afin de présenter la situation des artistes et des critiques dans les pays socialistes face à l'émergence de ce nouveau moyen de diffusion. Hans Jaffé (Pays-Bas) et Kristian Romare (Suède) participent également au débat, en relatant les expériences télévisées de leurs pays respectifs.

Selon la plupart des rapports des sections nationales², la critique n'est pas pleinement consciente du nouvel environnement que crée l'époque électronique. Trahisant une langue de bois peu surprenante à l'égard des tensions idéologiques sous-jacentes, ces documents se focalisent sur les aspects principalement techniques et didactiques. Les pays de l'Est peinent encore à réaliser les possibilités qui s'offrent à eux pour contribuer à une compréhension visuelle plus approfondie des arts plastiques. Le critique est-allemand Peter H. Feist questionne ainsi le caractère d'information de l'art et la place qu'il pourrait tenir à la télévision qui « exerce une forte influence sur le développement d'un esprit socialiste³ ». C'est dans cette optique qu'il annonce la création d'un centre, à Berlin, qui s'occupera des problèmes esthétiques et de la théorie des « mass media », sous la direction de spécialistes de l'esthétique, de critiques ou encore de pédagogues.

La télévision est perçue par beaucoup comme un moyen efficace d'initier le public aux beaux-arts. Il y a plus de spectateurs de télévision

que de lecteurs d'essais sur l'histoire de l'art. Utilisées avec intelligence, les ressources de la télévision peuvent contribuer à rapprocher le public des arts plastiques. De nombreuses tentatives sont réalisées dans les différents pays mais elles sont principalement limitées par des problèmes d'ordre technique. Dan Grigorescu (Roumanie) remet ainsi en question la légitimité des émissions consacrées à la peinture qui, à cause de la diffusion en noir et blanc, modifient la réalité des œuvres, leur forme et leur valeur. Si le commentateur peut s'attarder sur la composition, sur la géométrie du tableau, son discours est rapidement limité dans certains cas où la qualité des œuvres repose sur leur palette chromatique. Se pose également la question du dynamisme. Le spectateur accepte difficilement les « leçons » où le commentateur reste longuement dans le cadre. Il veut du mouvement, du changement de plans, du dynamisme.

Selon Kristian Romare (Suède), la télévision présente l'art comme un sujet exclusif, sans relation avec la plupart des spectateurs, ce qui amène le cercle des non-initiés à conserver une certaine méfiance à l'égard de l'art dans sa présentation à la télévision. Ainsi, les critiques doivent-ils adopter des attitudes nouvelles, sans que le discours ne perde en authenticité. Il semblerait que les pays de l'Ouest aient une longueur d'avance en matière de méthodologie. Hans Jaffé (Pays-Bas) explique ainsi que la télévision néerlandaise propose deux types d'émissions dédiées à l'art, ciblant des publics différents et adaptant son discours en conséquence. Romare présente un projet, intitulé *Multi-konst*, mis en place avec l'aide de l'État, permettant la diffusion de l'art multiplié. L'ouverture simultanée de cent expositions sur le territoire suédois a été largement couverte par les médias qui ont cherché à impliquer les visiteurs, à créer une participa-

1 — XX^e Assemblée générale de l'Association internationale des critiques d'art, du 8 au 17 septembre 1968.

2 — « Rapports des sections nationales », tapuscrit, fonds AICA [FR ACA AICAI THE CON022-6/7].

3 — Communication de Peter Heinz Feist, 1968, tapuscrit [FR ACA AICAI CON022-6/7].

tion, afin de faciliter leur découverte de l'art et des artistes. Le bilan de ces différentes expériences est prometteur et se mesure à la hausse du nombre de visiteurs dans les musées. Si le « mariage art-télévision » n'en est alors qu'à ses débuts, comme le souligne le journaliste Pierre Paret⁴, l'approche comparative des différentes stratégies nationales pour toucher le grand public se poursuivra l'année suivante, durant l'Assemblée qui se tiendra en août 1969 en Suède⁵.

XXe ASSEMBLEE GENERALE DE L'A.I.C.A.

Colloque : "ART ET TELEVISION"

Rapport de Dan GRIGORESCO (Roumanie)

Les émissions au sujet de la peinture à la télévision en noir et blanc.

Il y a longtemps que la Télévision roumaine a consacré aux Beaux-Arts deux émissions hebdomadaires. L'une d'elles cherche à embrasser le phénomène artistique contemporain par des chroniques d'expositions, des visites dans des ateliers d'artistes, des interviews. L'autre est conçue comme une histoire en images commentées de l'art universel et de l'art roumain. Elle débuta, il y a deux ans, sous le titre "trois toiles par semaine", soutenue par le critique Ion Frunzetti. Dans cette première forme, elle était un abrégé de l'histoire de la peinture roumaine, présentée dans ses chef-d'oeuvres les plus significatifs. Plus tard, elle fut intitulée "de Giotto à Brancusi" les critiques Petru Comarnesco, Ion Frunzetti, Eugen Schileru, Dan Haulica et Theodor Ionesco ont suivi les moments les plus importants de l'art universel dans leurs esquisses de courants et personnalités. De même, à l'heure actuelle, Ion Frunzetti et Dan Grigoresco reconstituent l'histoire artistique du XIXème et du XXème siècles dans une série intitulée "Courants de l'Art Moderne". A ces séries à périodicité fixe s'ajoute la contribution d'une émission de très large popularité, intitulée "Télé-Encyclopédie", émission diffusée le samedi soir, qui présente, assez fréquemment, surtout des films sur 16 mm reçus de la part des autres sociétés de télévision.

Cette activité, dirigée vers la popularisation des arts plastiques, pose aux collaborateurs des problèmes difficiles, notamment quand ce sont les oeuvres de peinture qui forment l'objet de la discussion. Plus d'une fois, le commentateur est obligé de faire à peu près la même constatation: "Malheureusement, vous ne pouvez pas suivre sur l'écran du téléviseur les effets coloristiques de..." etc, etc. C'est pourquoi l'auteur ou le rédacteur de l'émission préfèrent très souvent s'adresser, (surtout dans les chroniques d'expositions), à la graphique et à la sculpture ou, -dans le meilleur cas- aux oeuvres de peinture utilisant les lignes et les formes. C'est normal qu'une telle pratique, si elle était appliquée aussi aux émissions d'histoire de l'art, porterait des préjudices à la suite logique de l'exposition, elle offrirait des hiatus inacceptables pour un pareil genre d'émissions. La question soulevée par une telle situation est de savoir si les difficultés du commentaire de la peinture devant la caméra de prise de vues sont insurmontables, en d'autres termes, s'il y a une non-concordance entre la télévision en noir et blanc et la peinture.

Pour les esprits très scrupuleux, la réponse ne peut être, évidemment, qu'affirmative. Car, l'image colorée subit une double trans-

4 — « [L]e mariage art-télévision, aussi prometteur soit-il, en est encore à ses débuts et qu'une longue route reste à faire avant que la télévision d'art devienne une réalité et joue, dans l'éducation - problématique - des masses, le rôle qu'on souhaite lui voir tenir. » Pierre Paret, « Débats animés à l'occasion du colloque "Art et télévision" », *Sud-Ouest*, 12 septembre 1968, coupure de presse [FR ACA AICAI THE CON022-7/7].

5 — Cf. AICA, X^e Congrès organisé par les sections danoise, norvégienne et suédoise, 22-30 août 1969 [PREST-XJ07-17].

formation depuis son aspect réel jusqu'à celui qui est transmis au spectateur de la télévision. La première est celle qui affecte la forme même de l'image, vu que le système réticulaire de la transmission de l'image de télévision modifie dans une certaine mesure toute la réalité sur laquelle s'arrête l'objectif de l'appareil dans une image pointilliste. La deuxième se rapporte à la valeur, les transitions tonales étant transformées ici en gammes de gris. Si nous ajoutons à tout cela le fait que les images sont à leur tour reproduites d'après divers albums, catalogues, monographies, -surtout dans le cas d'émissions d'art universel-, il en résulte que ces gammes de gris et de noir sont directement influencées par la qualité de la reproduction typographique. Ce qui voudrait dire que, jusqu'au perfectionnement de la télévision en couleurs, il conviendrait soit de renoncer à de pareilles émissions, qui ne suggèrent que par approximation la valeur d'une peinture, soit de nous consoler avec le retour à la tradition de la critique narrative du XVIIIème siècle.

Cependant, si nous voulions appliquer ces arguments à la production typographique, nous pourrions avoir des objections contre les reproductions en noir et blanc (pour n'en plus mentionner les colorées), qui déforment les valeurs de l'original. Parce que -à très peu d'exceptions, qui font honneur à la typographie moderne- la reproduction capable de répercuter l'émotion éprouvée par le visiteur du musée également sur le lecteur du livre, reste un desideratum. Un desideratum à la réalisation duquel s'opposent et les encres et le grain du papier et l'approximation de la diapositive ou du vario-cliché et le réticule du cliché. Et tout de même, la diffusion de l'art doit être continuée constamment, aussi les démonstrations des critiques doivent-elles être soutenues par une illustration adéquate, même si nous sommes en plein droit de rêver à la perfection.

En acceptant la convention de la télévision, ainsi que nous l'avons fait, il y a quelques décennies, celle du cinématographe, nous avons l'obligation de réduire au minimum les modifications qui ont lieu entre l'original et l'image télévisée. Je ne me rapporterai pas à quelques détails élémentaires, d'ordre technique, par exemple le choix de clichés à trame fine, d'un objectif très précis, etc. Ces choses-ci sont devenues, depuis longtemps, pour tout collaborateur de la télévision, des éléments axiomatiques. Je vais seulement constater que le public très nombreux de la télévision (et les milliers de lettres reçues par la rédaction de spécialité des studios de Bucarest prouvent que ces émissions ont captivé l'attention de très diverses catégories de spectateurs) exige le respect de ce qu'on a commencé depuis quelque temps à qualifier comme "télégonique". Il accepte plus difficilement les conférences, les leçons, où le conférencier reste longtemps seul dans le cadre. Il exige du mouvement, du changement de plans, l'intervention des fragments de film, qui le fassent oublier le studio et son appareillage technique. Le même public qui suit attentivement, dans la salle de conférences ou dans l'amphithéâtre universitaire, des leçons de 40-50 minutes, s'épuise vite devant le petit écran et, au bout de 10 à 15 minutes d'images statiques, déclare l'émission "manquée". Tout cela parce qu'au moment où il s'est assis devant le téléviseur, il a déjà accepté (consciemment ou non) la convention fondamentale du genre qui signifie pour lui du mouvement.

De ce point de vue, la peinture figurative pose beaucoup moins de problèmes. Le commentateur, sans avoir recours à tout prix à la narration, peut amplement parler du schéma compositionnel du tableau, de la manière dont sa surface est articulée dans une géométrie stricte, dans une architecture bien construite. Pourtant, si les références fugitives aux qualités de couleurs du Radeau de la Méduse, par exemple, n'empiètent pas sur la discussion générale du problème de la valeur du tableau, les choses se compliquent dans le cas de Turner, disons. Dans quelle mesure parvenons-nous à convaincre le spectateur que l'Incendie du Parlement ou les fantastiques tempêtes en mer du peintre anglais sont fondées sur un régime chromatique agité, sur la transparence de la couleur, aussi longtemps qu'il a sous ses yeux rien que des tourbillons grisâtres, sans forme déterminée, difficiles à distinguer. Et, cela va sans dire, à mesure que nous approcherons de l'art contemporain, les difficultés seront plus grandes. Gauguin, Kandinsky, Malévitch, Soutine, Wols, Soulages, Bazaine, Poliakoff, voilà quelques noms seulement, qui nous suggèrent combien peut être difficile la discussion de l'art moderne dans un régime de noir et blanc.

Dans ces cas, la simple modification des plans reste purement un "truc" qui, en captivant -peut-être- le spectateur, escamote précisément le problème primordial. Cependant, ce que la télévision met à la disposition est justement la capacité d'approcher la structure même de la matière picturale. Le plan général est, bien entendu, obligatoire, aussi longtemps que nous poursuivons le but que le tableau soit reconnu par le spectateur, de cette manière étant rempli un devoir d'information que la télévision inscrit comme raisons fondamentales d'existence. C'est aux détails, pourtant qu'incombe dans ce cas la tâche de suggérer l'art du peintre. Beaucoup grossis, ils peuvent être discutés dans le cadre de gros plans qui ne comprennent que quelques couleurs transformées en tons de gris, noir et blanc, auxquels le réticule de l'écran prête un certain relief. Ces images-ci, en tant qu'images macroscopiques, conservent la sensation de la confrontation des couleurs, du conflit intérieur qu'elles interprètent.

Le langage de la caméra de télévision acquiert les qualités métaphoriques de la caméra dans la cinématographie. Autant seulement que, dans le cas de la télévision, intervient aussi la modification de la forme, à cause des stries de l'écran de réception. Mais ce sont ces stries mêmes qui peuvent accentuer, sous l'œil avisé d'un bon opérateur, la sensation de dynamisme que la rencontre des couleurs évoque si souvent dans l'art moderne. Naturellement, on ne peut pas concevoir, dans un film documentaire, tel le film sur les arts plastiques, l'expérimentation formelle d'une course spectaculaire, mais peut-être étrangère à l'esprit de l'œuvre d'art respective, course spectaculaire de la caméra de prise de vues sur la surface du tableau. Cependant, en promenant la caméra sur le tableau, on peut gagner des vertus esthétiques, faisant des prises de vue soit le long des contours des zones colorées du tableau, soit des angles convenables avec les stries horizontales de l'écran.

De même si nous acceptons (et c'est la pratique qui nous démontre qu'il n'y a aucune raison pour un rejet) la reproduction statique de l'album, d'autant plus je crois, que la reproduction dynamique peut suggérer les valeurs d'une peinture. La télévision constitue partout un vaste réseau d'informations qui, dans la mesure où elle opère dans le champ de la culture,

en rejetant l'agréable et le pittoresque, ne peut pas être négligée par les commentateurs des arts plastiques. Je ne sais pas dans quelle mesure la télévision est ou non plus efficace, du point de vue statistique, que le cinéma. Il est, cependant, évident, qu'il y a au monde plus de spectateurs de télévision que de lecteurs des études sur l'histoire de l'art. Utilisées avec intelligence, les ressources de la télévision peuvent contribuer à rapprocher le public des arts plastiques, des arts dont la diffusion est incomparablement plus difficile, en dépit de l'universalité de leur langage, que celle de la musique ou de la littérature.

Les idées suggérées ci-dessus, provenant d'une certaine expérience de collaborateur des studios de télévision, sont seulement quelques modalités (auxquelles on pourrait en ajouter aussi d'autres, nombreuses et efficaces) de discussion de la peinture, de l'art de la couleur, devant les appareils qui transmettent, implacables, des images en blanc, gris et noir.

Colloque : " ART ET TELEVISION "

-:-:-:-:-

Rapport de H. J. JAFFE (Pays-Bas).

La radio-télévision néerlandaise connaît deux espèces d'émissions, vouées aux beaux-arts : elles s'adressent à un public différent et elle montrent donc, comparées l'une à l'autre, toute une série de différences essentielles. Ces différences résultent logiquement de la différence du but qu'elles poursuivent : l'une, la série de conférences télévisées, conçues et prononcées par M. Pierre Jansen, se propose de familiariser un public général avec les valeurs des beaux-arts ; la série vise à l'initiation des masses, non encore initiées, au langage, à l'univers des beaux-arts - et c'est à juste raison que M. Jansen a trouvé comme titre de cette série, le mot "artifices" (kunstgrepen). L'autre série d'émissions, qui se présente à la radio et à la télévision sous le titre "patrimoine national des arts" (openbaar kunstbezit) se propose surtout de concentrer l'attention d'un public - certes, plus restreint, mais tout de même suffisamment large - sur les trésors de peinture, de sculpture, des arts graphiques et des arts et métiers, qui se trouvent en si grand nombre dans les musées de l'Etat et dans les collections publiques qui dépendent des municipalités, des institutions publiques (comme des universités, des évêchés, etc...) à travers tout le pays. Je vous ai apporté une petite documentation sur les deux types d'émissions, qui - à mon avis - remplissent toutes les deux leur tâche à merveille, qui, en fait, sont des compléments à cette grande mission des moyens nouveaux de la communication des masses à l'éducation collective, à la mise en valeur des domaines non encore défrichés - c'est-à-dire que les moyens nouveaux sont limités par d'anciennes lois de la condition humaine : ils ne peuvent que préparer le sol et apporter les semences ; ils peuvent, en plus, veiller sur leur croissance - ils ne peuvent, d'autre part, pas faire pousser les jeunes plantes dont ils ont apporté la semence. Entre les deux types d'émissions, il y a donc une différence de méthode, causée par le but proposé, et non pas, comme les détracteurs de l'une ou de l'autre le disent trop souvent, une différence de qualité.

La méthode proposée par M. Pierre Jansen vise, avant tout, à la compréhension des oeuvres d'art. Dans un monde inondé, et jusqu'à un degré inconcevable, actualisé par les images, l'auteur de la série des "artifices" se voit obligé à un retour aux sources. Il approche donc, de la manière la plus directe possible, les oeuvres d'art, surtout les oeuvres connues par le grand public, mais connues seulement comme objets et aucunement dans leur essence d'oeuvre d'art. C'est la Ronde de Nuit, la Fiancée Juive qui lui servent d'exemple, comme les paysages hollandais de Ruysdael, les vues de villes de Vermeer, les tableaux de la grande tradition, aussi bien que ceux de notre époque, comme les compositions de Mondrian.

Par ces exemples, il démontre l'essence de l'œuvre créée par l'artiste : qu'il a commencé avec rien, qu'il a -par la grâce de quelques artifices- évoqué un monde, qui n'est pas un double du monde extérieur, mais son extrait, sa distillation, son essence. Il fait voir -et voilà le centre même de sa tâche- qu'un tableau contient une série d'associations, d'analogies, qu'il doit donc être recréé chaque fois de nouveau par le spectateur, et qu'il peut être aussi aventureux de déchiffrer le contenu d'un tableau -comme le fameux "fils prodigue" de Bosch au musée Boymans - van Beuningen - que de lire un roman d'aventures. Il fait voir l'identité de la manière de voir d'une époque bien définie avec sa manière d'exister, de vivre. Ce qui veut dire que l'artiste rend visible le visage de son époque, qu'il incarne la période dans laquelle il vit.

Mais cette méthode si sagement développée par M. Jansen ne tombe pas dans le piège d'un historicisme : par son herméneutique, par sa manière de poser des questions soi-disant aux tableaux, et en vérité aux spectateurs, elle est capable de combiner l'authenticité historique des œuvres avec leur signification actuelle, avec l'importance qu'elles peuvent avoir pour le spectateur d'aujourd'hui, sans vouloir fausser ou appauvrir leur message initial. Le problème des faux Vermeer fournit l'occasion d'une confrontation de ces deux côtés d'un tableau, et en même temps la possibilité d'examiner les limites entre le faux et le vrai, l'authentique et le semblant.

Par cette manière bien originale du "dialogue avec les tableaux" (et non seulement avec le visible, qui se traduit dans le titre du livre de René Huyghe, mais aussi avec l'invisible), P. Jansen a réussi à ouvrir les yeux à des milliers de Hollandais, qui depuis le commencement de ces séries télévisées, ont appris une nouvelle langue, qui fut très bien connue dans notre pays au 17ème siècle : le langage de la peinture. Les gens en parlent, y pensent. Le désavantage de sa manière est qu'elle soit très liée à son expérience personnelle. Puisque j'ai l'honneur d'être parmi ses amis, j'ai pu constater qu'il y avait des fervents de ses émissions qui, après en avoir manqué une, ne pouvaient pas réussir à rattrapper cette lacune, même par les récits de leurs membres de famille, qui l'avaient vue et écoutée puisque ce message est à tel point lié à "l'artifice", c'est-à-dire à l'homme qui l'accomplit.

L'autre série d'émissions poursuit un but différent. Elle se propose l'approfondissement de la connaissance des trésors conservés dans nos musées publics. Le champ d'activité est donc beaucoup plus varié : il s'agit de tableaux, de sculptures, de meubles, de céramiques, de dessins et gravures, etc... Pour ce vaste domaine, on a besoin de toute une série de connaissances, d'experts. Ce n'est donc pas la personnalité du conférencier-présentateur, et sa manière de traiter les différents sujets, qui constitue le lien de cette série pluriforme. Au contraire, la série vise à l'objectivité la plus stricte.

Son point de départ, à la radio, comme à la télévision, est donc la reproduction de l'œuvre en question pour chaque émission, reproduction que l'abonné à la série reçoit à la maison quelques jours avant la présentation. Ce sont des reproductions en couleurs, d'habitude de très belle qualité, que l'abonné peut étudier d'avance. Pendant les dix minutes attribuées à cette émission à la radio -20 minutes à la télévision- le commentateur doit essayer de faciliter à ses auditeurs et spectateurs l'accès à l'œuvre d'art -à cette œuvre individuelle en la plaçant dans un contexte sociologique ou historique, en dépistant les implications esthétiques et quelquefois anecdotiques, en essayant d'établir un lien entre l'œuvre d'art et sa période d'origine d'une part, et entre l'œuvre d'art et ses spectateurs d'aujourd'hui de l'autre. A la télévision, il lui sera possible de citer des parallèles visuels, de reconstituer un cadre dans lequel l'œuvre individuelle trouvera sa place. A la radio, le champ est beaucoup plus limité, mais on peut, par contre, analyser plus complètement l'œuvre d'art, dont la reproduction est sous les yeux des auditeurs.

Les textes, prononcés à cette occasion, seront envoyés aux abonnés après l'émission, donc avec les reproductions des œuvres d'art à suivre. De telle manière, le spectateur individuel n'est pas influencé d'avance par le point de vue du commentateur, il lui reste le temps de se former sa propre opinion, qu'il peut confronter, après, avec celle de l'expert. Je sais de ma propre expérience, que de cette confrontation naissent parfois des échanges d'opinion passionnants et révélateurs. En plus, les abonnés à la série auront en main, à la fin de l'année, un album de planches accompagnées de textes de bonne qualité, album qui, en soi, vaut déjà de loin le prix de l'abonnement à la série. Un album, qui n'est pas un cours systématique d'histoire de l'art -puisque tel n'est pas le but de la série- mais un mélange, un choix parmi nos plus belles œuvres d'art, et un stimulant à aller les visiter dans les musées : puisque la radio et la télévision ne peuvent pas rendre justice aux Beaux Arts, elles ne peuvent que faciliter la route à leur rencontre.

Tels sont les efforts de la radio et de la télévision néerlandaises au service des arts plastiques. A mon avis, ce ne sont que des commencements, des débuts très heureux et fructueux, mais il faut aller plus loin : les moyens de grande communication constitueront, dans l'avenir, une des sources les plus importantes pour la culture humaine, pour l'héritage de l'humanité, et il serait aussi naïf qu'odieux de les employer avant tout à la distraction, à l'amusement du public -en un mot- aux "circenses". Ce que la radio-télévision néerlandaise a réalisé, c'est un premier pas vers un nouveau type d'éducation nationale, qui sera amélioré, complété, changé - mais le début y est, et il peut servir d'exemple.

Colloque : " ART ET TELEVISION "

-:-:-:-

Rapport de Kristian ROMARE (Suède) : "Télévision - art multiplié"

La télévision nous met devant la possibilité d'une révolution de la structure sociale de la vie culturelle.

Pourtant on doit s'étonner que jusqu'ici l'action réciproque entre l'art et la télévision ait été peu importante en comparaison avec la musique, le film et le théâtre. C'est peut-être facile à trouver une explication. L'art n'a guère pénétré dans la circulation de la culture de masse. Un phénomène comme les "posters", satisfaisant les besoins d'images parmi les jeunes, a été créé par la publicité de la musique de pop plutôt que par les peintres. La vie artistique, les expositions et la critique d'art continuent à exister, d'une manière statique, sur des îles isolées dans la société.

La télévision présente par conséquent l'art comme un sujet exclusif, sans relations avec la plupart des spectateurs. La méfiance à l'égard de l'art de nos jours, l'attitude encore fixe parmi les gens au dehors des cercles des initiés, s'est conservée vis-à-vis de la présentation de l'art dans la télévision, et celle-ci n'a guère contribué à changer les attitudes. Ni sous forme de l'instruction populaire de l'histoire de l'art ni de l'information actuelle. En conséquence, la télévision fonctionne d'une manière conservatrice.

Le problème de démocratiser la culture est lié aux conditions sociales de l'art et à la structure économique. Il doit être attaqué comme partie d'une politique générale de la culture.

Dans l'art multiplié, tel qu'il fut conçu par Lazlo Moholy Nagy et par Marcel Duchamp, nous trouvons l'idée d'un art qui s'est intégré à la société ainsi que sont les produits de masse de l'industrie ou bien le mot imprimé ou le disque. Mais malgré l'intérêt croissant pour les "multiples" pendant les dernières années (Edition MAT etc...) on n'a même pas entamé une telle intégration. La section Multi à Documenta nous montre comment le langage s'est formé au dedans des cadres étroits des galeries d'art. Même les tentatives faites de distribuer des multiples aux supermarkets ne paraissent avoir aucun effet essentiel. A mon avis, la raison en est qu'il ne suffit pas à distribuer de l'art comme des objets. Il faut le distribuer comme idée, et au moins on doit distribuer la distribution, c'est-à-dire il faut créer un domaine d'attention, d'intérêt, de débat et d'information tout autour des objets. Les marchands d'art ont su s'entourer d'un tel appareil pour leur marché - et c'est au dedans de cette appareil-là que fonctionne l'essentiel de la critique d'art contemporaine.

.../...

Il y a plusieurs raisons en faveur d'une collaboration entre la télévision et l'art multiplié. Au printemps 1967 une telle collaboration fut introduite en Suède. L'initiative en fut prise par le critique d'art de la télévision et par un éditeur d'arts graphiques dans les mouvements populaires. Et le projet, nommé Multikonst, Art Multi, fut financé par l'Etat avec à peu près un million de couronnes suédoises, dans le cadre de la politique de culture du gouvernement social-démocratique.

(En Suède la radio et la télévision constituent une entreprise de monopole non-commerciale et non-étatique. Le projet avait donc trois partenaires : l'Etat - Statens försöksverksamhet med Riksställningar -, l'éditeur - Folkrorelsernas Konstfrämjande -, et la radiodiffusion-télévision suédoise - Sveriges Radio-TV.)

Une soixantaine d'artistes suédois élus par un jury furent invités à réaliser des objets, des gravures et des sculptures en éditions de 100 à 500 exemplaires. L'idée des éditions fut en premier lieu de multiplier l'exposition, et elle a été ouverte simultanément dans 100 villes en Suède de la Laponie du Nord à la Scanie au Sud. Inauguration télévisée. L'exposition eut lieu pendant deux semaines dans des musées, des associations d'art et dans des locaux destinés à l'éducation culturelle. En rendant commun le domaine de diffusion tant pour les expositions simultanées que pour la télévision et la radio on a pu réaliser une collaboration intense entre eux comprenant un grand nombre de programmes de télévision et de programmes de radio régionaux et nationaux. Cette multiplication des média soulevait automatiquement une grande attention dans la presse locale, nationale, hebdomadaire, professionnelle, etc...

Les programmes de la télévision avaient à s'occuper surtout des attitudes vis-à-vis de l'art afin de rendre moins dramatique la rencontre avec l'art et les artistes. Ils avaient le but d'activer le public, de créer une participation, entre autre par des concours et par la participation du public dans les programmes.

Tout de suite on peut constater l'effet de l'action par le chiffre total de 350 000 personnes visitant les expositions, c'est-à-dire un sur vingt citoyens suédois, et par une vente d'oeuvres multi de 900 000 couronnes suédoises environ.

On a poursuivi le projet en faisant des études sociologiques. On les a déjà faites il y a quelques années sur le public du Musée d'art moderne de Stockholm pour en tirer la conclusion que le public d'art se recrute en principe parmi les groupes sociaux de n. 1 et 2 et parmi la jeunesse. "L'Art Multi" augmentait l'intérêt du public mais en changeait peu la composition sociale, moins qu'on ne l'avait attendu. Les explications possibles exercent une influence sur le développement ultérieur de cette action pour démocratiser la culture.

.../...

Cet intérêt non-sémantique et non-pragmatique n'est pas dirigé vers les problèmes du mésusage individuel et collectif des moyens et des messages. La "signification" dont dépend le comportement humain communicatif est mise entre guillemets, bien que la signification comporte les implications les plus importantes et les plus subtiles.

2.2 - Les représentants des sciences humaines, des linguistes aux sociologues, montrent un intérêt sémantique et pragmatique plus grand pour les communications, exprimant leur inquiétude à cause de la non-authenticité de l'existence communicative dans le tumulte de la communication de masse. Ceci provient du fait que la communication authentique n'est pas garantie, que la liberté se perd dans la séduction. C'est d'ailleurs visible aussi dans le contraste entre le raffinement de la technique de la communication et la médiocrité des produits mêmes des communications.

2.3 - La tendance de certaines forces sociales dominantes à stéréotyper au maximum les structures symboliques et à réduire au minimum tous les risques de la liberté est évidente. C'est une attitude manipulative envers les hommes, qui tend à la domination du contrôle massif et elle est l'expression de la société hétérodirigée.

2.4 - A côté des obstacles inhérents à sa nature, l'art rencontre justement dans ces conditions les barrières infranchissables au dépassement de son niveau phénoménologique à la base scientifico-technologique de la communication.

3.1 - Marshall McLuhan affirme que déjà le médium même est le message ; mais il serait faux d'accuser son esprit techniciste. Sa compréhension du médium est la plus profonde, la plus audacieuse dans l'appréhension illimitée des implications directes et indirectes sur le comportement humain. Mais elle est peut-être tout de même limitée en quelque chose.

Sa constatation que toute technologie crée graduellement un environnement humain tout à fait nouveau est raisonnable. L'environnement n'est pas seulement une enveloppe passive mais le processus actif qui provoque des changements structuraux dans les vues de l'homme. A l'époque électronique la classification des données se transforme en "pattern recognition". Pour être capable d'affronter les données de la vitesse électronique dans la situation typique de la "surcharge des informations" nous devons nous adresser à l'étude des configurations. Car ce n'est plus le monde des rouages mécaniques mais celui des circuits du courant, ce n'est pas le monde parcellaire mais celui des contours intégraux.

Nous ne sommes pas conscients du nouvel environnement que crée l'époque électronique. Le "contenu" du nouvel environnement qui est invisible est le vieil environnement mécanisé de l'ère industrielle. L'art en tant que "anti-ambiance" nous aide à percevoir une ambiance nouvelle invisible. L'étude du médium ouvre tout d'un coup la porte de la perception. La technologie revêt la fonction de l'art en nous rendant conscients des conséquences physiques et sociales de la technologie.

On pourrait énumérer ainsi sans fin ses constatations qui choquent mais surprennent aussi par leur pouvoir de persuasion inattendue, et tels sont aussi les arguments-exemples par lesquels il les explique.

3.2 - La télévision occupe une place décisive parmi les médiums de l'ère électronique. Ses implications sont innombrables et de grande portée. Les livres "contenaient", la télévision "saisit", provoque des réactions intérieures - en profondeur. Les conséquences de ce médium "froid" sont tout à fait surprenantes, du médium que McLuhan étudie sous les innombrables aspects dont il n'est pas possible de réinterpréter la description de façon étendue. Car, comme il le dit lui-même, l'effet de la télévision en tant que la plus nouvelle et spectaculaire extension de notre système nerveux central serait difficile à embrasser. Depuis qu'elle a saisi toute notre vie personnelle, sociale et politique, il serait presque illusoire d'essayer de systématiser toutes ses influences, toutes ses spécificités et ses pouvoirs de changement sur notre perception. Si dans la compréhension des idées d'Einstein l'unique difficulté reposait dans le fait qu'elles exigeaient la réorganisation complète de notre vie imaginative, c'est justement une telle réorganisation imaginative qui se passe par l'intermédiaire de l'image télévisée. Sans égard au contenu culturel.

3.3 - Laissant aux spécialistes la suite détaillée de l'étude du phénomène de la télévision en tant que médium, et acceptant les découvertes du médium de McLuhan en tant que milieu technologique - facteur de la formation des structures mentales, il faut poser la question si le médium est par lui-même aussi le facteur idéologique décisif, si les idéologies ne sont pas prépondérantes au moins dans la réalité historique actuelle. Tout au moins, elles ne sont pas neutres de même que les médiums ne sont pas neutres non plus. Le produit de l'homme change l'homme mais la société humaine n'est tout de même pas une formation non-organisée.

4. - Pour le rapport entre l'art et la télévision, problématisé du point de vue de la fonction sociale de l'art, du point de vue technique et sémantique de la communication et du point de vue du caractère de médium, on peut dire que la fonction de l'art est historiquement progressive et efficace dans les dimensions universelles quand ses critères sémantiques sont au niveau technique actuel, quand le médium est la fonction des critères sémantiques adéquats au médium et quand les critères sémantiques sont la fonction de modèles idéologiques progressifs.

Ce sont les postulats fondamentaux du véritable art de la télévision.

beauté. Une société ne peut évoluer avec succès sans savoir reconnaître sa propre beauté, la beauté de ses buts et de ses actions. C'est pourquoi l'éducation esthétique n'est pas un luxe, un superflu cosmétique ; elle constitue bien au contraire un élément intégrant de la vie et de la formation de la personnalité. L'éducation esthétique suppose aussi la provocation de l'imagination en tant que faculté créatrice. Sans imagination, l'activité de l'homme, même dans la vie pratique quotidienne, diminue. L'éducation esthétique suppose aussi le développement du sens visuel, de la sensibilité vis-à-vis des nouvelles impressions optiques dans le monde d'aujourd'hui. Une société dont le but est l'homme universellement formé, ne peut renoncer à la contribution des arts plastiques.

C'est pourquoi il est nécessaire de mettre les importantes possibilités informatives de la télévision au service des arts plastiques. La télévision, en République Démocratique Allemande, propage la connaissance de l'art. Elle diffuse des émissions sur l'histoire de l'art et porte aussi systématiquement à la connaissance du public les grandes expositions et les travaux sur les projets importants d'art monumental. Elle cherche des formes aptes à rendre évidente l'unité des arts : par exemple en organisant des concerts ou ballets dans les galeries et musées. Elle hésite encore trop à réaliser les possibilités qui s'offrent à elle de contribuer à une compréhension visuelle plus approfondie des arts plastiques ou de montrer l'artiste -en tant qu'exemple du créateur- à son travail. Elle pourrait aussi, et avec grand succès, participer aux débats concernant les projets et les expériences dans le domaine -très important pour nous- de la synthèse des arts dans le cadre de la transformation des centres urbains urbains. Les travaux de ce genre, qui sont en cours simultanément et à de nombreux endroits différents, ne peuvent pas, ou ne peuvent que d'une manière très insuffisante, être réunis dans une exposition. La télévision pourrait les confronter. Il serait possible de photographier les maquettes sous un angle analogue à celui sous lequel se présenteront les immeubles terminés -et ceci en déplaçant la caméra. Ce serait une aide concrète qu'apporterait la télévision au commettant et à l'artiste, en précisant les critères du jugement et en mettant à l'épreuve les possibilités esthétiques.

L'existence de la télévision a sans aucun doute modifié les conditions dans lesquelles existent et agissent les arts plastiques. L'abondance des images animées qui déferlent sur l'homme est souvent considérée comme un péril pour les arts plastiques. Mais à condition que la télévision soit en principe dirigée selon les mêmes idées humanistes et esthétiques, et à condition que les fonctions exercées par les différents arts et moyens de communication dans la formation des esprits soient systématiquement coordonnées, ce péril pourra être, pour le moins, réduit. Dans le contexte d'un système cohérent de l'idéologie et de l'éducation socialiste, dans lequel la concurrence économique est abolie, les chances positives prédominent. Elles résultent du fait que les arts sont capables de renforcer mutuellement leur effet, et aussi du fait que la télévision peut communiquer plus facilement les arts plastiques à la population. La télévision est une puissance. Néanmoins, les arts plastiques eux aussi peuvent

demeurer puissants dans la vie humaine. Le nombre des spectateurs et des heures d'émission de la télévision sont en proportion croissante. Mais le nombre des visiteurs des musées et des expositions, des artistes amateurs et des collectionneurs d'art, lui aussi, croît constamment. Il faut aux hommes des formes variées de communication entre eux et avec le monde.

L'écran fissuré :
la « culture pour tous » en crise

Marie Le Guern

Si le critique se doit d'être un « passeur » efficace entre l'art et le grand public, les années 1970 portent cependant la marque d'un premier désenchantement. Quatre ans après le premier colloque consacré à l'art et la télévision, René Berger, président de l'AICA Internationale depuis 1969, renouvelle la discussion, cette fois-ci inscrite sous le signe de la crise. Grâce à un allègre examen de la télévision comme nouveau garant de l'information, Berger dévoile à ses confrères l'aveuglement dont ils témoignent face « au monde éblouissant¹ » qui les entoure, et se confie sur son inquiétude de voir s'effacer progressivement une certaine forme de critique devenue surannée. Suscitant la curiosité des participants de l'Assemblée quant à la place significative des nouveaux médias en cette période du XX^e siècle, il met ainsi en exergue le dessein futur de la critique d'art en pleine mouvance : « Il y a une décennie, les critiques d'art étaient essentiellement des gens de plume et nous vivons actuellement une mutation prodigieuse dont nous nous rendons à peine compte² ». Le vendredi 15 septembre 1972, Guy Weelen³, secrétaire général, manifeste son soutien quant à l'idée émise d'une adaptation nécessaire de la critique d'art, tant dans son mode de pensée que dans ses structures.

L'actualisation du statut du critique en phase avec les moyens de communication de masse n'est pas la seule vocation escomptée au terme de cette collaboration. L'aspect pédagogique s'élève au rang des problématiques ayant fondé les plus grandes discussions au cours de cette Assemblée. C'est Lionel de Roulet, directeur adjoint de l'Enseignement et des Affaires culturelles au Conseil de l'Europe, qui thématise l'intérêt primordial de la mise en place d'une éducation visuelle. Dans cette lutte commune, menée à l'encontre de la « crise de la civilisation et de la culture en crise⁴ », le programme instauré par le Conseil

de l'Europe intitulé « Promotion culturelle, dimension esthétique⁵ » se donne pour objectif l'élaboration d'un système d'éducation pour l'Europe dans vingt ans. Cette perspective illustre pleinement les préoccupations qui ont retenu l'attention de Berger qui propose à son tour un plan d'action venant pallier la pauvreté de l'esprit dont témoigne cette société bercée au rythme des nouvelles technologies. « Comment peut-on ne pas se rendre compte aujourd'hui que la télévision est en train de façonner le cerveau de nos enfants alors qu'il avait été, auparavant, façonné par l'alphabet, la manière d'apprendre à lire, à écrire⁶ » se demande-t-il ainsi.

Cette mutation de l'éducation et de l'apprentissage, propre à l'évolution de la télévision au sein de la vie française, inquiète les participants de l'AICA. Plus encore, la prise de conscience d'un état de faiblesse culturelle s'accompagne d'une remise en question du système télévisuel dans son ensemble. Selon Berger, la télévision offre avec bien plus de conviction des programmes de divertissement que des émissions proprement éducatives, entraînant avec le temps une inéluctable diminution des capacités intellectuelles ainsi qu'un désintérêt du public à l'égard des domaines artistiques et culturels. Il conclut en rappelant la part de responsabilité des critiques d'art face à cette crise, liée à leur manque d'investissement au sein même des mutations propres à la société contemporaine : « Si les gens regardent de préférence des parties de football, c'est très probablement, parce que leur formation les a prédisposés à cela⁷ ». En mettant l'accent sur « un grand public ignare⁸ », Berger rappelle le rôle du critique d'art dans ses finalités didactiques, dont l'immersion au sein de l'univers télévisuel apparaît alors plus que jamais comme une conséquence fondamentale afin de suppléer les carences engendrées par les nouveaux médias.

1 — « Compte-rendu final de la table ronde sur les rapports entre la critique d'art, la radio et la télévision », XXIV^e Assemblée générale de l'AICA, Paris, 12 au 16 septembre 1972, tapuscrit, fonds AICA [FR ACA AICAI THE CON026-10/12], p. 9.
2 — *Ibid.*, p. 7.
3 — « Le critique d'art autrefois homme du livre doit s'adapter aujourd'hui aux grands moyens de communication de masse », notes issues des bandes d'enregistrement de la séance du vendredi 15 septembre 1972 [FR ACA AICAI THE CON026-10/12].

4 — Lionel de Roulet lors de la XXIV^e Assemblée générale, « compte-rendu du mercredi 13 septembre 1972 », p. 28 [FR ACA AICAI THE CON026-6/12].

5 — *Ibid.*, p. 30.

6 — « Compte-rendu final de la table ronde sur les rapports entre la critique d'art, la radio et la télévision », *op. cit.*, p. 8.

7 — *Ibid.*

8 — *Ibid.*, p. 7.

Dans ce survol de nos activités, j'aimerais signaler une réunion importante qui a eu lieu en avril

à ~~Senans~~ ^{→ Arc-en-Senans}, ~~cette~~ petite ville où ~~est~~ ^{un} ensemble architectural admirable dû à Ledoux a été entièrement restauré ^{pour devenir} le Centre de Futurologie française.

Or, le Ministère des Affaires Culturelles, sous la direction de Jacques Duhamel, avait, en collaboration avec le Conseil de l'Europe, convié une quinzaine

d'experts pour préparer une réflexion collective sur les nouvelles orientations de la culture, ^{dont les} ~~textes~~ ^{ont été}

~~présentés~~ soumis à la conférence des Ministres ~~qui s'est tenue~~ d'Helsinki. ~~et qui ont été soumis~~ précisément

~~à cette conférence~~. Là encore l'AICA y a été associée.

~~Il s'agit de la~~ ~~liste~~ ~~de ses membres et~~

~~il y avait d'autres qui ont été intéressés~~ ~~instinctivement~~.

Un nouveau pas important dont je dois vous parler est celui d'un début de collaboration avec les communications de masse et particulièrement la télévision. ~~Aussi j'aimerais insister sur ce point~~ ~~parce qu'il se tient très à cœur en ce sens que~~ Nous avons -et c'est parfaitement normal- considéré qu'une activité de critique d'art est essentiellement fonction ~~de l'histoire~~ ou de l'histoire contemporaine ou des expositions qui se font aujourd'hui. ~~notre~~ ^{Cette} activité / ~~par la force des choses~~, a été liée soit à l'organisation d'expositions, soit à une réflexion critique qui est surtout passée par la conférence, le cours ou le livre. Or

il est évident que la plupart d'entre nous sont et restent des hommes de parole ou ~~des hommes~~ de plume. Or, depuis peut-être une décennie, la télévision, et particulièrement la télévision en couleur, est en train de jouer un rôle probablement révolutionnaire dans la culture ~~qui est~~ en voie de formation. Aussi avais-je souhaité que l'AICA ne ~~prenne pas distance~~ ~~et au contraire~~ se rapproche toujours plus de ceux qui peuvent détenir un pouvoir de décision ~~sur le sujet~~ ⁵ la télévision. ~~Et c'est pour cela que vous avez~~ Une journée entière, celle de vendredi, ~~qui est~~ est consacrée à ce problème. Vous vous rappelez probablement qu'il avait été amorcé à Bordeaux, ~~il y a quelques années où nous avons eu quelques premières présentations.~~ Je crois que c'est le moment où jamais de pouvoir rendre cette collaboration beaucoup plus étroite. Il y aura donc, d'une part, cette journée et, d'autre part, une collaboration que j'ai ~~ébauché~~ ^{ébauché} avec l'Eurovision par le truchement à la fois du Conseil de l'Europe et du président actuel de l'Eurovision qui est un Suisse, ~~qui s'appelle Marcel Samson qui a été représenté et qui sera représenté lui par son propre délégué.~~ ~~En effet~~ Je crois que plusieurs des membres de l'AICA, et que l'AICA en tant qu'association, pourraient, ~~et devraient~~ obtenir auprès des télévisions nationales et ~~aupres~~ de l'Eurovision des possibilités d'action. ~~Et c'est cela en partie qui fera l'objet de notre séance de vendredi.~~

Toujours dans les activités que je survole, ~~dans la suite de notre collaboration nous avons la~~

Le cas le plus frappant, cette année, a été ~~vous~~ ^{Moreno Galvan} le ~~savoir~~ l'emprisonnement de notre confrère ~~(Galvan)~~. Là aussi, en tant que ~~président~~ ^{président}, chaque fois, j'alerte l'UNESCO, le Conseil de l'Europe, mais surtout la Commission internationale des ~~unistes~~ ^{unistes} dont le siège est à Genève et qui a une très grande efficacité. Je puis également bénéficier des services ~~du~~ ^{du} Département politique fédéral suisse qui ~~est très influent~~ ^{est très influent}, ~~une affaire qui~~ ^{pour Moreno Galvan,} ~~est le cas de (Galvan)~~ ^{est} certainement ~~à la suite~~ ^{les} interventions personnelles, ~~et~~ particulièrement celles de Lassaing et de Robles, ~~ont permis~~ ^{ont} ~~l'élargissement~~ ^{élargissement}, ~~de (Galvan)~~ ^{de} ~~ce~~ ^{ce} côté ~~constamment~~ ^{constamment} que nous connaissons et qui fait que périodiquement, dans tel ou tel pays, des mesures ~~frappent l'un ou l'autre de nos confrères.~~ Mais ~~en même~~ ^{en même} temps que des mesures frappent les confrères, nous avons un autre problème, non moins douloureux et qui a été évoqué ~~à la fois~~ ^{à la fois} en Hollande ~~par~~ ^{par} ~~Tullio Carlo~~ ^{Tullio Carlo} ~~particulier Carlo Argan.~~ ~~Vous vous rappelez que l'on~~ s'alarme à juste titre de la recrudescence des vols et, encore avant-hier, ~~juste au moment où j'énonçais~~ ^{juste au moment où j'énonçais} cela dans le cadre de Conseil d'Administration, on ~~était en train de~~ ^{avait} ~~volait~~ ^{volait} confortablement une quinzaine de tableaux ~~et~~ dans une galerie parisienne. ~~Un~~ colloque important ~~a~~ ^a eu lieu à Florence. Des mesures ont été prises ~~dans le cadre de l'UNESCO et~~ ^{par} je pense que nous devons reprendre ce problème. ~~Et la~~ suggestion, ~~l'initiative~~ ^{la proposition} que j'ai faite / est la suivante : je me suis rendu moi-même auprès du président de

l'Eurovision, ~~donc Monsieur de Besançon~~ et je lui ai dit que dans le cadre de l'Eurovision il aurait une possibilité extraordinaire de nous aider et d'aider ^{les} ~~ce~~ ^{gardien} ~~le~~ patrimoine qui, sans cesse, s'altère, voire disparaît, en établissant une ~~bonne~~ entente entre toutes les télévisions européennes, et au-delà de l'Europe, pour créer une émission Flash, qui permettrait, à chaque fois qu'il y a vol, de voir l'oeuvre, de telle sorte qu'on en rende son écoulement quasiment impossible. Je dois dire que j'ai été très bien accueilli et que cette possibilité, ~~cette éventualité d'émission~~, est actuellement à l'étude. ~~En ce cadre de l'Eurovision, je crois que ceci nous servirait, à nous, un très, très grand service.~~ Dans quelle mesure pourrions-nous collaborer? ~~en disant: voilà, c'est tel nombre de l'AIEN qui devrait présenter les oeuvres volées ou disparues de tel endroit pour en montrer la valeur? Et~~ Je pense qu'assez curieusement nous pourrions utiliser ~~hélas~~ l'actualité du vol pour promouvoir une certaine connaissance esthétique ~~régime~~ destinée au grand public, faire ~~en sorte~~ d'une pierre deux coups. ~~Voilà pour ce problème.~~

Il y a encore un ou deux points et j'en aurai terminé. Nous avons reçu toute une série de propositions / de modifications de statuts. ~~Il est clair que la situation dans laquelle l'AIEN se trouve actuellement est, hélas, le fait même d'avoir dû décliner ou même de ne pas avoir pu répondre à une invitation combien amicale d'une section combien amicale, montre bien cette politisation générale qui est celle de notre~~

M. DE ROULET. - Le point de votre ordre du jour qui sert de cadre à mon intervention est intitulé "collaboration avec les institutions internationales" et en ce qui me concerne il s'agit du Conseil de l'Europe. Pour qu'une telle collaboration s'instaure de façon de plus en plus fructueuse, il est indispensable que vous connaissiez suffisamment votre partenaire.

Tout d'abord, un point fondamental. La distinction entre le Conseil de l'Europe et le Conseil de la Coopération culturelle, le C.C.C. est la suivante : le Conseil de l'Europe est un organisme politique relativement fermé qui réunit dix-sept ^Etats membres. C'est la plus ancienne institution intergouvernementale européenne créée en 1949, c'est-à-dire il y a vingt trois ans. Pour la coopération éducative et culturelle, il s'est doté en 1962 d'un organisme bénéficiant d'une large autonomie, organisme qui constitue un système relativement ouvert, regroupant actuellement vingt et un pays européens.

Avant de vous apporter quelques précisions sur le programme de ce Conseil de la Coopération culturelle, il est indispensable de vous indiquer en quelques mots l'esprit dans lequel ce programme a été conçu. C'est devenu un lieu commun que de parler de la crise de la civilisation et de la culture en crise mais ce qui est peut-être moins banal c'est de chercher honnêtement et modestement ce que cela signifie et les conséquences qu'il faut en tirer. En entrant dans ce que l'on appelle souvent la phase post-industrielle, nos sociétés ont

subi des transformations si fondamentales qu'il convient de s'interroger sur l'adaptation au réel des politiques traditionnelles pour la culture et pour l'éducation. Entravé par la masse et la force d'inertie des institutions dans leur cadre national, chaque gouvernement doit veiller à trouver une solution aux problèmes lorsque ceux-ci surgissent selon une démarche au coup par coup. Par contre, une institution comme le Conseil de la Coopération culturelle s'est attachée, avec un certain recul, à prendre une vue globale de la situation. Tout son programme est orienté vers la promotion d'un système de l'éducation permanente et du développement culturel dans une approche prospective, qui se donne pour horizon l'Europe dans vingt ans. Certes, il n'est pas question d'élaborer un modèle européen passe-partout, mais au contraire de reconnaître le pluralisme culturel, de repérer les principales tendances, d'aider à se dégager les nouvelles valeurs, ~~de~~ de remettre en perspective le patrimoine culturel.

En ce qui concerne la partie du programme qui s'intitule "Promotion culturelle, dimension esthétique", nous avons eu la bonne fortune de bénéficier, en tant que directeur de projet, du concours de votre Président ~~Monsieur~~ René Berger. Pour répondre à l'attente du C.C.C. et en raison des contraintes imposées, un programme a été élaboré qui ne prendra sa forme définitive qu'en novembre prochain. Il serait trop long de vous en donner le détail. Je vais essayer à ma manière de vous en résumer l'esprit et d'en esquisser

la structure au risque d'une grossière simplification, ~~dont je m'excuse vis-à-vis de vous, Monsieur le Président.~~

Ce programme est centré sur la recherche et l'évaluation des méthodes novatrices à proposer aux éducateurs, aux animateurs culturels, aux responsables des organismes de diffusion culturelle en vue de mettre au point une éducation visuelle. L'effort principal portera délibérément, dans un premier temps, sur l'utilisation de la télévision comme instrument d'éducation visuelle. Avec cinq projets portant sur :

- 1 - La formation à la lecture critique du langage télévisuel,
- 2 - La stimulation de la sensibilité et de la créativité artistique des jeunes,
- 3 - L'initiation à la compréhension du langage de l'art,
- 4 - Les techniques électroniques de diffusion considérées comme des instruments de création de nouvelles formes d'art,
- 5 - Enfin, la sensibilisation du public à l'esthétique du cadre de vie.

D'autre part, en ce qui concerne les expositions européennes d'art, il s'agit d'en élargir l'audience habituelle, en trouvant de nouvelles formules susceptibles de sensibiliser les différents publics à la fonction artistique.

Je dirai un dernier mot pour finir sur ces expositions. ~~À propos desquelles des notes d'information en français et en anglais sont mises à votre disposition~~

~~à votre secrétariat.~~ Il y a d'abord la XIV^{ème} Exposition européenne d'art, qui vient de s'ouvrir à Londres, sur l'art du néo-classicisme, ~~et qui restera ouverte jusqu'au 26 novembre.~~ La XV^{ème} Exposition aura lieu en 1974 en Belgique. Elle aura valeur d'expérience pilote, quant aux méthodes employées dès le stade de la conception et fera largement appel à la radiodiffusion et à la télévision. Le thème en est : "Art et traditions populaires en Europe."

Vous savez que la ville de Strasbourg organise régulièrement des expositions d'art moderne européen, avec un comité européen composé d'ailleurs en très grande partie, pour ne pas dire exclusivement, de membres de l'AICA. Cela a commencé par l'art en Europe autour de 1918 suivi des Ballets Russes de Serge Diaghilev, puis l'art en Europe autour de 1925, cette année Occident et Orient, l'art moderne et l'art islamique. Et, pour la XVI^{ème} de ces expositions, qui aura lieu en 1974, le comité européen a retenu le thème proposé par le président de la section italienne de l'AICA, Madame Palma Bucarelli, art optique et art cinétique, considéré comme l'une des grandes directions de l'art contemporain. De plus, 1974 étant l'année du XXV^{ème} anniversaire du Conseil de l'Europe, le comité et la ville de Strasbourg souhaiteraient qu'en dehors du bâtiment d'exposition, qui réunirait la partie historique et scientifique de l'exposition, sur les places, dans les rues et dans les parcs de la ville on puisse montrer les possibilités

d'une nouvelle insertion de l'art dans la vie, réalisant par là une expérience pilote en matière d'esthétique de l'environnement urbain.

Me voici arrivé au terme de mon exposé. Vous avez pu constater que nos conceptions sont très proches de celles de l'UNESCO et cela s'est vérifié encore à la dernière conférence européenne sur les politiques culturelles à Helsinki et vous pourriez vous poser la question du chevauchement possible. En réalité, tous les états membres du C.C.C. sont également membres de l'UNESCO et très soucieux d'éviter ces chevauchements et, grâce à des contacts réguliers entre secrétariats, nous arrivons pratiquement à une certaine harmonisation du travail, le centre de gravité du C.C.C. étant du côté des sociétés entrées dans la phase post-industrielle et tenant de plus en plus compte des grands moyens de diffusion culturelle, ce que Pierre Schaeffer appelle "les machines à communiquer".

Si tels sont le cadre et les intentions du programme, il est bien évident que son succès dépendra pour une partie essentielle de la collaboration sous une forme ou sous une autre des spécialistes du secteur non gouvernemental et en l'occurrence des membres de l'AICA. C'est pourquoi je vous remercie très chaleureusement, Monsieur le Président, d'avoir bien voulu me donner l'occasion de prendre la parole devant votre Assemblée.

L'art à la télévision : quels enjeux en 1982 ?

Caroline Costard

Dix ans après l'Assemblée générale de 1972, la question des rapports entre critique d'art et médias est à nouveau évoquée lors du XV^e Congrès de l'AICA¹ qui se tient à la technopole de Sophia-Antipolis, près d'Antibes. La manifestation, organisée à l'initiative de la section française et de son président Jacques Leenhardt, réunit plus de cent cinquante délégués et invités représentant trente et un pays. En ce début des années 1980, les enjeux de la transformation du métier de critique d'art confronté à l'évolution des technologies de l'image sont plus que jamais d'actualité.

Le programme sur « La critique d'art à l'âge des médias² » a ainsi pour but de présenter les politiques télévisuelles en matière de diffusion d'émissions sur l'art à la télévision dans les différents pays représentés à l'AICA³. Le dimanche 19 septembre, deux tables rondes ayant pour thèmes « Le rôle de la télévision comme moyen d'accès à la connaissance et à la culture artistique » et « L'art à la télévision : une nouvelle approche critique » permettent aux critiques d'art d'échanger avec des réalisateurs, des producteurs ou des responsables de programmation de chaînes de télévision.

La première table ronde, présidée par Enrico Fulchignoni (1913-1988), essayiste italien, chercheur et président du Conseil International du Cinéma et de la Télévision, soulève plusieurs aspects à prendre en compte pour la diffusion d'émissions culturelles, dont, au premier chef, le public visé, le propos et la forme de l'émission. Soumise à l'impératif des chiffres d'audience, une émission s'adressant à tout un chacun ne doit pas développer un discours scientifique trop ardu ; elle doit être accessible et susciter l'intérêt d'un large public. Rainer Hagen (né en 1928), écrivain allemand et responsable des programmes sur l'art de la Norddeutscher Rundfunk de Hambourg le résume ainsi : « C'est une chose

de travailler pour un petit groupe ayant des connaissances et une grande motivation, une autre si vous travaillez pour un auditoire très vaste, dont le petit fermier ou le montagnard qui n'ont pas la possibilité d'acheter des livres ou de voir des expositions⁴ ». Il existe de nombreux formats et sujets exploités tels que la biographie d'artiste, l'histoire d'une œuvre ou d'un mouvement, l'histoire d'une technique etc. Un programme a du succès s'il est ludique et retient l'attention des téléspectateurs. C'est un plus si celui-ci incite à aller voir de l'art, comme le fait la série *Arena*⁵ de la BBC. L'émission « The Journey », prise comme exemple, démontre l'intérêt d'aborder un thème dont la diffusion coïncide avec l'actualité d'une exposition⁶. La deuxième table ronde, présidée par Jacques Leenhardt (né en 1942) est concentrée sur les possibilités qu'offre la télévision à la critique d'art. Prenant pour exemple la critique gastronomique qui s'est fait une grande place dans les programmes les plus populaires de la télévision française, un intervenant remarque que la télévision peut permettre, de la même manière, de poser différemment la question de la hiérarchie existant entre une critique d'art s'adressant à une audience nationale ou locale.

In fine, les échanges font apparaître combien les objectifs des responsables des programmes culturels, soumis à la loi de l'audimat, restent aux antipodes des ambitions de la critique d'art⁷. Ce constat engage le président de l'AICA internationale, le critique d'art roumain Dan Haulica (1932-2014), à forger le vœu d'un meilleur dialogue entre le monde audiovisuel et les critiques : « Il y a un nous et un vous qui sous-tendent nos discours et transforment les dissemblances nécessaires et légitimes, qui pourraient assurer le succès de notre entreprise intellectuelle, en une barrière. Il faudrait qu'il y ait des formes plus immédiates de collaboration⁸.

1 — Le Congrès est organisé avec le soutien du Ministère français de la culture, de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, de l'Agence de coopération culturelle et technique et de l'UNESCO. Il est associé à la XXXIV^e Assemblée générale qui a lieu du 12 au 16 septembre 1982.

2 — Le deuxième thème du Congrès était « La fonction de la critique d'art dans les ensembles géoculturels et régionaux ».

3 — Ce programme, qui se déroule du 17 au 20 septembre, est préparé par le Conseil Audio-visuel Mondial pour l'Édition et la Recherche sur l'Art (CAMERA), avec la collaboration de la section française de l'AICA, du C.N.R.S Audio-visuel et du Centre d'Études et de Réalisation Informatique Audio-visuel Multimédia (CERIAM).

4 — XV^e Congrès de l'AICA Sophia-Antipolis (Antibes) du 17 au 20 septembre 1982, Communications : clôture de congrès, p. 157 [FR ACA AICAI THE CON037-11/12].

5 — Émission documentaire artistique créée en 1975, toujours diffusée et dirigée depuis 1985 par Anthony Wall.

6 — « The Journey » faisait intervenir le collectionneur Georges Melly tandis que l'exposition *Dada and Surrealism* se déroulait, du 11 janvier au 27 mars 1978, à la Hayward Gallery de Londres.

7 — De nos jours, on peut constater qu'il en est toujours de même dans les programmations des chaînes télévisuelles (seule l'émission *Le Cercle* sur Canal + donne la parole aux critiques de cinéma ; mais il ne s'agit toujours pas d'une chaîne publique). Cependant, la critique remporte un franc succès à la radio avec des émissions telles que *La Dispute* ou bien *Ping Pong* sur France-Culture.

8 — XV^e Congrès de l'AICA Sophia-Antipolis (Antibes), *op. cit.*, p. 143.

et des fonctions.

Quand on fait un film sur une oeuvre d'art ou sur un peintre, l'objet principal est l'appréhension totale sans concession. C'est montrer, dire la chose, c'est montrer l'homme, faire la théorie en même temps que l'anthropologie. Or tout ce qui a été dit comporte l'exigence d'une pédagogie. On parle du grand public et tout de suite après de pédagogie, sans en prononcer le mot. On dit que l'on définira l'environnement, qu'on restituera l'oeuvre. Très bien. Que l'on fasse des émissions pédagogiques, mais qu'on le dise tout haut.

Pendant la Biennale de Venise, les producteurs ont débattu de ce que nous débattons en ce moment, les responsables de télévision parlaient de stratégie ... en fin de compte, c'était une mise à la portée ~~de~~ du grand public que l'on ne connaît pas, ne définit pas, et que l'on considère toujours comme un peu ignorant, un peu stupide.

L'oeuvre d'art n'est pas faite pour être apprise, mais pour frapper brutalement, pour éveiller. On n'éveille pas avec des explications, mais avec des coups, des ruptures, des développements dans un ordre que l'on va déterminer. Après seulement on donnera des explications.

Nous ne sommes pas des professeurs, notre fonction n'est pas la pédagogie. Notre rôle véritable est de nous définir et de constater que, devant les exigences intellectuelles et les techniques de notre époque, il ne nous reste plus qu'à prendre une attitude scientifique ou désespérée.

L'oeuvre d'art, nous ignorons ce que c'est. On peut faire de la sociologie, de l'anthropologie ... à propos de l'oeuvre d'art et enrichir les discours que l'on tient sur elle. Le champ des investigations est alors sans limites. Montrer l'oeuvre brute, telle qu'elle est, qu'on l'appréhende. Le film sur l'oeuvre d'art ou l'homme qui fait oeuvre d'art, doit être oeuvre d'art lui-même. Le discours qui vient après, doit être

Slide 17 -
Georges CHARBONNIER, *France*

Tout ce que Mr. Garde a dit est pertinent, mais il a fait un oubli fondamental : le cinéma ou la télévision en tant qu'images mouvantes ont des pouvoirs, l'oeuvre d'art a des qualités

théorique, scientifique et non pédagogique. Ce qui ne veut pas dire que ce discours ne doit pas être tenu, mais à côté et en le disant .

Alan Yentob
~~1973~~ Nigel/Fisch - Anthony Wall
1973 Nigel/Fisch - Anthony Wall - Bristol

Je vais commencer en parlant des programmes de la BBC. Elle a le plus grand nombre de programmes télévision eu monde. Mais le poids des traditions se fait trop sentir et nous devons lutter contre lui.

Le programme des arts est vaste et perd d'une série qui se nomme " Les Cent Grands Tableaux " qui a choisi cent grands

peintres à travers le monde. Une fois par semaine, un programme de dix minutes sur :

- un tableau donnant le profil traditionnel de l'artiste
- un artiste vivant qui parle de son oeuvre et explique ce qu'il y a derrière son travail
- les civilisations : le choc nouveau qui exprime la philosophie des artistes et le point de vue mondial de l'art.

D'une façon générale ces programmes n'étaient pas suivis par le grand public qui le considérait comme éducatifs, utiles mais peu distrayants. Aussi les personnes qui ont travaillé à ce programme Arena, ont changé leur manière de penser pour qu'en traitant sérieusement des sujets, le programme se défende lui-même et attire le public.

Ces deux dernières années, Arena a adopté une attitude subversive pour traiter des arts plastiques à la télévision. Arena a choisi des thèmes, des comportements, des attitudes et non des profils d'artistes. Si c'était le cas, ce sont les ramifications socio-politiques de leur travail qui sont mises en avant.

Le film présenté parle du surréalisme. C'est la quitescence d'Arena. Nous avons invité un collectionneur d'art Georges Melly (?) et nous lui avons demandé de nous emmener faire un voyage surréaliste. Ce voyage s'est terminé à Londres où, à l'époque, il y avait une exposition d'art surréaliste. C'est une des bases du film Arena, l'exposition qui coïncide avec la diffusion du film et qui incite le public à aller voir l'exposition.

512 - 525

ANGLAIS (bande 17)

Reiner
MR HAGEN

bande 18-850

J'ai été parfaitement à l'aise dans ce que j'ai entendu : le problème du producteur. Je vais donc me limiter à un point qui n'a pas été suffisamment mentionné, si vous ne vous adressez pas seulement au spectateur de télévision.

En travaillant pour une université, une galerie ou un magazine d'art, le problème est différent, vous atteignez 10.000 personnes. Avec un film, dans notre pays, vous pouvez atteindre 1 ou 2 millions de personnes. C'est une chose de travailler pour un petit groupe ayant des connaissances et une grande motivation, une autre si vous travaillez pour un auditoire très vaste, dont le petit fermier ou le montagnard qui n'ont pas la possibilité d'acheter des livres ou de voir des expositions. Cette occasion de joindre un si grand nombre de personnes, nous met dans l'obligation de tenter quelque chose.

bande 19 - S'il existe un programme et que vous ne pouvez atteindre qu'1/100 de votre auditoire, un autre programme s'installe. Un orateur disait que l'art ne devait être présenté à la télévision, qu'au niveau le plus élevé et préférerait voir des tables rondes, mais avec ce pourcentage d'auditeurs, bientôt il n'aura plus d'émission !

Responsable d'un secteur des programmes, je ne peux avoir qu'une partie du temps imparti, et dans ce temps très court, je préfère montrer des films que des débats sur l'art. Si je pouvais ressusciter Picasso et le réunir avec De Chirico, je le ferais. Je serais sûr alors d'avoir un grand public!

Nous avons découvert que, dans notre pays, il est difficile d'obtenir la collaboration des experts d'universités ou de musées pour des émissions de télévision. Le critique qui a l'habitude de rédiger des articles, fait le maximum de ce qu'il peut avec des mots. Il assiste à une exposition, porte un jugement, écrit son article. Il est entre le producteur et le consommateur. C'est un rôle important à tenir.

Nous, qui travaillons pour la télévision, nous ne sommes pas des rois mais des valets faits pour servir un auditoire. Nous montrons des morceaux d'oeuvres d'art, nous limitons nos commentaires à des mots simples, des renseignements, des faits.

J'ai essayé de savoir combien de programmes sur l'art, nous avons diffusé, l'an passé, sur les trois canaux. Nous avons un programme par semaine sans compter les reportages faits dans les magazines culturels. Quelle est la situation en France, en Italie, en Grande Bretagne ? J'espère que les chiffres sont plus élevés, et que, par conséquent nous pourrions obtenir nous-mêmes, un plus grand nombre de programmes.

Les premiers films que vous allez voir sont très simples. C'est une conviction personnelle, plus le programme est simple, mieux cela vaut.

Le premier exemple choisi montre que la télévision peut faire ce qu'aucun autre médium ne peut atteindre. Dans ce cas particulier, on regarde un artiste au travail, faisant un dessin : Joanna Grutka (?) artiste berlinois.

En travaillant pour la télévision, nous devons essayer d'atteindre le plus grand nombre d'auditeurs, sans vendre notre âme, sans faire trop de concessions. Ce film, sans concession, est simple de manière à ce que ceux qui n'ont aucune connaissance artistique, puissent le suivre et s'y intéresser. Comparer ce film aux films italiens de ce matin. Nous sommes un peu plus esthétiques. Dans aucune de nos productions, vous ne trouverez de la musique en plus de nos commentaires. Nous pensons qu'avec un travail artistique intéressant, il n'est pas nécessaire d'ajouter de la musique qui distraît, n'aide pas à la visualisation.

La deuxième cassette, tirée d'une série " Histoire et Peinture " est un film sur " Les Riches Heures du Duc de Berry ". Dans cette série, notre objectif a été de montrer le tableau d'un artiste. Parfois, plusieurs films ont traité d'un même

artiste, par exemple trois filmés de 45 minutes sur trois lithographies ou tableaux de Bruegel. Le commentaire ne traite pas de l'histoire de l'art, mais de la vie quotidienne, les images sont les illustrations de cette vie.

Dans mon pays, on a constaté un certain manque de connaissances historiques. On a demandé à la télévision de pallier ce manque. Nous avons utilisé et même abusé de l'art pour avoir du matériel pour des conférences historiques.

Vous avez vu notre méthode pour préparer les films. Certains réalisateurs ont tendance à se croire des super artistes, et ne veulent pas présenter de nouvelles œuvres. Mais nous sommes là pour servir les œuvres d'art. Dans le dernier exemple, il s'agit d'un tableau surréaliste qui a été traité d'une manière totalement différente : " L'assassin Menacé ".

DEBAT

Jean VITNOT (Bruxelles)

Je suis un ami de Magritte, et à mon sens, nous venons de voir un film contre l'art. C'est une réussite technique qui pourrait avoir comme sous-titre un autre tableau de Magritte : " La Trahison des Images ". Ce film manipule la pensée de l'artiste. Il est scandaleux pour celui qui pense que le surréalisme est une éthique avant d'être une esthétique.

DEBAT exe - information

XXXX

Je suis content que nos confrères aient touché des formes de démarches sémiologiques. Quand on parle d'une image, on ne peut éviter cette analyse sémiologique. Dans le domaine de la création d'images, de l'interprétation de l'image, on est obligé de tenir compte du langage, du code...

On a parlé de trahison à propos du film sur Magritte. C'est exagéré. On sait par exemple, que " La Joconde " a été repeinte par Marcel Duchamp, Léger, Dalí. C'est utiliser un élément de langage symbolique, un certain moment de civilisation artistique pour un autre contexte, un autre but.

J'évite, dans mes recherches, de parler des contraintes de matériaux, de techniques, mais j'essaie de m'occuper de toutes sortes de formes d'ouverture dans la création artistique, qui peuvent donner la possibilité, de l'autre côté du récepteur, de se retrouver dans l'oeuvre de l'artiste d'une manière ou d'une autre.

XXXXX

Je vais partir des schémas proposés par R. Berger, pour essayer de classer les observations faites sur l'importante mutation qui se prépare pour la critique d'art.

1) La régionalisation peut être abordée du point de vue des médias. On peut se poser la question, pour la France, de ce que va être la régionalisation et l'attribution des crédits dans ses relations à un pouvoir culturel qui doit être relayé par les médias, dans le cadre régional.

On entre dans une situation où la consommation artistique, la dépense des budgets culturels vont entraîner un besoin de reconnaissance par les médias, dans le cadre des régions. Cette reconnaissance reste à construire.

La presse de province, qui se contente de rendre compte des expositions parisiennes, sera-t-elle une forme d'avenir quand les budgets seront régionaux ?

Quels médias, quelles structures professionnelles vont pouvoir mettre en oeuvre, dans les régions, cette information régionalisée et critique sur la consommation des budgets artistiques ? A ce sujet, il y a un médium dont nous n'avons pas parlé : les radios libres. Evidemment, la critique des arts plastiques n'y est pas encore présentée. Or comme la critique des spectacles régionaux s'y est vite taillée une part importante, il me semble qu'il y a là, un secteur à définir et une zone d'activité non négligeable.

Activité régionale artistique, activité culturelle régionale, cela va poser le problème général d'une réponse dans les médias régionaux. Sommes-nous prêts à cette conversion, y compris sur le plan professionnel ?

2) Nos collègues, critiques gastronomes, ont transféré leur type de travail écrit dans le médium télévision. Une des émissions les plus populaires en France est celle des cours de cuisine. Je me demande, s'il n'y a pas là un indice, pour une critique artistique d'un avenir pour la formation et des conseils pratiques pour une action.

Nous vivons une profonde mutation, et, au-delà de la prudence pédagogique, je me demande si un avenir plus grand pour la critique d'art, ne va pas s'ouvrir sous forme d'animation culturelle dans une société où les diverses formes de bricolage, d'activités individuelles dans les foyers domestiques vont se substituer à des activités socialisées dépassées.

Des formes inédites de la critique d'art pour l'action, la formation à la production artistique ne sont-elles pas là

bonne réponse aux problèmes du sort de la critique d'art ?

Je ne cache pas que ces deux objectifs laissent évident le problème de la hiérarchie des genres, des genres sociaux. Devons-nous ignorer qu'il existe, dans le domaine de la critique d'art, une hiérarchie entre la tribune offerte par une revue internationale et le journal local ?

Les médias vont nous aider à poser autrement ce problème de hiérarchie dans la critique d'art.

René BERGER

La suggestion de Mme de Granville et celle de Mr. Bianda consistent à montrer la création d'associations, répond en partie aux souhaits que vous venez de formuler.

Melle XXX

Travaillent pour la radio, la télévision, et écrivent comme critique d'art, j'ai l'expérience de médias différents. On simplifie la discussion quand on dit que le monde écrit est terminé ! Il y a de la place pour tout le monde, et le livre n'est pas mort !

« Aussi le critique d'art qui s'exprime sur les ondes doit-il être un personnage quasi idéal, combinant les talents de l'amuseur et du critique. »

« Sommes-nous capables de nous adapter, non pas seulement à un nouveau milieu, mais à ce qu'il faut bien appeler *l'environnement-media*, tout prenant figure de message de masse ? L'écran est-il devenu le nouveau médiateur universel ? »

Frederick Laws, intervention lors du Premier Congrès International des Critiques d'Art, 1948.

René Berger, *La Télé-fission, alerte à la télévision*, 1976, p. 13.

La critique d'art : un service et une profession en danger.

par Jacques Leenhardt (ASCA, Paris 1981)

Depuis un certain temps déjà, l'évolution de la critique d'art a cessé de n'être une préoccupation que pour les seuls critiques. Que ce soit à l'étranger, où l'on s'interroge sur le mal qui ronge la critique d'art française, ou à l'intérieur de l'hexagone, la situation économique, intellectuelle et morale de la critique d'art semble, aujourd'hui plus que jamais, problématique.

Cette première constatation, qui déjà à elle seule réclamerait une étude sérieuse et approfondie pour déterminer les causes du malaise, est relancée par l'inquiétant effacement qui marque l'art produit en France au plan international. Que ce soit l'affaiblissement de la place de Paris comme centre de diffusion de l'art, ou que ce soit l'absence trop fréquente d'artistes travaillant en France dans les grands événements internationaux de la vie de l'art, tous ces éléments, que le succès de la FIAC ne saurait faire oublier, pas plus que la vitalité très réelle de la création artistique en ce moment à Paris, concourent à relancer la question de la faiblesse chronique de cet élément accompagnateur nécessaire de la production artistique qu'est la critique d'art.

Consciente de cette situation, la Section Française de l'Association Internationale des Critiques d'Art se propose d'être l'animatrice d'une réflexion approfondie sur cette question. De même qu'en son temps elle avait demandé et obtenu du Ministère de la Culture que soit constituée une équipe destinée à réfléchir sur la condition de l'artiste, de même aujourd'hui elle demande que soit entrepris un travail qui permettra de promouvoir à l'avenir un plan de redressement de cette profession. Pleinement consciente que l'examen d'une telle question ne saurait être assumé dans tous ses aspects par les seuls critiques d'art, elle considère qu'un projet de recherche doit être

-2-

établi dont un certain nombre de chapitres devront être pris en charge par des institutions scientifiques compétentes.

Devant la gravité de la situation et la profondeur du malaise, il ne serait pas sérieux de vouloir entreprendre quelque réforme que ce soit avant d'avoir une claire connaissance de l'évolution dans les trente dernières années.

BORDEAUX : Jeanine WARNOD

AU CONGRÈS DES CRITIQUES D'ART

UN ART MULTIPLIÉ GRACE A LA TÉLÉVISION

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

Les membres de l'U.C.A.
(Union Critique Artistique)
des provinces d'Alsace sont
les plus actifs des membres
de la section de province.

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

«**Ensemble, il s'agit de**
notre époque...»

Jeanine Warnod.

**« La télévision doit faire
sortir l'information sur l'art
du ghetto de l'imprimé,
qui ne peut rejoindre
que des publics restreints
et qui contribue à restreindre
la portée et l'intégration
du phénomène d'art
dans nos sociétés. »**

**Compte rendu de la rencontre
des critiques d'art de la section
canadienne de l'AICA sur le thème
« L'art à la radio et à la télévision », 1972.**

PARTIE 2

**Le critique face
aux mutations
des mass-médias :
nouveaux enjeux,
nouvelles limites**

**Critique & médias :
des liaisons dangereuses**

Alex Derouineau

L'introduction de la télévision dans les foyers est perçue par les critiques d'art comme une opportunité de renouveler leur pratique en s'adaptant à une demande nouvelle. Or, ces possibilités, discutées notamment lors du colloque *Art et télévision*, à Bordeaux en septembre 1968, entraînent aussi un sentiment de méfiance de la part de certains. Ils mettent ainsi en garde le rôle du critique face à l'usage d'un outil qui semble inévitablement être un instrument des pouvoirs politiques.

Giulio Carlo Argan, président honoraire de l'AICA, tente d'exposer ses doutes quant à l'idée d'investir la télévision comme nouvel espace de communication pour la critique d'art : « Est-ce que la Télévision est, aujourd'hui, un moyen de communication de masses ? Non. Dans les pays capitalistes comme dans les pays socialistes, la Télévision, aujourd'hui, est encore un instrument du pouvoir¹ ». De 1964 à 1974, la télévision en France est encadrée par l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF). Celui-ci « est placé sous la tutelle du ministre chargé de l'information, qui s'assure du respect du monopole d'émission, veille à l'observation des obligations générales découlant du caractère de service public de l'Office² ». Malgré cette tentative d'autonomiser davantage cet établissement, De Gaulle en garda encore le contrôle. Travailler avec un instrument du pouvoir serait alors travailler pour le pouvoir, comme le suggère Argan.

Il n'exclut néanmoins pas d'utiliser ces nouveaux médias pour exercer la critique : « Je pense que nous devons [...] surtout penser à la Télévision comme une technique possible pour l'Art contemporain³ ». À son tour, Pierre Restany exige « devant la carence des États nationaux, l'organisation d'un réseau parallèle de contacts et d'échanges d'information et de promotion⁴ ». Cette proposition semble être la ritournelle de l'après Mai 68 de la

part des critiques, sans qu'aucun n'apporte de proposition concrète. Dans *Le Monde*, Jacques Michel rappelle une idée importante de Marshall McLuhan, exprimée par l'aphorisme : « the medium is the massage⁵ ». Or, si tel est le cas, on est face au problème « des relations et du contrôle sur la méthodologie de la communication⁶ ». On se demande alors, tout comme Restany, comment « le critique jouera-t-il de manière effective le rôle de promoteur des idées et des formes nouvelles qui est le sien⁷ » ?

Le statut du critique d'art est ainsi remis en question. Pierre Cabanne écrit dans son article « Pourquoi des critiques ? » : « [L]'art ayant changé de sens et l'artiste de fonction sociale, il apparaît pourtant que le critique d'art soit demeuré tel qu'il était au siècle dernier⁸ ». Cette volonté de s'adapter à son temps est essentielle pour répondre à la crise du statut social. Cependant, ces critiques trouvent nécessaire de garder un esprit d'engagement qui paraît comme une forme à ne pas perdre. Seulement, comme le note encore Jacques Michel, même la critique dite engagée doit être considérée comme une critique instrumentalisée par l'État : « Aujourd'hui, l'État semble avoir compris l'importance de la "promotion" de l'art [...]. L'État donne raison en quelque sorte, à cette critique pour laquelle M. Ragon [président de la section française de l'AICA] demande droit de cité dans le processus socio-économique, [...] en reconnaissant le droit de la critique... "à critiquer partialement"⁹ ». La critique d'art n'échappe donc pas aux contraintes politiques. À l'occasion de la XXXIV^e Assemblée générale de l'AICA, en 1982, la section polonaise est contrainte d'annuler sa venue en « réponse à l'introduction de la loi martiale dans notre pays¹⁰ », mise en place en prévision d'une possible invasion par l'URSS. Mme Jarowska, Présidente de la section polonaise, énonce dans son télé-

1 — Giulio Carlo Argan, Rapport du colloque « Art et télévision » de la XX^e Assemblée Générale de l'AICA, mercredi 11 septembre 1968 [FR ACA AICAI THE CONO22-6/7].

2 — Loi n° 64-621 du 27 juin 1964 portant statut de l'Office de radiodiffusion-télévision française, Article 2, in *Journal Officiel de la République Française*, consultable à l'adresse URL : https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?numJO=0&dateJO=19640628&numTexte=&pageDebut=05636&pageFin=

3 — *Ibid.*

4 — Pierre Restany, « Pour l'avenir : un réseau parallèle », *Combat*, n° 7542, 14 octobre 1968, p. 9.

5 — Jacques Michel, « L'exercice de la critique et l'influence de la télévision », *Le Monde*, 19 septembre 1968, p. 17.

6 — Giulio Carlo Argan, *ibid.*

7 — Pierre Restany, *ibid.*

8 — Pierre Cabanne, « Pourquoi des critiques ? », *Combat*, n° 7542, 14 octobre 1968, p. 8.

9 — Jacques Michel, *op. cit.*

10 — Mme Jarowska, Télégramme envoyé le 13 septembre 1982 à l'Assemblée Générale du Congrès de l'AICA, fonds Restany [PREST.XJ13/34].

gramme adressé aux congressistes une somme d'événements supprimés et ajoute : « Ont quitté la presse de leur propre gré nombre d'éminents journalistes et publicistes, des centaines d'autres ont du quitter leur travail et restent sous l'interdiction d'exercer leur profession¹¹ ». Elle met également en avant l'usage qui est fait de la télévision : « Les mass médias [...] servent [...] aux attaques contre ceux qui ne peuvent se défendre. Dans ces conditions, les critiques d'art polonais [...] refusent de collaborer avec la télévision et la radio militarisées¹² ». Par ce bilan dramatique, elle confirme, quatorze ans plus tard, les doutes que certains critiques avaient déjà émis en 1968. Si la télévision a pu être pensée comme un outil pour l'art contemporain en des temps politiques calmes, elle demeure sous la contrainte du médium lui-même – puisqu'il influence le message – et par l'autorité souveraine qui en a le contrôle. Les critiques d'art voient une opportunité de renouvellement de leur pratique dans un nouveau média qui semble finalement incompatible, par ses contraintes politiques, avec la qualité qui leur est la plus chère : l'engagement.

11 — Ibid.
12 — Ibid.

L'exercice de la critique et l'influence de la télévision

Jan 59

Il faut donc reconnaître que la télévision a exercé une influence déterminante sur la critique d'art. Cette influence s'est exercée à travers deux canaux principaux : d'une part, par la diffusion massive de l'œuvre d'art, et d'autre part, par la mise en scène de la critique elle-même. La télévision a permis de rendre accessibles à un large public des œuvres qui étaient auparavant réservées à une élite. Cette démocratisation de l'accès à l'art a eu des conséquences profondes sur la manière dont la critique est exercée. Elle a favorisé l'émergence de nouvelles voix et a permis de remettre en question des jugements établis. Cependant, cette démocratisation a aussi entraîné une certaine uniformisation des goûts et des critères de jugement. La télévision a ainsi contribué à la formation d'un consensus critique, qui peut être vu comme une forme de censure à l'échelle nationale.

La télévision a exercé une influence déterminante sur la critique d'art. Cette influence s'est exercée à travers deux canaux principaux : d'une part, par la diffusion massive de l'œuvre d'art, et d'autre part, par la mise en scène de la critique elle-même. La télévision a permis de rendre accessibles à un large public des œuvres qui étaient auparavant réservées à une élite. Cette démocratisation de l'accès à l'art a eu des conséquences profondes sur la manière dont la critique est exercée. Elle a favorisé l'émergence de nouvelles voix et a permis de remettre en question des jugements établis. Cependant, cette démocratisation a aussi entraîné une certaine uniformisation des goûts et des critères de jugement. La télévision a ainsi contribué à la formation d'un consensus critique, qui peut être vu comme une forme de censure à l'échelle nationale.

Il est évident que la télévision a exercé une influence déterminante sur la critique d'art. Cette influence s'est exercée à travers deux canaux principaux : d'une part, par la diffusion massive de l'œuvre d'art, et d'autre part, par la mise en scène de la critique elle-même. La télévision a permis de rendre accessibles à un large public des œuvres qui étaient auparavant réservées à une élite. Cette démocratisation de l'accès à l'art a eu des conséquences profondes sur la manière dont la critique est exercée. Elle a favorisé l'émergence de nouvelles voix et a permis de remettre en question des jugements établis. Cependant, cette démocratisation a aussi entraîné une certaine uniformisation des goûts et des critères de jugement. La télévision a ainsi contribué à la formation d'un consensus critique, qui peut être vu comme une forme de censure à l'échelle nationale.

Il est évident que la télévision a exercé une influence déterminante sur la critique d'art. Cette influence s'est exercée à travers deux canaux principaux : d'une part, par la diffusion massive de l'œuvre d'art, et d'autre part, par la mise en scène de la critique elle-même. La télévision a permis de rendre accessibles à un large public des œuvres qui étaient auparavant réservées à une élite. Cette démocratisation de l'accès à l'art a eu des conséquences profondes sur la manière dont la critique est exercée. Elle a favorisé l'émergence de nouvelles voix et a permis de remettre en question des jugements établis. Cependant, cette démocratisation a aussi entraîné une certaine uniformisation des goûts et des critères de jugement. La télévision a ainsi contribué à la formation d'un consensus critique, qui peut être vu comme une forme de censure à l'échelle nationale.

Témoignages et débats

Il est évident que la télévision a exercé une influence déterminante sur la critique d'art. Cette influence s'est exercée à travers deux canaux principaux : d'une part, par la diffusion massive de l'œuvre d'art, et d'autre part, par la mise en scène de la critique elle-même. La télévision a permis de rendre accessibles à un large public des œuvres qui étaient auparavant réservées à une élite. Cette démocratisation de l'accès à l'art a eu des conséquences profondes sur la manière dont la critique est exercée. Elle a favorisé l'émergence de nouvelles voix et a permis de remettre en question des jugements établis. Cependant, cette démocratisation a aussi entraîné une certaine uniformisation des goûts et des critères de jugement. La télévision a ainsi contribué à la formation d'un consensus critique, qui peut être vu comme une forme de censure à l'échelle nationale.

Il est évident que la télévision a exercé une influence déterminante sur la critique d'art. Cette influence s'est exercée à travers deux canaux principaux : d'une part, par la diffusion massive de l'œuvre d'art, et d'autre part, par la mise en scène de la critique elle-même. La télévision a permis de rendre accessibles à un large public des œuvres qui étaient auparavant réservées à une élite. Cette démocratisation de l'accès à l'art a eu des conséquences profondes sur la manière dont la critique est exercée. Elle a favorisé l'émergence de nouvelles voix et a permis de remettre en question des jugements établis. Cependant, cette démocratisation a aussi entraîné une certaine uniformisation des goûts et des critères de jugement. La télévision a ainsi contribué à la formation d'un consensus critique, qui peut être vu comme une forme de censure à l'échelle nationale.

Il est évident que la télévision a exercé une influence déterminante sur la critique d'art. Cette influence s'est exercée à travers deux canaux principaux : d'une part, par la diffusion massive de l'œuvre d'art, et d'autre part, par la mise en scène de la critique elle-même. La télévision a permis de rendre accessibles à un large public des œuvres qui étaient auparavant réservées à une élite. Cette démocratisation de l'accès à l'art a eu des conséquences profondes sur la manière dont la critique est exercée. Elle a favorisé l'émergence de nouvelles voix et a permis de remettre en question des jugements établis. Cependant, cette démocratisation a aussi entraîné une certaine uniformisation des goûts et des critères de jugement. La télévision a ainsi contribué à la formation d'un consensus critique, qui peut être vu comme une forme de censure à l'échelle nationale.

Il est évident que la télévision a exercé une influence déterminante sur la critique d'art. Cette influence s'est exercée à travers deux canaux principaux : d'une part, par la diffusion massive de l'œuvre d'art, et d'autre part, par la mise en scène de la critique elle-même. La télévision a permis de rendre accessibles à un large public des œuvres qui étaient auparavant réservées à une élite. Cette démocratisation de l'accès à l'art a eu des conséquences profondes sur la manière dont la critique est exercée. Elle a favorisé l'émergence de nouvelles voix et a permis de remettre en question des jugements établis. Cependant, cette démocratisation a aussi entraîné une certaine uniformisation des goûts et des critères de jugement. La télévision a ainsi contribué à la formation d'un consensus critique, qui peut être vu comme une forme de censure à l'échelle nationale.

Il est évident que la télévision a exercé une influence déterminante sur la critique d'art. Cette influence s'est exercée à travers deux canaux principaux : d'une part, par la diffusion massive de l'œuvre d'art, et d'autre part, par la mise en scène de la critique elle-même. La télévision a permis de rendre accessibles à un large public des œuvres qui étaient auparavant réservées à une élite. Cette démocratisation de l'accès à l'art a eu des conséquences profondes sur la manière dont la critique est exercée. Elle a favorisé l'émergence de nouvelles voix et a permis de remettre en question des jugements établis. Cependant, cette démocratisation a aussi entraîné une certaine uniformisation des goûts et des critères de jugement. La télévision a ainsi contribué à la formation d'un consensus critique, qui peut être vu comme une forme de censure à l'échelle nationale.

Il est évident que la télévision a exercé une influence déterminante sur la critique d'art. Cette influence s'est exercée à travers deux canaux principaux : d'une part, par la diffusion massive de l'œuvre d'art, et d'autre part, par la mise en scène de la critique elle-même. La télévision a permis de rendre accessibles à un large public des œuvres qui étaient auparavant réservées à une élite. Cette démocratisation de l'accès à l'art a eu des conséquences profondes sur la manière dont la critique est exercée. Elle a favorisé l'émergence de nouvelles voix et a permis de remettre en question des jugements établis. Cependant, cette démocratisation a aussi entraîné une certaine uniformisation des goûts et des critères de jugement. La télévision a ainsi contribué à la formation d'un consensus critique, qui peut être vu comme une forme de censure à l'échelle nationale.

Le nouveau message

Il est évident que la télévision a exercé une influence déterminante sur la critique d'art. Cette influence s'est exercée à travers deux canaux principaux : d'une part, par la diffusion massive de l'œuvre d'art, et d'autre part, par la mise en scène de la critique elle-même. La télévision a permis de rendre accessibles à un large public des œuvres qui étaient auparavant réservées à une élite. Cette démocratisation de l'accès à l'art a eu des conséquences profondes sur la manière dont la critique est exercée. Elle a favorisé l'émergence de nouvelles voix et a permis de remettre en question des jugements établis. Cependant, cette démocratisation a aussi entraîné une certaine uniformisation des goûts et des critères de jugement. La télévision a ainsi contribué à la formation d'un consensus critique, qui peut être vu comme une forme de censure à l'échelle nationale.

Il est évident que la télévision a exercé une influence déterminante sur la critique d'art. Cette influence s'est exercée à travers deux canaux principaux : d'une part, par la diffusion massive de l'œuvre d'art, et d'autre part, par la mise en scène de la critique elle-même. La télévision a permis de rendre accessibles à un large public des œuvres qui étaient auparavant réservées à une élite. Cette démocratisation de l'accès à l'art a eu des conséquences profondes sur la manière dont la critique est exercée. Elle a favorisé l'émergence de nouvelles voix et a permis de remettre en question des jugements établis. Cependant, cette démocratisation a aussi entraîné une certaine uniformisation des goûts et des critères de jugement. La télévision a ainsi contribué à la formation d'un consensus critique, qui peut être vu comme une forme de censure à l'échelle nationale.

**J.-W. MOHRICE
AU MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
DE BORDEAUX**

Une exposition exceptionnelle présentée aux Beaux-Arts de Bordeaux du mardi au dimanche de 10 heures à 18 heures. Le Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 100 rue de la République, 33000 Bordeaux. Tél. 05 56 00 00 00.

G.C. ARGAN. - Mes chers amis, je vous dis tout de suite que je renonce à mon intervention et je suis sûr que les nombreux membres de l'A.I.C.A. qui ont demandé à parler vont embrasser le problème dans toute son étendue.

Je pense que ce problème peut se résumer en quelques mots : est-ce que nous devons nous occuper de la cuisine ou de l'estomac ? Evidemment, en tant que Critiques d'Art, nous sommes un peu les techniciens de la possibilité de réceptivité de l'organisme social vis-à-vis du phénomène Art. On ne doit pas considérer la Télévision et les autres moyens de communication de masses comme des moyens ayant pour but de diffuser une culture acceptée, c'est-à-dire que les moyens de communication de masses ne sont pas les moyens d'une culture octroyée mais d'une culture engendrée et qui doit s'engendrer par le moyen même du système de communication de masses.

Alors, je pense que nous ne devons pas seulement réfléchir à l'énorme possibilité de diffusion des connaissances artistiques qui nous est donnée par la Télévision mais que nous devons aussi et surtout penser à la Télévision comme à une technique possible pour l'Art contemporain. Je pense que là est le véritable problème. Est-ce que les Artistes peuvent travailler pour la Télévision ? Est-ce que les Critiques peuvent travailler pour la Télévision ? Est-ce que la Télévision peut aider à former une éducation esthétique ?

Le problème, mes chers Amis, n'est pas tellement

un problème de substantif ou de verbe. Dans le langage commun, il y a le substantif, il y a le verbe, mais il y a aussi ces petits mots qui nous servent pour indiquer les relations entre les mots, c'est-à-dire entre les choses. Ce qui doit nous occuper ce n'est pas l'Art en tant qu'objet d'une information communiquée par les masses média, c'est-à-dire par les moyens de communication de masses, mais c'est le problème des avec, des pour, des par, des en, des dans, etc., c'est le problème des relations et du contrôle sur la méthodologie de la communication que les Critiques d'Art pourraient exercer dans un monde meilleur, c'est-à-dire sur le contexte que les moyens de communication de masses réalisent dans la société. Si l'on arrive à exercer un certain contrôle sur cette méthodologie, on pourra arriver à ce résultat que je considère comme très important, à savoir ^{même} que/des informations qui ne sont pas artistiques pourront être communiquées d'une façon artistique par une méthodologie esthétique.

Voilà, je crois, le noyau du problème et, puisque je ne désire pas faire une communication maintenant, je pense qu'il serait bon de voir ce que l'on a déjà fait, ce que l'on est en train de faire, quelle est la situation actuelle d'un problème qui a été sans doute senti par plusieurs d'entre nous afin que, dans l'avenir, les choses puissent se dérouler d'une façon plus systématique ou avec une méthodologie plus rigoureuse.

Alors, je prie M. Mestrovic, qui est le premier

mais, pour nos collègues des musées, c'est un problème de premier ordre et je crois qu'il sera intéressant que ces collègues et les critiques qui observent ce phénomène de la Télévision s'informent sérieusement des possibilités que l'on a déjà maintenant. (Appl.)

G.C. ARGAN. - Merci, Monsieur Martin.

Dan GRIGORESCO (Roumanie). - Je voudrais vous dire quelques mots sur un problème un peu plus répandu que celui de la Télévision en couleur, celui des émissions sur la peinture à la Télévision en noir et blanc.

Il y a longtemps que la Télévision roumaine consacre aux beaux-arts deux émissions hebdomadaires ..

(Rapport lu et remis sur le bureau du Président)

(Appl.)

G.C. ARGAN. - Je remercie M. Grigoresco. Je crois que, maintenant, on va passer un film et que la discussion suivra sous la présidence de M. Berger car je vais devoir partir.

Je souhaiterais seulement vous exprimer en deux mots quelle est ma pensée sur le problème. Mes amis, est-ce que la Télévision est, aujourd'hui, un moyen de communication de masses ? Non. Dans les pays capitalistes comme dans les pays socialistes, la Télévision, aujourd'hui, est encore un instrument du Pouvoir .. (Appl.) .. et ce que l'on cherche à faire, c'est un certain escamotage culturel dans ce système-là.

Dans ces conditions, naturellement, le problème d'une diffusion culturelle par la télévision est toujours un problème secondaire ou complémentaire.

Notre grand problème à nous tous est de faire de la Télévision un moyen de communication culturelle de masses. Si on arrive à cela dans les pays capitalistes comme dans les pays socialistes, il est évident que le problème de la diffusion de l'art sera tout naturellement encadré, en quelque sorte, dans celui de la diffusion culturelle. Merci. (Appl.)

Jacques LASSAIGNE. - Mes chers confrères.. Maintenant nos amis de Bordeaux vont vous présenter une tentative qu'ils ont faite et qui est, je pense, extrêmement intéressante, dans un domaine assez particulier qui touche à l'art lyrique.

Je vais demander à notre ami Imbert de vous présenter en quelques mots cette expérience. Ensuite, vous allez voir ces films. Puis notre ami Berger prendra la suite de la présidence.

M. IMBERT. - Monsieur le Président, Mesdames, Messieurs .. Je vous remercie beaucoup de faire appel à notre concours et je tiens d'abord à saluer tous les congressistes, au nom de la Station Régionale de Bordeaux-Aquitaine, de nous avoir fait l'honneur d'être venus dans notre auditorium.

J'ai écouté avec beaucoup d'intérêt tout ce qui a été dit. On a parlé essentiellement de la diffusion de la culture, de la diffusion des oeuvres artistiques et je m'aperçois que l'on a le souci de communication avec la masse.





Télégramme envoyé le 13 septembre 1982 à Mme Jaworska, présidente d'honneur de l'AICA : " Inquiets ne pas vous avoir parmi nous, vous et vos collègues polonais, Congrès AICA exprime affection et profonde estime. Amitié. Dan Haulica, Président AICA, René Berger, Raoul-Jean Moulin".

Lettre de Mme Jaworska au secrétariat général :
 " Varsovie, le 19 Octobre 1982. Cher Raoul, voici le texte de mon télégramme adressé au Congrès de l'AICA à Sophia Antipolis. P.S. Votre télégramme n'est pas arrivé".
 " Congrès AICA, Sophia Antipolis, 06560 Valbonne. Empêchée venir j'adresse mes meilleures amitiés pour tous les participants bon succès au Congrès. Remerciements à la section française pour l'invitation personnelle. Wladislawa Jaworska."

Varsovie le 22 Juin 1982. A l'assemblée générale de l'AICA. (lettre arrivée après le congrès).

" Les membres de la section polonaise de l'AICA, dont les signatures sont opposées au bas de cette lettre, trouvent qu'il est en leur devoir d'informer les participants à l'assemblée générale de l'AICA de ce qui suit : Au congrès de cette année la section polonaise de l'AICA n'est pas représentée par une délégation officielle. C'est notre réponse à l'introduction de la loi martiale dans notre pays. Nous ne voulons pas fournir l'apparence que la vie artistique en Pologne se déroule actuellement d'une manière normale. Il ne peut y avoir de vie artistique normale au temps où les droits du citoyen sont abolis, où les représentations authentiques de la société, telles que les syndicats professionnels et associations d'hommes de l'art et des lettres, sont suspendues ou liquidées. En cette année n'ont pas eu lieu et n'auront pas lieu, entre autres, la Biennale internationale de la gravure à Cracovie, la Biennale internationale de l'affiche à Varsovie, l'Automne musical de Varsovie. Les moyens modernes de communication par les massmédias, qui seront aussi l'objet de vos discussions, servent en Pologne sous la loi martiale aux attaques contre ceux qui ne peuvent se défendre. Dans ces conditions les critiques d'art polonais, de même que les écrivains, les acteurs et les hommes de la culture et des sciences - sauf certaines exceptions - refusent de collaborer avec la télévision et la radio militarisées.

A partir du 13 décembre ont cessé de paraître en Pologne ou ont changé totalement de caractère de nombreuses publications périodiques, entre autres artistiques et culturelles. Ont été liquidées le bimensuel Sztuka/l'Art et l'hebdomadaire Kultura. Ont quitté la presse de leur propre gré nombre d'éminents journalistes et publicistes, des centaines d'autres ont du quitter leur travail et restent sous l'interdiction d'exercer leur profession. Il est encore difficile de dire dans quelle mesure ces interdictions seront respectées. Elles ont touché aussi, ajoutons-le, certains critiques d'art.

Chers collègues et amis, veuillez nous excuser d'avoir troublé par notre information le cours normal des délibérations de l'assemblée générale de l'AICA. Nous avons des raisons toutes particulières pour connaître le prix d'un échange de pensée qui ne soit pas troublé. Nous ne lançons aucun appel. Néanmoins il nous semble juste que vous sachiez et reteniez en mémoire dans quelles conditions vivent en Pologne l'art et la critique artistique."

Szymon Bojko, Anda Rottenberg, Aleksander Wojciechowski, Wiesława Wierzchowska, Andrzej Oseka, Danuta Wroblewska, Marcin Gizycki, Magdalena Hniedziewicz, Maciej Gutowski, Andrzej Turowski, Alicja Kepinska, Stefan Morawski, Andrzej Ryszkiewicz, Piotr Piotrowski, Stanislaw Lorentz, Wladyslawa Jaworska, Janusz Zagrodzki, Gustaw Romanowski, Urszula Czartoryska, Wieslaw Borowski, Mieczyslaw Porebski, Marek Rostworowski, Jacek Wozniakowski, Bohdan Urbanowicz, Janusz Bogucki, Joanna Guze, Irena Moderska.

J'ai vérifié les signatures
 Aleksander Wojciechowski
 Président de la section polonaise
 de l'AICA

Repenser les moyens d'expression du critique

Eléna Valdivieso

Les réflexions amorcées à partir de la fin des années 1960 par la section française de l'AICA concernant les rapports de la critique d'art avec la radio et la télévision¹, s'engagent aussi outre-Atlantique dès le début des années 1970. En mai 1972, Laurent Lamy², président de la section canadienne de l'AICA, réunit les membres de l'association à la galerie d'art de Winnipeg, pour une rencontre autour de la thématique de l'art face aux nouveaux médias. Dans son discours d'introduction, Lamy établit un relevé sommaire des programmes de télévision montréalais dédiés aux arts visuels : *Femmes d'aujourd'hui*, *Format 30*, *Format 60* et *Rencontres*. Il précise que la durée de ces programmes, excédant rarement trente minutes (sauf pour *Format 60*), ainsi que leur plage horaire (le soir après vingt-trois heures, ou aux périodes creuses de l'après-midi), expliquent, en partie, l'échec de leur audience auprès du public.

Partant de ce constat sur les arts visuels traités en tant que parents pauvres des programmes de télévision et radio canadiens, Lamy souhaite attirer l'attention sur le rôle que ces nouveaux diffuseurs ont pourtant à jouer dans la promotion de l'activité artistique. Pour ce faire, il encourage les critiques invités au débat à réfléchir à de nouvelles méthodes de présentation de l'art à la télévision et à la radio, en les mettant au défi de repenser et d'adapter leur pratique face à ces moyens inédits de communication et de diffusion. Ses propos à ce sujet sont explicites : « Le critique d'art intéressé à faire de l'information artistique à la télévision devra repenser complètement la structure de ses moyens d'expression, de présentation et d'analyse des œuvres dans un contexte où l'image lui apporte des moyens extrêmement variés de présentation³ ».

Parmi les critiques invités à proposer des réponses à ces problématiques, celle publiée

dans le rapport de Fernande Saint-Martin⁴, n'omet pas de souligner les nombreux avantages que présente la télévision pour l'exercice de la critique d'art. La principale qualité qu'elle lui reconnaît est sa capacité à atteindre davantage les différents aspects du phénomène visuel qui préoccupe le critique d'art. Là où la critique imprimée aurait figé l'objet artistique par les mots, la télévision parviendrait à l'émanciper et à le démystifier par le biais des images et du son, favorisant ainsi, de l'avis de Saint-Martin, une approche plus intime et sensorielle de l'œuvre. L'apparition de la couleur dans le paysage télévisuel canadien en septembre 1966, confortera d'ailleurs la critique à œuvrer dans le sens de cette approche renouvelée des arts visuels sur le petit écran.

La voie proposée par la critique est celle d'une initiation du public aux « règles artistiques », visant à mettre davantage l'accent sur le processus artistique et le message de l'artiste, et moins sur l'analyse et la description de l'objet artistique en tant que tel. L'objectif est de montrer au public que l'œuvre ne relève pas seulement d'une pratique abstraite et impersonnelle, mais qu'elle est le fait d'un individu dont le travail est ancré dans la réalité qui est aussi celle dans laquelle les spectateurs évoluent. Par la voie d'une identification entre les préoccupations de l'artiste et du spectateur, les arts visuels trouveraient, ainsi, enfin leur place à la télévision.

1 — Voir la XX^e Assemblée générale de l'AICA, colloque *Art et télévision*, mercredi 11 septembre 1968, Bordeaux.

2 — Laurent Lamy (1929-2015) fut le président de la section canadienne de l'Association Internationale des Critiques d'Art de 1967 à 1976. Critique d'art au journal *Le Devoir* de 1962 à 1972, il collabora aussi à la revue *Vie des Arts*. Organisateur de la Biennale internationale des arts, pendant plusieurs années, il anima de nombreuses émissions artistiques pour la Société Radio-Canada, dont « L'Art aujourd'hui » et « Café des arts ». Il collabora aussi à la publication de catalogues d'exposition pour le ministère des Affaires culturelles du Québec. À partir de 1966 et jusqu'en 1988, il enseigna le design au Cégep du Vieux-Montréal. Auteur, il a signé *La Renaissance des métiers d'arts au Canada français* (ministère des Affaires culturelles, 1967) et, avec Jean-Claude Hurni, *Architecture contemporaine au Québec 1960-1970* (L'Hexagone, 1983).

3 — « Compte-rendu de la rencontre des critiques d'art de la section canadienne de l'AICA tenue à la galerie d'art de Winnipeg, les 19, 20 et 21 mai 1972 », tapuscrit, p. 3, fonds Restany [PREST.XJ11].

4 — Fernande Saint-Martin (née en 1927), critique d'art et théoricienne de l'art, ancienne directrice du Musée d'art contemporain de Montréal, elle fut pionnière dans la découverte des lois d'organisation du langage visuel. De 1990 à 1992, elle fut présidente de l'Association internationale de sémiotique visuelle. Elle a publié de nombreux ouvrages : *Les Fondements topologiques de la peinture* (HMH, 1980), *Sémiologie du langage visuel* (Presses de l'Université du Québec, 1987) ou *L'Art visuel* (Presses de l'Université du Québec, 1990).

REST. X
J.M

2/4

0007575



ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART
INTERNATIONAL ASSOCIATION OF ART CRITICS
ASOCIACION INTERNACIONAL DE CRITICOS DE ARTE



7575
REST XJ.M/37

SECTION CANADIENNE
788 WILDER MONTREAL 154

CANADIAN SECTION
737-1955

REST X
J.M
Buret Fern
[Dossier critique d'Art
A.I.C.A., 1972]

0007575

COMPTE RENDU DE LA RENCONTRE
DES CRITIQUES D'ART DE LA SECTION CANADIENNE DE
L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART
(AICA) TENUE A LA GALERIE D'ART DE WINNIPEG, LES
19, 20 ET 21 MAI 1972

THEME DE LA RENCONTRE
"L'ART A LA RADION ET A LA TELEVISION"

La télévision et la critique d'art

La télévision doit faire sortir l'information sur l'art du ghetto de l'imprimé, qui ne peut rejoindre que des publics restreints et qui contribue à restreindre la portée et l'intégration du phénomène d'art dans nos sociétés.

La télévision doit faire sortir la critique d'art des limites qu'impose l'imprimé. La critique d'art a eu jusqu'ici le défi quasi insurmontable de parler d'un phénomène visuel, de le décrire et de le commenter, en l'absence d'un corrélatif visuel des choses dont il parle. Avec la télévision, la critique d'art peut enfin accomplir son travail dans des conditions adéquates, en "montrant" visuellement sur l'écran les divers aspects des phénomènes visuels auxquels il fait allusion. Vraisemblablement, la critique d'art d'aujourd'hui et de demain ne saura vraiment s'exercer sans l'aide des transmetteurs visuels.

La télévision comme langage visuel

La télévision, médium audio-visuel, fonctionne au niveau du mot et au niveau de l'image. Parce qu'elle se sert comme élément essentiel de son langage, de l'image :

a) il est fondamental qu'elle incorpore à son processus non seulement des techniciens de la production de l'image, mais des spécialistes du langage visuel. Avant tout des artistes naturellement qui sachent utiliser l'image dans une fonction créatrice, et développer ses possibilités expressives.

Ensuite des critiques d'art qui permettent au public de devenir conscient des types de message véhiculés par l'image, de les analyser et de les critiquer, au lieu de subir passivement le déferlement des images.

Sans doute des critiques de cinéma ou tout autre spécialiste du langage par l'image peuvent servir en ce sens. Mais comme les problèmes les plus importants du langage visuel (structure de l'image, dynamisme de la composition, problèmes de la couleur et du clair-obscur, etc) ont été approfondis depuis des siècles par les artistes picturaux, c'est en faisant appel aux critiques d'art que la télévision pourra prendre conscience d'elle-même et donner à son public des possibilités de se relier à elle de façon dynamique.

L'information sur l'art et la télévision

Les quelques efforts tentés par la télévision française pour offrir de l'information sur l'art ont été manifestement des échecs. Voici quelques raisons de cet échec :

- a) Le critique d'art a été utilisé dans sa fonction traditionnelle de producteur d'un texte écrit, semblable à celui qui convient aux imprimés, ou'il lira lui-même ou fera lire par un speaker. On n'a pas cherché à transformer son rôle en fonction des moyens audio-visuels. L'accompagnement verbal des images n'était qu'une extension du journalisme écrit.

- b) Encore plus important, on a utilisé dans la production visuelle de ces programmes, des procédés de cinéma inadéquats, comme des "travelings" sur l'ensemble d'une exposition ou sur un ensemble d'oeuvres, pour centrer les moyens d'expression sur le grossissement de détails des oeuvres, qui en rend toute perception impossible. Ce procédé emprunté aux livres sur l'art a déjà démontré qu'il était une méthode d'approche totalement inadéquante.
- c) On a mêlé tous les niveaux de public dans la conception des programmes, déplaisant ainsi à chacun d'entre eux, qui trouvait que l'information était trop banale ou trop abstraite, selon le cas.

En tant que spécialistes de l'information sur l'art, les critiques d'art doivent mettre en question ces divers procédés et examiner s'ils sont valables et efficaces pour faire passer le message des artistes aux divers publics canadiens.

La critique d'art à la télévision

- a) Le critique d'art intéressé à faire de l'information artistique à la télévision devra repenser complètement la structure de ses moyens d'expression, de présentation et d'analyse des oeuvres, dans un contexte où l'image lui apporte des moyens extrêmement différents de présentation.

- b) Contrairement à tout ce qui a été fait jusqu'ici, il faut que soit complètement écartée la conception qui voudrait qu'une émission de télévision offrirait un contact avec les oeuvres d'art, "comme si le public était là". Cela est faux et impossible. L'image de l'oeuvre à la TV ne saurait d'aucune façon remplacer le contact avec l'oeuvre. Ce n'est pas une équivalence, un ersatz commode en regard de l'expérience concrète, réelle, de l'oeuvre par le public.

- c) La fonction de l'information sur l'art à la TV est de sensibiliser divers publics aux phénomènes artistiques, les stimuler à participer, à s'impliquer dans les démarches artistiques.

- d) Pour cela, il faut que les publics atteignent à une certaine compréhension du phénomène artistique.

Donc démystifier le phénomène artistique, en cessant de le poser dans l'absolu et l'isoler de son sens. Il n'est plus possible de faire de l'information sur l'art et d'aborder une oeuvre artistique qui a atteint un certain niveau d'innovation, sans expliciter les étapes qui ont mené à son émergence et expliquer le contexte de production artistique dans le monde qui en éclaire les aspects actuels.

e) Il est certain que selon les publics auxquels on s'adresse, il faut trouver les possibilités de communiquer à partir des coordonnées mêmes de ce public, de son acquis, de sa sensibilité, de ses centres d'intérêt. D'où une extrême souplesse du vocabulaire verbal et imagique de la critique d'art.

f) Plus précisément, le public ne peut s'impliquer que s'il est initié aux "règles" du jeu artistique.

Les commentateurs sportifs éduquent constamment leur public sur les règles du jeu sportif, expliquant abondamment comment à l'intérieur de ses règles, chaque athlète réalise ses possibilités, sa dextérité, ses capacités particulières.

Comme les événements sportifs, les événements artistiques constituent des étapes d'un processus continu. Le public doit comprendre qu'en exerçant son métier, l'artiste, comme tout le monde, essaie de maîtriser des méthodes de production, à l'intérieur d'un certain contexte, dont le but réel est la communication.

C'est dans la mesure où l'oeuvre d'art est perçue comme un symbole qui implique pour tous les individus une possibilité d'approfondir et d'explicitier leur relation au réel, qu'à un premier niveau social, celui des mass-média, l'oeuvre a d'abord une valeur.

g) Pour cela, le critique d'art doit en regard des artistes comme aux yeux du public, démythifier la notion d'"objet" d'art, rejeter les notions de plus-value de l'objet, la sacralisation des objets en "chef-d'oeuvre" ou en oeuvres "supérieures, grandioses, etc."

Il faut convaincre d'abord les artistes eux-mêmes que la sacralisation de l'objet artistique est une forme réelle d'aliénation. Que l'activité de "collectionner" des oeuvres d'art n'a pas de sens absolu par soi. Démythifier le Musée où les objets existaient et subsisteraient "pour soi"; le musée est seulement, comme le stade de baseball, l'endroit par excellence non seulement pour avoir une expérience d'une oeuvre, mais où l'on peut se mettre en relation avec le processus de transformation dans l'art. Comme le Musée, la télévision doit permettre et stimuler le dialogue entre l'artiste et son public, la variété du processus artistique et les réactions continues qu'il provoque.

h) Il faut donc que la critique d'art à la TV utilise tous les moyens audio-visuels disponibles. Se servir du cinéma, de la photographie, pour créer des montages permettant de recréer un contexte artistique qui sous-tend la recherche spécifique que l'on veut expliciter.

Ce qu'il s'agit de communiquer ce n'est pas la "réalité" intrinsèque de l'oeuvre d'art, ni sa valeur de "chef-d'oeuvre", car le médium télévisé dont on se sert ne peut absolument pas présenter l'objet lui-même à l'expérience. Il n'est qu'un médium d'approche et de sensibilisation.

- 1) La critique d'art à la TV doit expliquer à son public, pour l'attirer, le retenir, le sensibiliser au phénomène artistique, "où'ossa donne l'art". Quand les mythes esthétiques sont presque tous contestés, il faut maintenant élaborer et transmettre une définition de la fonction de l'art, qui est une activité d'adaptation de l'individu à la réalité, une activité normale, essentielle, que tout le monde pratique, plus ou moins. A partir d'une première expérience de l'expression que chacun possède, il faut expliquer que tout créateur se meut dans un type donné de média, qui a ses possibilités dynamiques, dans un ensemble de formes, de types de messages, de structures de production, à travers lequel il tente de communiquer son propre message. Le "challenge" de l'artiste étant présenté comme ce fait qu'il doit donner un sens à des "contenants", à des structures plastiques indifférentes en elles-mêmes.

Donc pas tellement valoriser l'oeuvre, que le processus artistique lui-même qui sous-tend la production de l'oeuvre et qui peut lui donner un sens dans lequel le public peut s'investir. Il est peut-être capital aussi que l'individu créateur lui-même soit utilisé dans ses relations directes avec le public afin que ce public comprenne que l'oeuvre d'art est non pas un processus abstrait et impersonnel, mais le fait même d'un individu qui choisit de s'exprimer à partir de tels ou tels pré-supposés, de tels ou tels besoins. Et que son besoin d'expression n'est en rien différent fondamentalement des besoins de tous les autres êtres humains.

Fernande St-Martin

Critique d'art

Montréal, mai 1977

Enthousiasmantes perspectives : le critique d'art comme réalisateur ?

Éloïse Cariou

Au programme de la XXIV^e Assemblée générale de l'AICA (Paris, 12-16 septembre 1972) est prévue une table ronde intitulée: «Les rapports entre la critique d'art, la radio et télévision¹». Afin d'ouvrir les discussions, Guy Weelen, secrétaire général de l'association de 1971 à 1978, prépare deux séances de projections de films sur des sujets artistiques². Le débat, qui rassemble des délégués de neuf sections nationales ainsi que deux représentants de l'ORTF, M. Dejean et Mme Koulitchenko, est animé par René Berger, alors président de l'AICA Internationale. Les critiques d'art participant au débat profitent de la présence des représentants de l'ORTF pour solliciter leur expertise, et les questions techniques sont nombreuses. Elles témoignent de leur volonté de connaître les rouages du monde de la télévision, dans l'idée d'y prendre part lorsqu'il s'agit de sujets artistiques.

À l'opposé du travail d'écriture plutôt solitaire dont les critiques d'art sont familiers, la réalisation d'un film sur l'art demande la participation d'une équipe, qui peut comprendre jusqu'à cinquante personnes³. Ce type de film se révèle également très coûteux: ce sont, d'après Mme Koulitchenko, les budgets les plus élevés de la télévision, du fait des besoins matériels, notamment en matière d'éclairage. À l'ampleur des moyens humains, économiques et matériels de la réalisation d'un film sur l'art s'ajoute un paramètre temporel: la télévision est un vecteur de l'instantanéité de l'information qui caractérise les *mass media*. Support privilégié du critique d'art, l'imprimé – et le livre en particulier – appartient à des processus plus longs de réalisation et de diffusion, tandis que la télévision impose un rythme de diffusion beaucoup plus intense: les formats sont courts, et leur récurrence plus forte.

Face à ces contraintes temporelles, le réalisateur adopte des moyens spécifiques pour

mettre en forme son propos de manière efficace: certains critiques reconnaissent qu'il y a nécessité de «se concentrer sur quelques points essentiels⁴» qui caractérisent l'œuvre. «Toute une partie de la communication audio-visuelle passe par des relais qui ne sont pas exclusivement linguistiques⁵», rappelle René Berger. L'introduction d'images animées est une nouveauté pour la critique qui doit s'approprier ce nouveau langage audio-visuel. Cependant, l'exemple des films du réalisateur Jean-Christophe Averty, visionnés en amont de la séance, met en lumière deux frustrations récurrentes: d'un côté, l'inadéquation entre une analyse d'œuvre détaillée et les courts formats télévisuels; de l'autre, la synthétisation trop superficielle de l'œuvre par le réalisateur. René Berger appelle alors à la création d'un institut de communication audio-visuelle qui formerait les critiques d'art à la réalisation de films pour la télévision. Car, de fait, pour certains participants au débat, des passerelles semblent exister entre le travail du réalisateur et celui du critique d'art, le premier ayant construit son film comme les critiques construisent leurs livres⁶.

Le critique d'art pourrait-il devenir réalisateur de films sur l'art? En 1972, il a en tout cas l'espoir de collaborer avec la télévision, d'y tenir un rôle de conseiller, afin d'«améliorer considérablement la qualité des productions télévisées⁷». Si cette nouvelle perspective semble enthousiasmer les critiques d'art, les représentants de l'ORTF, somme toute plus réservés, posent leurs premières conditions. Le critique d'art doit d'abord «se familiariser avec cet outil⁸» qu'est la télévision. Une certaine divergence affleure entre la critique d'art et le fonctionnement de la télévision, illustrée par la question de l'audience: si les 5% de l'audimat qui suivent les émissions sur l'art paraissent honorables pour les critiques, pour l'ORTF, «c'est une

1 — Rapport de cette table ronde, tapuscrit, fonds AICA [FR ACA AICAI THE CON026-10/12].

2 — Documents de préparation de la séance [FR ACA AICAI THE CON026-1/12].

3 — Ce chiffre est absent dans le rapport final, mais il est retranscrit dans les notes de Guy Weelen prises à partir des bandes sonores enregistrées lors de la table ronde [FR ACA AICAI THE CON026-10/12].

4 — Intervention de M. Celebonovic (section yougoslave), rapport de la table ronde, *op.cit.*, p. 2.

5 — René Berger, *ibid.*, p. 8.

6 — M. Moulin (section française), *ibid.*, p. 2.

7 — M. Kohler (section suisse), *ibid.*, p. 3.

8 — M. Dejean (de l'ORTF), *ibid.*

9 — Citation absente du rapport mais présente sur les notes du secrétaire [FR ACA AICAI THE CON026-10/12].

catastrophe». Mais ces futures limites ne transparaissent qu'entre les lignes. En 1972, sous l'impulsion de René Berger, les critiques semblent déterminés à se former et à s'adapter, afin de faire entendre leur voix au sein de la télévision.

Janou - mite - Baillon.

Berger -

Reitamy - Technique Medium - Au créateur
à cette critique d'intérieur par obligation
un créateur -

Berger - Adam Souhain peut vous.
à réfléchir -

Adam Souhain -

Ne pas négliger Radio & Télévision
la radio diffuse + d'émotion sur l'art
la télévision est très lourde.

Aujourd'hui la télévision est un art en
sort. ses données change toujours.

Si on ne fait pas autre chose

Vasarely -

Chez vous 5% est une catastrophe -

Cassette. Il ne faut pas rejeter les expériences

Équipe - exigence technique - lourde.

Journal = technique -

Berger - qui en prend l'initiative

Adam Souhain - refuse -

Berger de quoi se compose l'équipe
technique - / a réflexion

Adam Souhain 2 types d'équipes
50 personnes

Berger - Pour collaborer il faut apprendre
la TV.

pas de notes

Table des matières Antiques of Art - Tab

→ R. Berger - 15-2-73

Programme des films

Resumé du colloque d'après les bandes enregistrées utilisables :-

Dans une société qui se transforme grâce à l'action des moyens de communication, il était naturel que l'Aica s'interroge sur la place de l'art ancien et contemporain sur les petits écrans.

Pour déclencher les discussions il a été présenté un certain nombre maximum d'émissions de télévision aussi diverses que possible dans l'esthétique, la forme, le sens et la signification offrant un maximum de diversité dans l'approche, la création l'interprétation.

Quels sont les droits que peut prendre un metteur en scène pour présenter l'oeuvre d'un artiste ?

M. Berger : Il y a évidemment d'abord le message ou la composante du message, le message purement iconique qui en l'occurrence est à la fois en noir et blanc et en couleur et puis il est cinématique du fait que l'oeuvre de Vasarély est cinématique. Mais il l'est doublement puisque le film déroule un certain nombre de séquences articulées sur des plans (omissions)

Il semble que les questions peuvent être débattues dans l'ordre suivant: 1° quant à la conception c'est à dire intervention d'Averty 2° dans quelles mesures le message télévisuel qui est en l'occurrence (un message cinématographique) intervient par rapport à l'oeuvre plastique telle que nous la connaissons telle que nous sommes censés la critiquer dans le sens étymologique du terme.

transformation
de la réception

Problème de la compréhension d'Averty par rapport à Vasarély et par rapport à l'idée qu'il en donne aux téléspectateurs.

Margit Stober : (R.F.A.) Je trouve ce film très beau, très chic, très élégant mais il réduit l'art de Vasarély à un jeu de décoration.

... / ...

mondovision
Wang

lon national mais à l'échelon ~~Eurovision~~ et même à l'échelon mondovision. Or il se trouve que des études toutes récentes faites sous les auspices du Conseil de l'Europe par M. ~~Wang~~ ^{Monty} ~~Wang~~ ^{Wang}, directeur de la radio-télévision belge, le problème s'est justement posé : que va-t-on donner à l'Eurovision qui aujourd'hui pratique essentiellement les épreuves sportives ou comme c'est le cas en mondovision des événements tels que "Apollo" ou les alunissages. On est extrêmement troublé à l'idée que le développement de la transmission par satellites va aboutir à un renforcement d'une situation que l'on commence déjà à déplorer. Aujourd'hui c'est la confiance devenue banale de tous ceux qui s'occupent de ces moyens. Nous avons ~~aux États-Unis~~ ^{par satellite} la possibilité d'utiliser près de quatre-vingt canaux et tout le problème est de savoir ce que l'on va mettre dans ces canaux. Tout se passe comme si nous arrivions, dans l'évolution de l'humanité, à une espèce de foudroyante macro-encéphalie et puis à une absence inversement proportionnelle de la pensée. Voilà le monde qui est en train de se construire avec notre complicité".

La conclusion de M. Berger est peut-être pessimiste, c'est un véritable cri d'alarme, mais elle a au moins le mérite de nous mettre face à nos responsabilités.

TABLE RONDE SUR LES RAPPORTS ENTRE LA CRITIQUE D'ART

LA RADIO ET LA TELEVISION

(Résumé d'après les enregistrements réalisés pendant cette séance)

Dans une société qui se transforme grâce à l'action des moyens de communication, il était naturel que l'Aica s'interroge sur la place de l'art ancien et contemporain sur les petits écrans.

Pour déclancher les discussions il a été présenté un certain nombre d'émissions de télévision aussi diverses que possible dans l'esthétique, la forme, le son et la signification, offrant un maximum de diversité dans l'approche, la création, l'interprétation.

Quelle sont les droits que peut prendre un metteur en scène pour présenter l'oeuvre d'un artiste ?

M. Berger : "Il y a évidemment d'abord le message ou la composante du message, le message purement iconique qui en l'occurrence est à la fois en noir et blanc et en couleur et puis il est cinétique du fait que l'oeuvre de Vasarely est cinétique. Mais il l'est doublement puisque le film déroule un certain nombre de séquences articulées sur des plans."

Il semble que les questions peuvent être débattues dans l'ordre suivant : 1° Quant à la conception, c'est-à-dire intervention d'Averty.

2° Dans quelle mesure le message télévisuel transforme la réception car, en l'occurrence, il s'agit d'un message cinématographique, intervient-il par rapport à l'oeuvre plastique telle que nous la connaissons, telle que nous sommes censés la critiquer, dans le sens étymologique du terme ?.

Problème de la compréhension d'Averty par rapport à Vasarely et par rapport à l'idée qu'il en donne aux téléspectateurs.

Margit Staber (U.P.A.) : "Je trouve ce film très beau, très chic, très élégant mais il réduit l'art de Vasarely à un jeu de décoration."

M. Franca (Portugal) : "Il y a là un triple fait artistique, le fait peinture, le fait Vasarely lui-même et le fait cinématographique. Que ce film soit fidèle à l'oeuvre de Vasarely, pour ma part je crois qu'il est parfaitement fidèle, triplement fidèle."

M. Celebonovic (Yougoslavie) : "Il y a quelques années nous avons vu le film sur Picasso travaillant sur une vitre. On le voyait derrière, torse nu se promener. Ici on nous montre Vasarely créant ses oeuvres comme un jeu d'enfant. Je ne crois pas que

Picasso travaille torse nu, sur une vitre, je ne crois pas que Vasarely est arrivé à ce résultat en jouant comme un enfant. Ni l'un ni l'autre ne sont vrais mais ce sont des modes d'expression de films nécessaires à ce genre de communication qui dans un délai très bref veut communiquer une certaine idée de l'artiste, qui ne retrouve pas les dilemmes, les pensées, les luttes intérieures par lesquelles l'artiste est arrivé à ce résultat, luttes qui durent une année. Je voudrais dire que ce film comme bien d'autres doit se servir du moyen dont il dispose et il s'en est servi magistralement en se servant de la couleur des nuances il arrive à des effets optiques qui sont semblables à ceux de Vasarely. Donc avec des moyens tout à fait différents de ceux dont se sert l'artiste il arrive à donner une idée de ce qu'il faut rechercher dans l'oeuvre de Vasarely. Il ne faut jamais demander à un moyen qui se superpose tels que nos écrits ou un film, de rendre l'oeuvre aussi profonde qu'on puisse la sentir devant l'original. Ce n'est pas la même chose, ce sont des moyens de divulgation limités par eux-mêmes. Je crois que ce film a l'intérêt de se limiter certes mais de se concentrer sur quelques points essentiels qui sont parfaitement valables."

Pour M. Radu Bogdan, la question est : "Qui doit-on servir d'abord ?".

Pour Madame Jaworska (Pologne), si elle trouve le film beau, il lui semble que l'artiste est déshumanisé.

M. Moulin (France) : "Je voudrais insister sur le phénomène Averty. Je pense qu'il est l'un des rares créateurs de télévision en France. Il a un style, un mode d'expression, de création à partir de moyens télévisuels. Il a abordé le problème Vasarely exactement comme un créateur aborde la nature ou un problème politique ou philosophique. Il a construit son film comme vous construisez vos livres et a dégagé sa manière de procéder".

M. Moulin s'étonne que "dans une assemblée de critiques d'art les mêmes réactions apparaissent que celles qui se sont trouvées lorsque Luciano Berio, dans les années cinquante présentait son film sur la peinture italienne. Oh sacrilège ! il rompt avec l'espace pictural lui-même et, par des travellings optiques, il s'introduisait dans l'oeuvre, il la découpait et essayait de retrouver le processus de construction du peintre. Mêmes réactions lorsque dans un film sur van Gogh Alain Resnais faisait tourner le soleil pour tenter d'exprimer sa vision, comment Alain Resnais voyait van Gogh. Egalement grand scandale lorsque Resnais à partir de Guernica a rompu avec l'espace de cette oeuvre pour passer dans d'autres toiles et a tenté d'exprimer à sa manière ce qu'il pensait de l'oeuvre de Picasso. Nous nous trouvons ici devant un mode d'écriture qui est propre à Averty. Discutons de sa façon de voir comme on pourrait discuter de l'un de nos livres".

La discussion s'est alors éloignée des considérations de styles pour envisager la participation des critiques d'art à la réalisation d'émissions télévisées.

M. Kohler (Suisse) : "Je pense qu'il y a là un champ d'activité extrêmement important pour les critiques d'art et qui permettrait d'améliorer considérablement la qualité des productions télévisées. Encore une fois il y a toute une partie de la production télévisée qui prétend établir un contact entre les oeuvres modernes, les oeuvres exposées et la masse des téléspectateurs et qui est faite en dépit du bon sens parce que ceux qui en sont chargés ne sont justement pas des critiques d'art. Ils n'ont ni la connaissance des oeuvres, ni la connaissance du public, ni la connaissance de la communication".

M. Berger : "Est-ce que l'on a un taux d'écoute ? Quand le programme est-il diffusé ? A quelle heure ? Combien de fois ? Dans quelle mesure serait-il souhaitable que des connaisseurs soient associés à certaines formes de comptes rendus pour atteindre quelquefois à une pertinence plus grande que celle qui paraît se manifester quelquefois ?".

Mme Koulichenko : "Le film de Vasarely a été diffusé au début de cette année, dans une de nos cases habituelles, c'est-à-dire le dimanche vers 21 H 30 et une seule fois. Quant au taux d'écoute je ne l'ai malheureusement pas noté ; approximativement 5 % de l'audience soit 1 500 000 téléspectateurs".

Ce que d'aucuns ont trouvé énorme mais qui semble, en réalité être un très faible taux d'écoute.

M. Dejean : "Je pense effectivement qu'une collaboration entre les critiques d'art et la télévision est utile. Mais la télévision est un outil, il faut apprendre à s'en servir. Un critique d'art ne peut pas faire une émission de télévision tout seul. Il a affaire à une équipe. Je suis d'accord à condition que le critique d'art commence par se familiariser avec cet outil. A ce moment là, la collaboration ne peut être que fructueuse. J'ajoute qu'au sein de l'ORTF nous la souhaitons vivement".

Mme Koulichenko : "En faisant un retour sur le passé, cette collaboration s'est déjà exercée. Je crois pouvoir dire que dans un certain nombre de cas elle a été fructueuse."

La télévision étant un véritable métier, n'y aurait-il pas lieu d'envisager, si aucun centre de formation professionnel n'existe, la création d'un centre international spécialisé qui dispenserait un enseignement adéquat ?

M. Berger : "Mais peut-être y aurait-il une suggestion sur laquelle nous pourrions revenir pour concrétiser une collaboration qui semble souhaitable de part et d'autre ?".

M. Gianni (France) : "Je pense que, du moment que nous sommes d'accord pour constater que la télévision est un moyen extraordinaire pour l'instruction du grand public, pourquoi ne pas s'adresser à ce grand public avec un langage à sa portée. Il y a une autre proposition que je veux vous faire : il y a des émissions sur les livres de littérature qui paraissent mais sur les livres sur l'art il n'y en a aucune".

M. Bestany (France) : "Il faut replacer le problème dans son cadre exact. Le critique d'art n'est pas obligatoirement un bon créateur de télévision. Il faut qu'il connaisse le langage et qu'il le maîtrise. La plupart d'entre nous ne nous rendons compte que très approximativement des difficultés matérielles d'une émission de télévision, au niveau de la critique d'art qui doit passer dans une information générale".

Le problème est clairement posé. Quelles sont les conditions pratiques qui permettent la réalisation d'une émission artistique ? Elles sont diverses selon les cas : un caréraman peut suffire, d'autres fois il convient d'utiliser un plus ou moins important matériel, un matériel plus ou moins lourd mais approprié à telles ou telles circonstances. Mais il semble que le plus important soit l'homogénéité qui règne entre les membres, toute fêlure, toute discordance est ressentie dans le travail commun.

M. A. Saulnier (France) : "Je n'ai qu'une toute petite expérience, 25 ans, dont 12 de radio spécialisée et 12 de télévision spécialisée. Je voudrais tout d'abord vous dire qu'il ne faut pas négliger la radio uniquement au profit de la télévision, ce sont deux moyens d'expression complémentaires et il est assez surprenant de voir que contrairement à ce que l'on pense, la radio consacre plus d'heures aux arts que la télévision".

M. Berger : "Puis-je vous demander, M. Saulnier, dans le cadre d'émissions consacrées à l'art, qui prend l'initiative ?".

M. Saulnier : "Les rapports sont exactement les mêmes qu'avec un éditeur ou un directeur de journal. Cela peut être le directeur, l'éditeur, cela peut être l'auteur ou l'artiste. Toutes les sources sont bonnes."

Mme Koulichonko : "Je ne suis pas compétente pour un journal. Mais ce n'est que dans le cadre des journaux de télévision que de courtes séquences de quelques minutes sont insérées. En revanche, je peux vous donner un ordre de grandeur. Par exemple le film sur Vasarely a coûté aux environs de 400 000 Frs. Je peux ajouter que la plupart des émissions faites dans le ressort des activités qui m'ont été confiées à l'ONTP sont des émissions coûteuses. Elles demandent beaucoup de moyens, des éclairages importants et des techniciens particulièrement affirmés. On ne montre pas une oeuvre d'art n'importe comment, on essaie de servir le plus possible l'auteur et l'oeuvre. Il faut donc du temps et des moyens raffinés, les émissions consacrées à l'art sont celles qui coûtent le plus cher".

M. Saulnier : "La répartition des frais généraux est considérable et ce n'est pas obligatoirement la réalisation seule qui coûte le plus cher".

M. Berger : "On peut en déduire que la télévision est un médium extrêmement coûteux. N'y a-t-il pas une information internationale que l'ONTP ou d'importe quel autre office de télévision, serait désireux d'avoir, aussi large, aussi complète que possible et tenue à jour ? Est-ce que l'ONTP peut dire : nous sommes

parfaitement informés, nous couvrons tout sans difficultés avec nos propres services ?".

M. Dejean : "Les propositions d'émissions faites à la télévision venant de sources les plus diverses ont la même chance d'être acceptées, d'où qu'elles viennent. Une proposition d'émission de classe internationale, dans le domaine des beaux-arts est de nature à intéresser vivement la direction actuelle de l'Office car malgré le développement de certains des échanges internationaux depuis quelques années, nous sommes encore très loin de couvrir l'ensemble des informations internationales en matière de beaux-arts".

M. Berger : "Voici une information encourageante. Nous pouvons prendre, dans le cadre de l'Aica, l'initiative d'une réflexion plus approfondie. Mettre une équipe au travail pour envisager de quelle manière une information aussi rigoureuse que possible pourrait être mise à la disposition des offices de télévision avec le voeu qu'elle soit suivie d'effet."

M. Dejean : "C'est tout à fait possible. Je serais très heureux que cela se fasse à condition que l'on débouche sur des problèmes concrets et non pas sur des voeux ou des critiques".

Puis, il est apparu utile d'examiner la part réservée à l'art dans les autres pays par les télévisions nationales.

M. Berger : "Puisque M. França a pris l'initiative de cette question, je le lui retourne. Examinons rapidement la situation au Portugal".

M. França (Portugal) : "Ma proposition était tout à fait désintéressée. Vous allez le voir par ma réponse. Elle est très simple, c'est le néant".

M. Alvares (Portugal) : "Il y a une émission mensuelle d'information d'une demi heure environ. Elle est surtout d'information. Il n'y a pas de critique ni d'analyse".

M. Lamy (Canada) : "Paradoxe, qui est explicable : les arts visuels sont très bien vus à la radio mais par contre ils existent très peu à la télévision. Ce qui donne le phénomène suivant : la littérature passe par l'image et l'image passe par la parole, par la radio. Ce non-sens existe au Canada depuis fort longtemps. Une des raisons serait qu'au Canada, au Canada français tout particulièrement, beaucoup de ceux qui sont à la radio ou à la télévision actuellement, soit au niveau administratif, soit au niveau de la production, sont venus des lettres. Alors, sans vouloir faire de discrimination vis-à-vis des arts visuels, on donne la préférence à la littérature, à la musique, au théâtre et pour finir je vous communiquerai une remarque d'un des hauts fonctionnaires de radio Canada à qui je faisais remarquer qu'il n'y avait pas beaucoup d'art visuel à la télévision, il m'a dit : "La télévision est un art visuel"."

M. Prunzetti (Roumanie) : "La télévision roumaine a déjà fait ses

preuves. Elle tient beaucoup à propager la connaissance des arts plastiques. Depuis 6 ou 7 ans, elle a mis sur pied une émission hebdomadaire sur les arts plastiques. Outre les émissions d'information culturelles, nous avons beaucoup de films. Chaque semaine vingt minutes de films sur l'archéologie roumaine et étrangère qui sont très appréciés du public. Nous avons aussi des films sur l'art des musées. On parle beaucoup à travers le monde de la mort des musées. Je peux vous affirmer ici et en toute connaissance de cause que les musées chez nous sont de plus en plus vivants. Chez nous les gens qui accèdent à la culture n'en sont qu'au début de leur faim pour les musées. Il n'y avait encore jamais eu, en Roumanie, quatre millions de paires d'yeux à se fixer sur une même œuvre d'art en même temps. Vous pouvez donc blâmer les mass media, nous, nous les bénissons."

Mme Jaworska (Pologne) : "Je ne représente pas la télévision polonaise, j'y collabore un petit peu et c'est plutôt en qualité de simple téléspectatrice que je peux vous dire que chez nous il n'y a pas une seule journée où il n'y ait pas une émission sur les arts plastiques soit dans les actualités soit un court métrage sur les beaux-arts et au cours de la matinée, deux fois par semaine, il y a des émissions pour les enfants, des émissions didactiques. Il y a aussi une formule qui a été très bien accueillie chez nous, c'est une sorte de conférence faite par des universitaires sur l'art ancien et une autre encore qui a un très grand succès ce sont les visites chez les artistes".

M. Jacques Meuris (Belgique) : "Dans notre télévision, il y a deux sortes d'émissions qui sont assez courtes, la première est régulière, c'est une émission d'information sur les expositions en cours, la seconde est occasionnelle et concerne les peintres vivants que compte la Belgique actuellement. Par ailleurs, il y a aussi des reportages très structurés, très complets sur les mouvements artistiques à l'étranger : surréalisme, pop art etc... Je ne voudrais donner l'impression que chez nous il y a beaucoup de choses et si je me place en tant que téléspectateur, je n'ai pas l'impression que les émissions belges soient bourrées d'informations ou de commentaires sur les arts plastiques."

Mme von Bonin (R.F.A.) : "En Allemagne de l'Ouest, les émissions d'art sont souvent tardives, entre 23 heures et 23 h 50. La troisième chaîne est essentiellement éducative et culturelle. Toutefois entre 19 h 15 et 20 h 15 il est diffusé une cinquantaine d'émissions d'art par an et ceci depuis sept ans. La minute de télévision en noir est évaluée à 1 000 marks et la minute en couleur à 1 500 marks. La télévision peut donc ne pas être obligatoirement très chère".

M. R. de Solier (France) : "Le débat tel qu'il s'est engagé nous éloigne du débat sur la télévision. Je souhaiterais que dans le climat actuel on en revienne à l'atelier. Il faut en revenir aux techniques, montrer les outils, montrer la main, montrer l'atelier dans sa réalité sans faire du cinéma".

En raison du développement des moyens de communication, ce problème prend de plus en plus d'importance. Il se pose à une

autre échelle.

M. Berger : "Les problèmes ne se posent pas seulement à l'échelon national mais à l'échelon Eurovision et même à l'échelon mondiovision. Des études toutes récentes faites sous les auspices du Conseil de l'Europe par M. Vangermée, directeur de la radiotélévision belge montrent comment le problème s'est posé : que va-t-on donner à l'Eurovision qui aujourd'hui pratique essentiellement les épreuves sportives ou comme c'est le cas en mondiovision des événements tels que "Apollo" ou les alunissages. On est extrêmement troublé à l'idée que le développement de la transmission par satellites va aboutir à un renforcement d'une situation que l'on commence déjà à déplorer. Aujourd'hui c'est la confiance devenue banale de tous ceux qui s'occupent de ces moyens. Nous avons par satellite la possibilité d'utiliser près de quatre-vingts canaux et tout le problème est de savoir ce que l'on va mettre dans ces canaux. Tout se passe comme si nous arrivions, dans l'évolution de l'humanité, à une espèce de foudroyante macro-encéphalie et puis à une absence inversement proportionnelle de la pensée. Voilà le monde qui est en train de se construire avec notre complicité.

Conclusions : Il y a une décennie, les critiques d'art étaient essentiellement des gens de plume et nous vivons actuellement une mutation prodigieuse dont nous nous rendons à peine compte. En quoi consiste-t-elle ?

Je peux la schématiser ainsi : l'information qui autrefois était relativement lente dans son cheminement, qui passait par des circuits privilégiés comme le livre, l'imprimerie, aujourd'hui éclate quasiment, instantanément et massivement soit par la radio soit par la télévision. Je crois qu'il n'est plus possible, aujourd'hui de parler décemment de culture sans introduire une réflexion nourrie sur les communications de masse, sinon nous consacrerons un schisme entre des intellectuels attardés d'un côté et des consommateurs de culture de masse. Il s'agit donc, et c'est le but de cette journée, de s'interroger sur ce que représentent les moyens de communications, particulièrement la télévision du point de vue de l'art, l'art n'étant qu'un des facteurs de cette nouvelle culture. De prime abord, l'intervention de la critique d'art peut paraître dérisoire. C'est qu'il y a une équivoque, en ce sens qu'aujourd'hui le problème n'est pas de se dire : d'un côté il y a une culture établie, étiquetée, garantie en quelque sorte et de l'autre un grand public ignare que l'on devrait simplement endoctriner. En fait le problème se pose très différemment. La culture elle-même, le concept, le contenu sont entraînés à évoluer de façon saisissante et de cela il faut se rendre compte d'abord.

Si les gens regardent de préférence des parties de football, c'est, très probablement, parce que leur formation les a prédisposés à cela. Ce qui montre bien qu'il y a une part de culture qui est "élitaire", qui dépend de conditions matérielles et sociales. Il est donc légitime, souhaitable de leur proposer les grandes œuvres, les grandes expositions, les grands mouvements mais je pense cela insuffisant en ce sens que la culture, aujourd'hui

d'hui n'est pas simplement une extension de la culture établie mais une nouvelle culture qui s'instaure et, pour ma part, j'accorde une importance décisive aux grandes affiches que l'on trouve partout dans la rue, qui sont devenues les grands rétables de la vie moderne. Il faut éviter à tout prix de diviser la culture entre une culture de pacotille pour laquelle nous n'aurions que dédain en y opposant une culture cultivée comme disait Marin. Non, c'est l'ensemble du phénomène qu'il s'agit d'éclairer. L'imagerie populaire importe autant que celle des artistes. J'entends le timbre poste, l'affiche, le prospectus, l'emballage, les couleurs des enseignes, les figures des billets de banque, la mode, tout ce qui nous habille et je ne joue pas sur les mots, quotidiennement et qui, de plus en plus, habite notre rétine, modèle nos enfants et parmi ses influences, la plus forte, évidemment, la télévision.

Comment peut-on ne pas se rendre compte aujourd'hui que la télévision est entrain de façonner le cerveau de nos enfants alors qu'il avait été, auparavant, façonné par l'alphabet, la manière d'apprendre à lire, à écrire. Cette mutation est si importante encore une fois que nous avons fermé les yeux sur elle et qu'il s'agit de les ouvrir. Je pense que les critiques d'art peuvent contribuer à cette ouverture non seulement en parlant d'art à la télévision mais encore en ouvrant l'ensemble du public à la nécessité de cette évidence visuelle qui n'est, hélas, une évidence que pour quelques uns.

Je suis extrêmement heureux que l'ONFP ait décidé de coopérer. Nous voulions, au sein de notre Association, marquer une étape. Très généreusement, l'ONFP a mis non seulement des films à notre disposition mais encore M. A. Comte, Président Directeur Général a bien voulu déléguer auprès de nous son conseiller artistique, M. Jean-Luc Dejean et Mme Koulitchenko, chef de la section des arts plastiques. Je le remercie bien vivement ainsi que ces représentants.

Nous nous rendons compte que les responsables n'ont pas la meilleure information ou l'information tout court. Or, ils pourraient bénéficier de la collaboration des critiques d'art en gagnant, au moins sur ce plan, l'information la plus avertie, la plus complète, de telle sorte qu'ils évitent de donner à la radio ou à la télévision une communication de seconde ou même de troisième classe. Je crois qu'il y a là un effort de concertation qui peut être mené très heureusement et qui devrait être doublé d'une idée de création si ce n'est un institut, du moins d'un centre d'étude de communications audio-visuelles, non pas seulement sur le plan sociologique, mais aussi sur le plan esthétique car toute une partie de la communication audio-visuelle passe par des relais qui ne sont pas exclusivement linguistiques, j'entends une intonation à la radio, une cinématique à la télévision importe autant et signifie aussi bien que la parole. Tout ceci configure un environnement audio-visuel d'un type nouveau et c'est cela, précisément, qu'il s'agit d'envisager et d'étudier pour que la communication audio-visuelle devienne un objet d'étude à l'égal de ce qu'ont été les humanités dans l'éducation traditionnelle. Il est paradoxal que nous apprenions à lire des caractères typo-

graphiques qui sont totalement arbitraires et que nous n'apprenions pas à lire les images qui le sont beaucoup moins.

Cela me paraît d'autant plus important et urgent que les seuls à s'être avisés de la force, de la puissance de ce caractère sont les publicitaires. Ce sont eux qui captent l'adhésion et la sensibilité des gens parce que, très habilement ils jouent des couleurs, des formes et nous sommes escortés du matin au soir par cet extraordinaire graphisme des affiches, ce déferlement de slogans dont nous croyons qu'ils importent peu parce que nous les connaissons mal. Or, l'élaboration d'un message publicitaire est longuement étudiée, extrêmement coûteux ; il fait appel aux psychologues, aux sociologues, à la psychologie des profondeurs, à des spécialistes de la couleur et de cela presque personne n'a l'air de s'en rendre compte. Nous sommes aveugles au monde éblouissant dans lequel nous vivons."

Le critique entre émancipation et dépendance du médium

Clothilde Van Neste

Afin de questionner les rapports qui unissent la critique d'art et les nouveaux médias, Jacques Leenhardt choisit d'allier le XV^e Congrès de l'AICA qui se déroule en 1982 aux Rencontres internationales de l'audiovisuel scientifique organisées par le CNRS pour en faire le lieu idéal d'échanges sur les problématiques récentes liées à l'entrée de l'art dans l'ère des nouvelles technologies. Préparés par la section française de l'AICA, le CAMERA¹, le CNRS audio-visuel et le CERIAM², ces trois jours³ rassemblent des chercheurs, spécialistes de la communication et des nouveaux médias, mais aussi des acteurs du milieu de l'art : historiens de l'art, critiques et artistes. La table ronde « Multimédia, multi-service » questionne les modalités d'évolution du rôle du critique et sa capacité d'adaptation aux nouvelles technologies, dont, au premier chef, la télévision. Dirigée par le Président du CERIAM, Jean-Claude Quiriou, et animée par le journaliste Jean-François Lacan et le critique d'art Georges Raillard, cette rencontre rassemble une dizaine d'intervenants, en majorité des protagonistes ayant une activité de critique. Ils soulèvent nombre d'interrogations liées au rôle du critique, son adaptation et sa place au sein de la télévision des années 1980 et celles à venir. Lors du débat, la télévision est majoritairement perçue comme le symbole d'une surabondance d'informations suscitant à la fois une banalisation de l'image et une surinformation du public. Cette situation problématique amène notamment le président du CERIAM à questionner les critiques sur un futur statut d'enseignant dont le rôle serait de structurer ces données. En insistant sur la transmission éducative, il envisage le critique d'art comme un commentateur de l'image, capable de s'adapter aux particularités de l'image en mouvement diffusée à la télévision. Or, en s'adaptant à cet outil, c'est toute la structure de ses propos que

le critique doit reconsidérer. Son analyse devra nécessairement se plier aux cadrages, plans sur l'image et autres spécificités liées à l'outil caméra, donnant un point de vue limité sur l'œuvre. Selon Raillard, « [i]l y a là une position qui est victime d'une machinerie de la mise en scène du détail⁴ », qui borne, voire dicte les discours du critique d'art. À la fois enseignant et commentateur, le rôle du critique est remis en cause par sa proximité avec la télévision. Ainsi devra-t-il, pour s'y adapter, développer une activité de cameraman ou de réalisateur ? La caméra joue un rôle essentiel sur la forme que prendra l'information et devient le prisme de la transmission d'une œuvre d'art, en imposant fatalement la « distance d'un regard⁵ ». Tout comme les débats des années 1970, ces échanges sont marqués en filigrane par un besoin permanent de renégocier les hiérarchies : alors que les critiques plaident pour une plus grande visibilité au sein des programmes télévisés, trop superficiels et hermétiques à l'art, les spécialistes de l'audio-visuel insistent sur la nécessité qu'ils fassent d'abord l'effort de maîtriser les particularités du médium. Tirillée entre l'idéalisme des critiques et le pragmatisme du monde des médias de masse, la discussion est encore une fois symptomatique du décalage qui régit les interdépendances entre critique et télévision depuis ses origines. Alors que certains critiques craignent de perdre « cette situation originelle du rapport à l'art⁶ », la télévision ne prétend pas remplacer le contact direct du public avec les œuvres, mais tente de sensibiliser le spectateur via une « perception assistée⁷ », comme le dit René Berger, afin de stimuler la curiosité du plus grand nombre en les incitant à se rendre sur les lieux d'expositions. Dans un effort de diplomatie, Berger cherche à affirmer la primauté du critique sur le médium lorsqu'il souligne qu'après tout, la télévision doit

1 — Conseil Audio-visuel Mondial pour l'Édition et la Recherche sur l'Art.

2 — Centre d'Études et de Réalisation Informatique Audio-visuel Multimédia.

3 — Vendredi 17, samedi 18 et dimanche 19 Septembre 1982.

4 — Retranscription du colloque *Multimédia, multi-service* du XV^e Congrès à Sophia Antipolis, du 12 au 20 septembre 1982, fonds AICA, Congrès 1982, p. 118 [Les nouveaux médias/Communications – FR ACA AICAI THE CON037-10/12].

5 — *Ibid.*, p. 117.

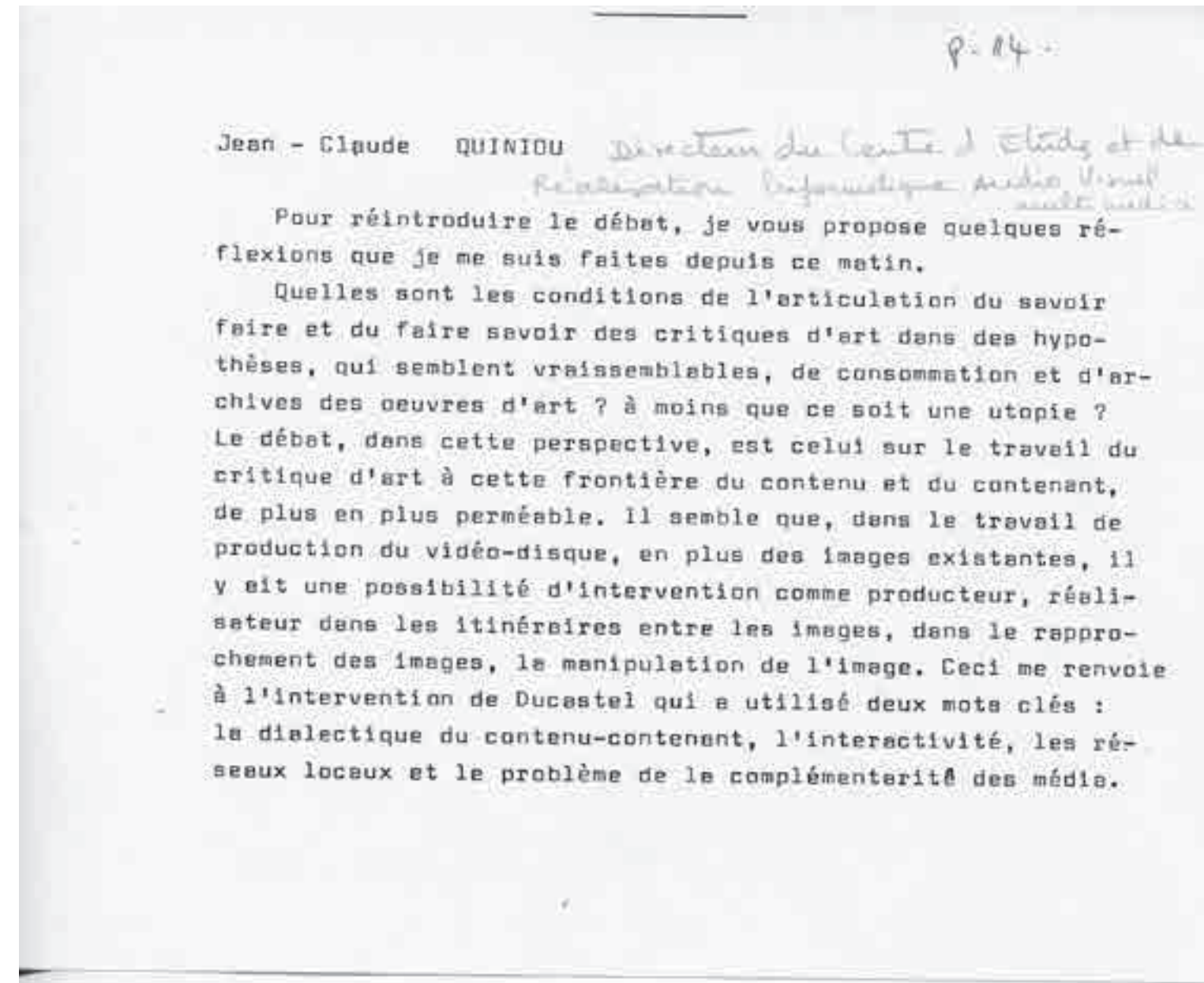
6 — *Ibid.*, p. 119.

7 — *Ibid.*, p. 120.

représenter « une valeur ajoutée, voire un discours supplémentaire⁸ » au commentaire du critique et non l'inverse. La télévision doit servir uniquement de support au propos. Comme le montre le compte-rendu de ces échanges, les intervenants insistent sur le fait que le « contenu culturel, ajouté dans ce passage technologique, ait une valeur⁹ » ; et qu'importe les progrès techniques, le critique d'art a toujours su, au fil du temps, s'adapter aux divers médiums que la profession a rencontrés.

8 — *Ibid.*, p. 119.

9 — *Ibid.*



Ces mots clés me paraissent importants. Il me semble que les problèmes posés par les réseaux locaux offriront une large place aux manifestations culturelles locales. La télévision risque alors d'inciter les gens à quitter leur écran pour les amener dans ces manifestations, car le commentateur, le critique a des choses à dire aux gens qu'il connaît. Un danger cependant, on risque de passer d'une pénurie à une certaine plétore, une banalisation de l'image par ce bombardement que l'on évoquait tout à l'heure.

Comment cette démultiplication à travers de multiples canaux imposera au critique une nécessaire surinformation. Pour le suivi de ce qui se passera sur ces canaux, n'allez vous pas vous retrouver dans la situation de l'enseignant face à des élèves surinformés, autodidactes de cette information, qui n'ont pas structuré celles-ci mais qui en sauront plus que vous, en termes d'information? Comment faire passer l'émotion et finalement les amener à aller voir eux-mêmes l'oeuvre ou l'exposition?

Ce sont des problèmes d'interactivité. Les américains ont remplacé ce mot par " participatif ". On arrive ainsi à une interactivité participante, communicante, ce n'est plus une interactivité programmée car il peut y avoir un débat en duplex. C'est la complexité du social, du culturel dans son évolution, et les critiques d'art auront à la prendre en compte comme interrogation.

Je voudrais faire part de mon opinion sur un point de l'intervention de Mr. Guillaume, le problème du cinéma et de sa mise en cause par sa numérisation. Cela m'a fait penser à la conjonction actuelle, un peu inquiétante de la réduction marchande et de la réduction sémantique liées à une certaine manipulation mécaniste des codes. Réduction sémantique, non au sens perçu quand a été posée la question du continu-discontinu entre le film et la caméra, mais d'une façon plus globale.

Un exemple. Actuellement, le photocomposeuse, dispositif apparemment hautement réducteur puisqu'il est électronique,

atteint des définitions, voir des trames équivalentes au meilleur contrepoint de son des cinq siècles derniers. On ne voit pas ce qui vient d'un contrepoint son et ce qui vient d'un dessin numérisé. Là où la réduction sémantique s'est choquée avec la réduction marchande, c'est que, depuis un siècle, il n'y a plus de création de caractères français destinés aux livres ou à la presse. Il n'y a plus de production simplement parce que cela coûte moins cher de les créer directement. Maintenant il suffit d'un bon dessinateur créant son caractère que l'on photographie et met en photocomposition. Aucun caractère nouveau n'a été créé pour la typographie.

L'inflation met en cause la notion même de qualité, attachée à la rareté dans le circuit marchand.

Geneviève BONNEFOI, France

Je vous trouve optimiste de parler de surinformation par les canaux télévision. Actuellement il n'y a rien du tout. Entre ce rien et une surinformation qui pourrait menacer, à très longue échéance, on pourrait essayer de voir, d'une manière concrète, comment arriver à ce qu'on fasse appel aux critiques d'art sur les médias!

Georges RAILLARD, France

L'essentiel des discours d'art plastique, dans certains magazines,

se limite à deux choses, d'une part ^{aux} ~~les~~ amours et ~~la~~ virilité de certains peintres, d'autre part aux cours aisés de certaines oeuvres ! Il en est de même dans nombre d'ouvrages que nous consultons sur le 19^{ème} siècle, et aussi dans les Cahiers publiés par Beeubourg quand il s'agit des impressionnistes ! Cela va se rebouter avec ce que j'ai entendu aujourd'hui, à savoir quel est le discours qui soutient ces images dont on parle ? Il y a un discours de l'oeuvre qui passe par le prix qu'une société donne à une oeuvre d'art, prix que cette société peut être ne donne pas effectivement, puisque les conservateurs camouflent son prix !

Quand on me dit vidéo-image, je vois la distance d'un regard. Il y a toujours défense de toucher dans les musées, et tout ce dont on nous a parlé aujourd'hui, va être encore un éloignement. J'ai entendu la formule " passage de la main sur la sculpture ", Je pense que ce geste va nous être formellement interdit. C'est aussi une des formes du discours sur l'oeuvre d'art à laquelle il faudrait penser.

L'oeuvre d'art relève-t-elle du visuel ou d'autre chose ? J'ai le sentiment qu'il y a un discours qui n'a pas été explicité, qui est une ^{conception} ~~idée~~ ^{de l'oeuvre d'art} ~~de l'oeuvre d'art~~, Et cette seule conception unitaire et moniste est en train d'animer les expériences diverses. Cette conception ne va-t-elle pas imposé un type de discours aux critiques, déjà inclus dans la mécanique proposée ?

^{me pido} Je m'occupe aussi du rapport de l'oeuvre d'art avec le livre, avec l'édition. Les discours sur lesquels nous vivons, vont se trouver quelque part, dans l'utilisation que nous allons faire de ces médias. Je n'ai pas vu comment une souplesse pourrait intervenir, à moins que le but soit extrêmement optimiste. Et cette démocratisation : mettre l'oeuvre d'art partout comme chose à regarder, ~~à~~ détail ou pas ? Malraux a soutenu un discours qui n'était pas innocent, sur l'utilisation du détail, un discours parfaitement situé, dans une sorte d'idéologie métaphysique

qui faisait focaliser le détail. Ce discours a été repris par Barthes dans ^{ses} ~~ses~~ derniers essais. Il dit que dans cinq centimètres de Cézanne, on peut voir toute l'oeuvre d'art ultérieure. Il y a là une position qui est victime d'une machinerie de la mise en scène du détail.

On voit ce qui a été une utilisation machinée dans le " Van Gogh " de Resnais, les cadrages de Malraux dans " Les voix du silence " que Barthes utilise comme une donnée qui serait cohérente et aurait sa structure en soi, même si l'oeil, il le dit, n'est pas la donnée essentielle quand il s'agit de l'oeuvre d'art.

S'il s'agit de pédagogie, d'information, sans doute ces machineries seront d'un prix considérable comme des outils, et supposent un discours préalable.

A partir de ces naïvetés, je voudrais que le débat puisse avoir lieu avec ceux de la presse quotidienne. Il était question de large information. Je manque d'imagination et je ne vois pas comment ces nouveaux moyens peuvent jouer le rôle de contrainte sur les institutions.

Je voudrais que ceux qui m'ont paru en révolte contre les machines interviennent. Je souhaiterais que le système d'information dont on va être muni, fasse apparaître ce qu'est la spécificité du texte pictural. Et j'en reviens encore à ce qui me paraît avoir été au centre de ces journées : qu'est-ce que la critique d'art ?

Jean - François LACAN

Je voudrais réagir. Il y a un discours que j'entends depuis

ce matin, celui de la peur. On va perdre cette situation originelle du rapport à l'art. Mais, enfin, la culture est l'évolution des choses qui passent dans de nouveaux canaux, dans de nouvelles formes avec de la valeur ajoutée ou du discours supplémentaire.

Comparons avec la musique. Les moyens de reproduction sonore et mécanique se sont emparés depuis longtemps de la musique. On a beau se plaindre aujourd'hui que les symphonies de Beethoven n'étaient pas faites pour passer dans une chaîne HiFi. Elles n'étaient pas faites non plus pour être écoutées dans un appartement moderne... Il va se passer pour vous la même chose. Dans deux mois, sort un magazine d'art plastique en vidéo-cassette. Il y aura ensuite des banques d'images. La seule question à se poser est de savoir comment on peut faire pour s'y investir, ^{pour} et, que le contenu culturel, ajouté dans ce fabuleux passage technologique, ait une valeur. Que va-t-on mettre dans ces canaux, sur ces vidéo-disques ? comment améliorer les choses que nous avons vues pour qu'elles passent à des niveaux de socialisation de l'art...

D'ores et déjà l'ensemble des arts plastiques est saisi par les instruments de reproduction mécanique.

Jim PALETTE

On oppose ici deux formes de média. Stern, le journal le plus étudié sur le plan de la composition, a introduit des pages remarquables sur des artistes, qui fonctionnent très bien en tant que médium. J'espère que ces pages ont donné envie aux lecteurs d'aller voir les œuvres de ces artistes ! Quand j'ai fait mes émissions à la télévision, mon objectif était double : faire un produit de média et faire quelque chose qui

fonctionne au niveau du média.

Il y a une opposition un peu grossière entre l'objet, produit média, et son objectif.

Jean - François LACAN

Ces émissions ont été interrompues peut-être parce qu'elles dérangeaient le lieu habituel, qui ne consiste pas à faire d'une émission un objet média, mais de la considérer comme un médium.

René BERGER

A part une ou deux interventions, j'ai eu le sentiment que ceux qui étaient à la tribune, s'adressaient aux critiques d'art comme s'il s'agissait d'une population ethnographique particulière, à qui il conviendrait de donner une sucette qui dure plus longtemps que celle utilisée d'habitude ! Je ne crois pas que ce soit comme cela que le problème se pose. Ce que j'attends c'est qu'il y ait :

- une interaction entre ceux qui détiennent une information que d'autres n'ont pas ou que partiellement
- que l'on sente des réflexions sur des problèmes précis. Nous avons affaire à une révolution technique qui, que nous le voulions ou non, se poursuit. Nous avons à en tenir compte et, dans la mesure du possible, à la prendre en charge à l'intérieur de moyens limités.

Nous avons affaire à des moyens techniques qui font intervenir une perception assistée. Quand on regarde la télévision nous n'avons plus une perception directe de l'objet, mais une image d'image avec manipulation. Nous devrions rassembler nos réflexions sur les modalités de cette perception assistée par la télévision, le vidéo et le vidéo-disque.

Nous avons affaire à de nouvelles techniques et à des moyens de conservation avec comme finalité précise : la documentation.

Nous avons affaire à des moyens électroniques et à la création.

Voilà un champ de recherche qui serait fécond dans la mesure où l'on observe une certaine discipline à l'intérieur de ces débats. Puisque nous avons la chance d'avoir parmi nous quelques uns qui detiennent certains leviers par l'invention, la diffusion ou par leurs responsabilités politiques ou administratives, c'est à partir d'eux que j'attends ce débat.

Mme X

Deux questions sur les vidéo-disques.
Qui va réaliser ces disques ? de simples opérateurs de télévision ? fera-t-on appel à nous ?
Comment jugera-t-on de la qualité de la reproduction ? car, quand on a fait un peu d'édition, on se rend compte à quel point, malgré les perfectionnements des moyens actuels, il est impossible de reproduire un tableau avec son ours.
Cette abondance de diffusion à domicile ne dispensera-t-elle pas les gens d'aller voir les oeuvres ?

Réponse

Une seule réflexion pour vous répondre. Les succès des disques d'opéras n'a pas empêché la remontée de fréquentation des salles de concert depuis quelques années.

Michel GAUDET, France

Comme tous les critiques, je me suis servi d'appareil de projection pour des conférences. Le rôle d'un critique est de former, d'informer, d'essayer de faire pénétrer dans le public les oeuvres de peintres connus et inconnus. Cette tâche d'information, jusqu'à maintenant, nous l'avons exercée au moyen de machines à écrire, de journaux. On nous s'offre l'appareil de projection pour faire une conférence, supérieur à n'importe quel discours, dans la mesure où l'on accompagne : cette projection d'un commentaire.

Des progrès techniques très remarquables sont faits, il faut les prendre en main, il faut travailler avec eux. Seul, le critique sera responsable de la qualité et de l'usage de ces moyens.

Réponse

Pour en revenir sur la réalisation de ces émissions, il faudrait que les critiques deviennent des caméramen réalisateurs. Il est essentiel que vous maîtrisiez cette technique.

Il faut replacer une oeuvre dans son contexte, et le critique et le vidéo-disque le peuvent dans un contexte historique, politique et économique.

Mme X

A partir du moment où le document vidéo est fait, rien n'empêche que des spécialistes naissent et fassent une critique différente de la critique traditionnelle.

Hans Johansson

Stéphane (Suède)

On nous a montré les possibilités d'une documentation souple et rapide qui n'est pas finale ni esthétique. Nous avons la garantie que le vidéo-disque sera employé à des fins très spéciales. Je voudrais savoir jusqu'à quel point il aura un développement, pourra-t-il être contrôlé ?

Réponse

Personne n'est en mesure de vous assurer de l'avenir d'un médium comme le vidéo-disque, personne ne représente les forces sociales, économiques et technologiques à lui tout seul pour arriver au bout de cette équation qui domine chaque nouveau médium quand il naît. Tout ce que l'on peut dire aujourd'hui est qu'il faut bâtir des usages à partir des technologies existantes. Personne ne peut garantir la réussite, personne ne peut dire si ce que nous allons inventer, quelles seront les formes du vidéo-disque dans les dix années à venir. On peut penser qu'il sera un instrument de distribution du film, un document d'archivage et de consultation. Il y a tellement de paramètres que nous ne pouvons dominer. Vous êtes un de nos partenaires en tant que critiques d'art.

Renato BARILLI

Il me semble qu'il y a d'un côté des techniciens qui nous offrent des machines très perfectionnées, mais qui ne connaissent rien à l'art, et de l'autre côté des critiques trop timides qui sont partagés. Les uns pensent que la technologie va gâter la qualité, les autres qu'il faut essayer, qu'il y a

peut-être quelque chose de bon là dedans. Les artistes et les critiques d'art ont expérimenté, il y a une vingtaine d'années, des moyens technologiques : photo, vidéo... à cette époque, on a parlé de la mort de l'art.

Mr.

En reprenant les trois points de R. Berger : perception assistée, les moyens de concentration et les moyens électroniques de création, Mr. Barilli vient de faire allusion au troisième. Le second, tout le monde est d'accord sur ce qu'il a de précieux. Je me pose des questions sur la nature de l'assistance à cette perception, c'est cela qui devrait être le centre du débat.

Mr. Alexandre ASTRUC

Sera-t-il difficile d'apprendre à écrire avec ce nouveau stylo, ou cela se fera-t-il sans préparation technique complémentaire ?

Réponse

Malheureusement non. Il faut que les gens qui ont à dire quelque chose apprennent très vite.

La véritable révolution de la vidéo est que la fiabilité est telle que dans dix ans, toute personne suffisamment motivée, pour dire quelque chose en utilisant une image, aura cet instrument. Cela passe par l'enseignement à l'école ; jusqu'à maintenant cela n'a pu se faire car les instruments sont encore trop fragiles et trop chers, mais les générations futures

se serviront du capteur d'images comme d'un téléphone, et son prix sera celui d'une machine à écrire.

Question

Nous sera-t-il possible d'admettre la condition future du critique d'art - metteur en scène parallèlement à cette autre déjà existante du critique d'art - écrivain ?

Réponse

C'est évident.

Jean - Michel ARNOLD

Nous avons remarqué que les films ou documents qui vont dans les festivals ou les rencontres internationales sont toujours des documents de prestige ou des films expérimentaux qui ne rendent pas compte de la situation faite à l'art dans les télévisions.

Nous avons voulu que les gens qui participent à cette rencontre soient des responsables de programmes qui puissent dire voilà les budgets, voilà les horaires. Nous avons pensé qu'il valait mieux interpeller les directeurs de grille que des producteurs miséreux. Ce qui est important c'est la présence de l'art dans les émissions.

L'exclusion de la critique d'art au sein des médias locaux et nationaux

Marie-Atalante Pinson

Alors que les critiques s'efforcent de mettre en place un dialogue fructueux avec les médias tout au long des années 1960 et 1970, les échanges lors du XV^e Congrès de l'AICA en septembre 1982¹ sont marqués par les difficultés et limites de l'exercice de la critique. Dès 1981, Jacques Leenhardt tire la sonnette d'alarme, en parlant d'un mal qui ronge la critique d'art en France et à l'étranger, car, comme il l'écrit, « la situation économique, intellectuelle et morale de la critique d'art semble, aujourd'hui plus que jamais, problématique² ».

Soucieux d'améliorer la situation, le Congrès de 1982 poursuit deux axes principaux : la fonction de la critique dans les ensembles géoculturels et régionaux, et le devenir de la critique à l'âge des médias. Durant la journée du mardi 14 septembre, l'un des thèmes abordés est un « Bilan des politiques de régionalisation dans le domaine des arts plastiques. ». Claude Mollard, délégué à la création artistique représentant le Ministre de la culture Jack Lang qui n'a pu se déplacer, et André Mure, critique d'art et journaliste, évoquent l'exclusion de la critique au sein des médias, particulièrement des médias locaux (presse, radio et télévision), et le peu d'espace d'expression qui leur est accordé. Mollard conclut ainsi son intervention : « Nous savons les difficultés qu'elle [la critique d'art] rencontre, exclue trop souvent de la presse quotidienne, notamment de la presse régionale, exclue encore trop de la presse hebdomadaire, trop absente de la radio et de la télévision. Il est évident que le critique d'art aujourd'hui rencontre une difficulté à s'exprimer³. »

C'est Michel Gaudet qui illustre, par son expérience personnelle, l'exclusion de la critique dans les médias locaux. Critique d'art sur la Côte d'Azur depuis 1963, il travaille pour l'hebdomadaire *Patriote Côte d'Azur*⁴ et publie une chronique mensuelle

sur les principaux faits artistiques de la région Provence-Alpes-Côte-d'Azur (PACA) aux *Lettres Françaises*. En faisant son bilan personnel, Michel Gaudet comptabilise l'écriture d'environ mille articles, pour lesquels il n'a subi aucune censure ; ce qui est, selon ses propos, un « privilège » pour un critique d'art. En revanche, il en vient à incriminer le journal *Nice-Matin*, le seul quotidien d'information de la Côte d'Azur, dont une page le dimanche rend compte de façon occasionnelle des expositions importantes et uniquement parisiennes : « c'est le devoir d'un critique d'art, digne de ce nom et membre de l'AICA, de dénoncer le scandale, celui de *Nice-Matin*⁵ ». En effet, le journal ne fait pas état de la vie artistique locale. Il refuse d'accorder des espaces aux artistes lorsque ces derniers le demandent. Le journal a même donné pour consigne à ses correspondants locaux d'ignorer et de refuser toute communication concernant la peinture. Encore aujourd'hui, le quotidien *Nice-Matin*, fondé en 1944, possède treize suppléments, mais aucun ne concerne la culture.

Ces communications mettent en vue la mise à l'écart, aussi implicite que catégorique, qui s'exerce envers la critique d'art. Cette dernière est due à un désintérêt des médias pour la vie artistique locale et régionale ainsi qu'à l'absence de critiques d'art au sein des rédactions d'importants journaux ou chaînes de télévision, comme l'explique Michel Gaudet : « C'est le scandale des gens qui ont des moyens d'information très importants mais qui n'ont aucun critique d'art dans leur équipe, pleine de bonne volonté mais pêchant par indifférence ou incapacité de connaître. C'est le problème français⁶ ». Cet exemple de la situation sur la Côte d'Azur est d'autant plus pertinent qu'il est évoqué sur fond de lancement des politiques de régionalisation culturelle qui sont justement

1 — Le congrès se tient du 12 au 20 septembre 1982 dans la région Provence-Alpes-Côte-d'Azur (PACA) à la technopole Sophia Antipolis. Il est organisé avec le soutien du Ministère de la Culture, de la région PACA, de l'Agence de Coopération Culturelle et Technique et de l'Unesco.

2 — Jacques Leenhardt, « La critique d'art, un service et une profession en danger », tapuscrit 1981, fonds Jacques Leenhardt. Voir aussi Hélène Lassalle, « Historique de l'AICA France 1949-1990 », disponible à l'adresse URL : www.aica-france.org.

3 — Cf. Minutes du Congrès de 1982 [FR ACA AICAI THE CON037-10/12].

4 — Le quotidien *Le Patriote*, à caractère politique, est devenu en 1967 l'hebdomadaire *Patriote Côte d'Azur*.

5 — Cf. Minutes du Congrès de 1982 [FR ACA AICAI THE CON037-10/12].

6 — *Ibid.*

l'une des autres questions débattues lors du Congrès quelques mois après l'adoption de la loi de décentralisation en mars 1982. *Nice-Matin* rapporte ainsi les propos de Jacques Leenhardt: «Il est en effet important que les journaux, dans les régions, réservent une place à la critique d'art, car il n'y aura pas de développement de culture autour des arts plastiques s'il n'y pas aussi un support, un reflet dans la presse locale⁷.»

Si la critique d'art en France connaît une crise au début des années 1980, le contexte de mutation des responsabilités politiques et culturelles entre échelle nationale et régionale dans lequel se déroule le Congrès de l'AICA de 1982 permet de réaffirmer le rôle indispensable des critiques et des médias comme intermédiaires locaux entre les artistes, les institutions et le public.

Michaël BAUDET

C'est précisément parce que je suis critique d'art sur la Côte d'Azur depuis 1963 que je me suis permis de présenter cette intervention basant ce'elle pouvait être utile au congrès.

Je travaille depuis 1963 dans un journal qui s'appelait "Le Patriote" et qui, à partir de 1967, de quotidien est devenu hebdomadaire sous le vocable "Patriote Côte d'Azur". C'est un journal politique dans lequel deux pages ont été attribuées à la culture, une consacrée au théâtre, cinéma, littérature, sciences et musique, l'autre dont je suis responsable consacrée exclusivement aux arts plastiques. Ce journal a donc chaque semaine une page consacrée à la critique d'art.

Par ailleurs, pendant quelques années, jusqu'en 1992, date de cessation de la parution du journal, j'ai été sollicité pour être responsable des "Lettres Françaises" sur la Côte d'Azur. Pendant 6 ou 7 ans, tous les mois, j'ai envoyé une chronique qui mentionnait les principaux faits artistiques se passant dans ma région. Dans ces journaux, je n'ai jamais subi de censure ni sur un plan fondamental, ni sur un plan formel et surtout pas sur la longueur de mes articles, ce qui est un privilège assez rare pour un critique.

7 — Cf. AICA82-Nice Matin-14sept82.

En faisant un bilan, j'ai dû écrire plus de mille articles sur des peintres, des expositions, des musées. Comme tout critique, à mon travail s'ajoutent des monographies, des catalogues des interventions dans des journaux étrangers, ceci pour montrer combien la scène artistique est importante qui permet de nourrir un critique et de s'exprimer comme il l'entend.

Vous allez me dire que je suis en province et qu'en province on écrit n'importe quoi sur n'importe qui, et que mes lecteurs ne sont pas difficiles. A ceci, je répondrai que le simple fait d'être critique de l'AICA est un label de qualité : faire partie de l'AICA est une chose sérieuse. On nous demande d'établir un dossier, de présenter une candidature avec paragraphes. Le comité examine la candidature et le propose à l'assemblée nationale qui décide d'accepter ou non le critique. On ne peut donc être critique de l'AICA qu'il manque de sérieux et qu'il écrit n'importe quoi sur n'importe qui.

Sur la Côte d'Azur, il y a un nombre considérable de musées d'artistes et de lieux d'expositions. Les galeries, par contre, sont en nombre restreint et nous verrons pourquoi.

Des musées, que vous allez visiter sont de tout premier ordre : Picasso à Vallauris, le musée Chagall, le musée Léger, le musée de Cagnes sur Mer, le Fondation Maeght, les différents musées de Nice, le musée Chéret et ses salles d'exposition contemporaine, le musée Fregonard, celui de l'Annonciade.... Pour le critique, c'est une gêne d'autant plus que ces musées font régulièrement des expositions et ne se contentent pas d'avoir un patrimoine qu'ils exploitent.

En tant que critique d'un journal lu par tout le monde, je dois observer une certaine polyvalence. Il y a deux sortes de critiques, ceux qui prennent en main un mouvement tel Rétam qui est à l'origine du nouveau Réalisme, tel Ranson qui dirigeait le groupe Cobra, ou peut-être par son ami Lepage, spécialiste de l'école de Nice. Il y a aussi des critiques qui essaient

de couvrir l'ensemble des manifestations. Pour moi, ce qui m'intéresse, c'est qu'une manifestation traditionnelle ou contemporaine soit importante et puisse toucher le public : je parlerai aussi bien d'une exposition de Cerpeaux ou de Van Leeu au musée de Nice que de l'exposition de Marcel Kato qui a lieu actuellement. Dans ces conditions, on peut penser qu'il se passe beaucoup de choses sur la Côte d'Azur.

Ceci nous amène à voir le cas des artistes vivant sur la Côte. Je me suis un jour amusé à compter le nombre de peintres qui y travaillent. Ils sont au nombre de cent, dignes d'exposition. Je ne m'occupe pas de savoir s'ils sont d'avant garde, mais j'ai restreint mon inventaire de Dreguignan à Menton. Quelle est leur condition d'existence ? Ils vivent très mal, sont obligés d'avoir des situations annexes. Les plus favorisés sont professeurs, d'autres ont des métiers manuels, d'autres ont des femmes qui travaillent. Peu ont des fortunes personnelles et encore moins ont des contrats avec des galeries en général parisiennes, londoniennes ou newyorkaises. Ils travaillent dans une région agréable mais d'une manière peu rentable. Ceci nous amène à parler du marché de l'art à peu près inexistant en France. Les Français sont les plus ineptes à concevoir l'œuvre d'art moderne. Vous ne trouverez jamais chez un avocat, un médecin, un assureur français une œuvre d'art moderne à de très rare exception, encore moins dans la couche de population plus simple. Ce n'est pas le cas de l'Italie, ni celui de la Belgique, ni même de la Suisse. En France, c'est le désert. Ce désert est dû à une absence d'enseignement à l'école. Si un candidat en bac scientifique ignorait Voltaire, Rousseau ou Victor Hugo, on ne lui donnerait pas son bac, mais si ce même garçon ignore Debussy, Mozart ou Degas, on lui donne son bac, car on fait une différence entre ce qui est littéraire et ce qui est artistique en France.

Sur la Côte d'Azur, vivent une majorité de retraités qui

ne veulent investir dans une oeuvre d'art à la fin de leur vie. Il y a aussi ceux qui y viennent pour se distraire et qui achètent des tableaux à Paris, Londres mais pas en vacances ... Il y a le prix des peintres trop élevé pour un jeune ménage, d'où mévente des oeuvres d'art.

Nous arrivons aux problèmes des galeries. Dans une région très peuplée, qui possède des musées magnifiques, cinq ou six galeries fonctionnent. Je ne compte pas les galeries "attentat à la pudeur" qui fleurissent sur la croisette ou sur les bords de mer ... tout un prolétariat du tableau vendu bon marché aux touristes. C'est monstrueux et peut parfois être drôle. J'ai assisté, Galerie des Phocéens à Nice où les peintres vendent eux-même leurs chromas, à la scène suivante : une femme cherchait un tableau de 15/25 pour mettre sur une cheminée ; on lui présente des nus allongés, des marines ; non, elle désirait faire un cadeau à son gendre, non cuisinier, un tableau avec des langoustes et quelques citrons. On lui a répondu qu'il n'y en avait ce jour là mais de repasser le lendemain. Pendant la nuit, les peintres ont dû exécuter des langoustes... Des galeries fourmillent, et je me demande s'il n'y aurait pas de la part des pouvoirs publics l'obligation de mettre fin à ce commerce. Ces galeries, constituées en sociétés loi de 1901 n'ont pas à payer d'impôts et brisent le marché. De plus elles ont d'un mauvais goût systématique et siègent un peu partout.

Ceci nous amène au dernier volet : la relation des municipalités avec les artistes. Certaines municipalités ont compris qu'il fallait faire quelque chose, en général celles où il y a un musée, mais beaucoup n'ont jamais vu la différence entre une véritable oeuvre d'art et ce que n'importe qui peut faire. Des problèmes se posent à elles au sujet des 1/100. On assiste à des choses aberrantes : le maire de Cagnes sur Mer a brisé une sculpture dans une école maternelle parce que les parents n'aimaient le travail de mauvais goût. On n'a consulté ni le conservateur, ni moi-même ni aucun critique d'art, ni même

l'artiste, alors qu'une simple protection aurait peut-être empêché ce désastre. Il y a aussi des maires qui s'opposent au 1/100 pour imposer un protégé dont les oeuvres sont lamentables et que les commissions ont refusées.

L'information est capitale chaque fois qu'il s'agit de présentation de tableaux. Si l'artiste est isolé, s'il n'y a pas de galeries, même s'il expose dans une maison de la culture, comment se faire connaître ? Deux possibilités la télévision et le radio, et les journaux.

Avec la télévision et la radio locales, nous avons toujours eu de bons contacts. Les peintres, les critiques d'art, les organisateurs n'y sont pas mal vu, mais sont considérés comme le cinquième roue de la charrette que l'on peut éventuellement employer quand il n'y a pas autre chose à faire. Je ne suis ni répondu quand j'ai voulu présenter l'exposition du sculpteur canadien Robert F... " ce sont de grosses boules et on préfère le basket" réponse faite par un journaliste de la télévision de Nice. On accepte que nous fassions de temps en temps quelques interviews, quelques communiqués, à la rigueur que nous présentions une exposition dans la mesure où nous ne gênons pas un programme et, ce sans sélection. C'est le scandale de gens qui ont des moyens d'information très importants mais qui n'ont aucun critique d'art dans leur équipe, pleine de bonne volonté mais pêchant par indifférence ou incapacité de connaître. C'est le problème français.

Il y a aussi la grande presse. Il est pénible pour un journaliste d'attaquer un autre journal. Dans une tribune comme celle-ci, les problèmes locaux ne devraient pas exister, mais c'est le devoir d'un critique d'art, digne de ce nom et membre du MAFCA, de dénoncer le scandale, celui de "Nice-Matin". C'est le seul quotidien d'information qui se trouve sur la côte. Il a un gros tirage, et c'est peut-être un des plus importants de la presse de province. Il n'y a aucun concurrent depuis son mariage avec "Le Provençal". Il couvre le Corse, le Var,

les Alpes Maritimes, les Alpes de Haute Provence. Le journal, très bien fait par ailleurs, possède des équipements modernes, une somptueuse imprimerie et des journalistes compétents mais aucun critique d'art. Une page de temps en temps, le dimanche, autrefois rédigée par M. et maintenant par Mr. Campagne qui rendent compte des expositions importantes, uniquement occasionnelles, relatives à la peinture de Grayer, Carzou ou du E. Buffet actuel.

Il n'y a pratiquement jamais de relation sur les peintres de la Côte d'Azur sauf sur ceux exposés dans les musées. Nice-Matin ne peut évidemment pas ignorer Chagall, Picasso ni Miró. Mais on trouve alors dans ce journal, une demi-page consacrée à l'événement dont une colonne pour le catalogue, sans critique véritable, et les 3/4 restant de l'article étant de la mondanité.

Quand des peintres demandent un article à Nice-Matin, on le refuse et même, le journal a donné l'ordre à ses correspondants locaux d'ignorer et de refuser toute communication concernant la peinture ...

Geneviève BOURNEFOY

LES CRITIQUES D'ART

Suivre la décentralisation des politiques culturelles

La transformation des médias par le développement des techniques audio-visuelles et les expériences de décentralisation menées en France et dans plusieurs pays conduisent de nos jours à une mutation profonde du métier de critique d'art.

Ses modalités et ses implications sont au centre des travaux du congrès de l'Association internationale des critiques d'art, réunis cette semaine dans le cadre du C.E.R.A.M. à Sophia Antipolis, sous l'autorité de son président, M. Dan Haulica (Roumanie).

Plus de cent cinquante participants prennent part à ces assises qui se tiennent pour la première fois en France. C'est d'ailleurs au président de la section française de l'A.I.C.A., M. Jacques Leenhardt, qu'il est revenu, hier matin, de prononcer les paroles d'accueil à l'adresse des congressistes venus du monde entier.

La presse comme médiateur artistique

Les politiques de régionalisation culturelles doivent donner lieu à d'utiles comparaisons entre les expériences déjà réalisées dans différents pays.

« Ce thème, nous a indiqué M. Leenhardt, concerne particulièrement la France et ce n'est pas un hasard si c'est elle la puissance invitante. La section française de l'A.I.C.A. s'est particulièrement intéressée à ce problème, mais il y a aujourd'hui une volonté de comparaison liée à la conjoncture française et au développement de ces politiques de régionalisation. Nous sommes, nous, association française des critiques d'art, très concernés par cette question. Il est en effet important que les journaux, dans les régions, réservent une place à la critique d'art, car il n'y aura pas de développement de culture autour des arts plastiques s'il n'y a pas aussi un support, un reflet dans la presse locale. Il est très important que la liaison s'établisse entre les organes de presse locaux et les différentes acti-

vités qui démarrent dans les centres culturels et dans les regroupements d'artistes. Il est important que tout cela trouve un écho, que s'instaure un dialogue sur les arts plastiques, que la presse joue son rôle de médiateur, qu'elle donne à connaître et à réfléchir à partir de cette réalité : le développement des politiques culturelles. »

Or, il va de soi que le critique d'art est, au sein de la presse, l'élément actif de cette prise de conscience.

Les images : un langage à apprendre

C'est d'ailleurs dans la même optique que s'inscrit le second thème du congrès : l'emploi des moyens audio-visuels par le critique d'art qui, jusqu'à cette date récente, n'avait à sa disposition que l'expression écrite. C'est ce qu'explique M. Leenhardt :

« Comment pouvons-nous travailler avec la télévision ? Nous l'utilisons un peu, mais nous ne savons pas exploiter ses ressources. Nous écrivons, depuis un siècle ou deux, mais nous faisons des images depuis peu de temps. Or, non seulement la télévision, mais le vidéo-disque, la vidéo dans les circuits pédagogiques et sous toutes les formes qui envahissent notre existence quotidienne constituent un langage. Il faut que nous apprenions à le parler, c'est-à-dire utiliser les possibilités techniques qui nous sont offertes. Nous avons été habitués à parler avec des mots de l'image, aujourd'hui nous avons les moyens de parler de l'image avec l'image. »

C'est donc une réflexion sur ce thème qui est proposée aux congressistes, cela dès vendredi, avec le concours du Conseil audio-visuel mondial pour l'édition et la recherche sur l'art et avec la collaboration non seulement de l'A.I.C.A., mais aussi du C.N.R.S. et du Centre d'études et de réalisation informatique audio-visuel multimedia.

Il ne s'agira d'ailleurs pas de considérations théoriques puisque des projections sont prévues d'émission de télévision sur l'art, à partir des-



M. Leenhardt pendant son allocution de bienvenue.
(Photo Dyane Richard)

quelles la discussion pourra s'ouvrir avec les producteurs présents dans la salle.

oOo

Hier, après la séance inaugurale du matin, à laquelle M. Claude Molard, délégué à la création artistique, représentait le ministre de la Culture, les travaux ont été effectivement ouverts sur le thème déjà évoqué de « la fonction du critique d'art dans les ensembles géoculturels et régionaux ». Après quoi les congressistes sont allés visiter la donation Magnelli à Valbonne, le musée Picasso à Antibes et le musée Fernand-Leger à Biot.

Aujourd'hui, ils doivent se pencher sur le bilan des politiques de régionalisation dans le domaine des arts plastiques et sur les efforts d'incitation à la vie artistique locale. Dans la soirée, ils visiteront à Nice le musée Chagall.

Les journées de demain mercredi et d'après-demain jeudi seront consacrées à l'assemblée générale de l'A.I.C.A. et marquées par différentes visites et réceptions à Nice et à Toulon.

Les travaux du congrès reprendront donc vendredi, sur le thème de l'audio-visuel et se poursuivront jusqu'à dimanche inclus, la synthèse devant être tirée dans l'après-midi par M. Dan Haulica, président international.

« Le rôle d'un critique est de former, d'informer, d'essayer de faire pénétrer dans le public les œuvres de peintres connus et inconnus. Cette tâche d'information, jusqu'à maintenant, nous l'avons exercée au moyen de machines à écrire, de journaux. On nous a offert l'appareil de projection pour faire une conférence, supérieur à n'importe quel discours, dans la mesure où l'on accompagne cette projection

d'un commentaire. Des progrès techniques très remarquables sont faits, il faut les prendre en main, il faut travailler avec eux. Seul le critique sera responsable de la qualité et de l'usage de ces moyens. »

Michel Gaudet, intervention
lors du XV^e Congrès de l'AICA, 1982.



association internationale des critiques d'art

section suisse

case postale, 8024 zurich, tél. 01 32 24 86

*il manque la feuille
avec le résumé
du projet de
Jacques Lecquer
Au fait la demande
à AICA m'arrive*

QUESTIONNAIRE DESTINÉ AUX CRITIQUES D'ART DES JOURNAUX ET AUTRES MEDIAS

Voici les premières résultats du questionnaire.

Nous vous prions instamment, si vous ne l'avez pas encore fait, d'y répondre.

73 envois

14 réponses = 19 %

1: Tessin; 3: Suisse romande; 10: Suisse allemande

Première partie:

situation matérielle des critiques d'art

1) Etes-vous critique d'art:

a) à plein temps	2	14 %
b) à temps partiel	5	36 %
c) occasionnellement	7	

2) Collaborez-vous à:

a) à un seul journal	1	
b) à plusieurs journaux	9	70 %
c) à d'autres médias	8	57 %
d) travaillez-vous dans un musée	6	40 %
e) dans l'enseignement	5	35 %
f) autre (ISKA - FNRS)	2	

3) Quel est votre salaire en tant que critique d'art? (facultatif)

Les 2 personnes à temps plein ont un salaire: un confortable (de rédacteur TV), l'autre, free lance, moins bien payé qu'un instituteur, bien qu'il s'agisse d'un critique très connu. Les cachets des partiels et occasionnels sont misérables, et ils n'ont pas suivi l'index des prix. Des salaires sont aussi qualifiés "nul" ou "minuscule".

4) Depuis vos débuts (date ...) avez-vous l'impression que la situation matérielle du critique d'art:

a) s'est améliorée	1	
b) a empiré	10	71 %
c) n'a pas subi d'évolution notable	4	29 %

Deuxième partie:

définition du rôle de la critique d'art et mise en évidence de quelques problèmes

5) Quel est selon vous le rôle principale du critique d'art?

a) informer le public des activités culturelles concernant l'art	10	71 %
b) expliquer au public l'oeuvre d'un artiste	10	71 %
c) signaler au public ce qui est bon	4	29 %
d) contribuer à une meilleure compréhension des mécanismes qui régissent l'art et la création artistique	11	79 %
e) autre rôle - art-vie quotidienne et découvrir formes nouvelles	1	

6) Y a-t-il selon vous un malaise de la critique d'art? Si oui, pourquoi? (Maximum 10 lignes)

Oui à l'unanimité, sauf un critique qui parle de "crise".

A quoi est dû ce malaise? (Nous résumons ici les réponses)

Médias

- pouvoir des rédactions
- média en transformation
- langage à trouver pour la TV
- crise des institutions
- 2 x "boulevardisation"
- pas assez d'importance dans les médias
- monopolisation et rétrécissement de la presse
- place pas assez importante dans les médias et enseignement
- les médias préfèrent l'anodin bien dit au créatif

Critiques

- manque de formation
- n'ont pas trouvé un langage compréhensible
- pas de critères
- crise de la critique académique
- dictent la mode
- manque de culture
- subjectivisme borné
- crise de vocabulaire
- propagandistes des modes
- langage hautain et vaniteux
- crise du discours sur l'art, due à son lieu occulté ou magnifié; le marché
- difficulté à suivre le développement de l'art
- critique la fabrique des modes
- approche curranée de la critique (psychologisme, idéalisme, empirisme)
- vocabulaire vague
- critique est attachée au marché
- manque de connaissances
- langage peu accessible
- manifestations secondaires négligées

Artistes

- trop d'abondance par rapport à la critique
- suivent le dernier bateau

Public

- méant

Marché

- marché imposé
- système des galeries

7) S'il y a un malaise, celui-ci est-il plus évident entre la critique d'art et:

a) les artistes	3	21 %
b) le public	7	50 %
c) les institutions de diffusion de la critique	8	57 %

8) La critique a-t-elle une responsabilité dans la méconnaissance ou l'oubli d'artistes de valeur au profit de plasticiens "dans le vent"?

oui	10	71 %
non	2	14 %

9) La critique a-t-elle une responsabilité dans la fabrication de l'histoire de l'art, en d'autres termes, contribue-t-elle à un consensus de la célébrité?

oui	10	71 %
non	2	14 %

10) La critique suit-elle les modes ou les crée-t-elle?

suit	8	57 %
créé	10	71 %

En résumé, il ressort plusieurs points intéressants de ce questionnaire:

- 1) La critique d'art n'est pas, à proprement parler, un métier et les quelques rares professionnels ne s'y enrichissent pas avec des gains conséquents.
- 2) Cependant, la critique d'art dispose d'une certaine puissance puisqu'elle est capable de créer les modes et qu'elle est responsable d'une "histoire de l'art" qui ne correspond pas forcément à la réalité de cette histoire.

212

- 3) La critique, bien que pauvre, est liée au marché de l'art, trop soumise selon certains.
- 4) La critique est en grande partie responsable du divorce entre le public et l'art contemporain. Il est étonnant qu'aucune personne n'ait songé à mettre la faute sur les artistes eux-mêmes.
- 5) Les institutions, musées, gouvernement et médias sont aussi en grande partie responsables du malaise ou plutôt de la crise actuelle de l'art.
- 6) Beaucoup de critiques (particulièrement chez les jeunes) manquent de formation et d'information.
- 7) Il faut trouver un langage adéquat. A la fois précis et simple qui puisse être compris du grand public.
- 8) Il faut trouver un nouveau langage pour faire passer l'art à la télévision.

Valentina Anker

11.5.1983
VA/rv

213

« Est-ce que la Télévision est, aujourd'hui, un moyen de communication de masses ? Non. Dans les pays capitalistes comme dans les pays socialistes, la Télévision, aujourd'hui, est encore un instrument du pouvoir. »

Giulio Carlo Argan, intervention lors du colloque « Art et télévision », XX^e Assemblée générale de l'AICA, 1968.

Une rencontre archivée

Adrienne Dermigny, Hippolyte Jacquottin,
Léa Marand, Esther Poch, Anaïs Rallo



Le point de départ de ce projet d'édition a été pour nous une visite des Archives de la critique d'art au mois de janvier 2016, lors de laquelle nous avons pu découvrir les lieux, le fonctionnement des Archives et leur mode de classement des documents. Nous avons tout de suite été sensibles à certaines caractéristiques de ces documents : les codes graphiques de l'époque et les mises en page anciennes, l'aspect historique de ces supports et la quantité de documents conservés au sein des Archives. Rapidement, il nous a semblé naturel de réinvestir ces spécificités graphiques, de les réexploiter de manière contemporaine afin d'établir un contraste tout au long de la publication qui sera réalisée.

Le premier choix que nous avons opéré a été de conserver un lien avec les documents d'archives. Le format de l'édition est pensé pour que ceux-ci soient reproduits à l'échelle 1. Il s'agit d'évoquer la manipulation réelle des documents, restitués dans un format pleine page, comme si le lecteur consultait lui-même des dossiers d'archives. L'absence de marges autour des documents vise à ne pas créer de cadre autour, et par conséquent à ne pas « sacraliser » les documents reproduits. Nous avons également cherché à rester proches du système de classement des archives, qui s'effectue dans des pochettes cartonnées. Ainsi, la couleur rose de certaines pages rappelle les tons de ces pochettes de tri. Quant au traitement typographique du titrage, il évoque la composition textuelle se trouvant sur la couverture de ces pochettes.

Il était ensuite nécessaire de trouver un système graphique pour tous les éléments qui ne relèvent pas des archives, comme les textes écrits spécifiquement pour l'édition, afin de différencier documents anciens et textes contemporains. Nous ne souhaitons pas être dans la copie, dans le pastiche des mises en page anciennes. Les textes produits pour l'occasion sont ainsi placés sur deux colonnes, alors que les textes des tapuscrits des années 1960-1970 reproduits dans la publication tiennent généralement en une colonne seulement. Nous voulions, cette fois, non pas faire écho, mais plutôt créer un contraste entre contenu d'époque et production graphique.

La typographie de l'ensemble de la publication est l'ITC Officina, dessinée par Erik Spiekermann en 1990. Elle avait été pensée principalement pour servir à la mise en page de correspondances postales. L'ITC Officina rappelle d'ailleurs les caractères de machine à écrire, sans les inconvénients des polices à chasse fixe de type « monospaces ». Cette typographie est utilisée ici en texte de labeur, dans sa version sans serif, autrement dit, sans empattements. La version serif nous semblait visuellement trop proche des typographies tapuscrites, comme celles retrouvées dans les documents d'archives. Sachant que tous les documents reproduits comportent beaucoup de caractères tapés à la machine, nous cherchions justement à établir un contraste entre les typographies retrouvées dans les archives et celle que nous choissions, afin de vivifier visuellement l'ensemble de la publication. Toujours dans l'idée de suggérer des jeux visuels avec la typographie, nous proposons des citations d'extraits de textes d'époque, imprimées en grand format sur des pages noires, qui rythment la lecture.

Le principe de cette édition, qui contient peu d'images (quelques photographies d'archives, des coupures de presse) et beaucoup de textes, a d'abord été une contrainte peu évidente avec laquelle travailler. Entre les documents tapuscrits et les notices et articles rédigés pour l'occasion, cela faisait beaucoup de texte à manipuler graphiquement. Cela a néanmoins constitué un défi intéressant à relever, nous engageant à nous interroger sur des questions plus strictement typographiques, dans le but d'apporter une réponse graphique cohérente à la thématique de départ, « Critique d'art et médias ».

En tant que designers graphiques, ce projet d'édition n'a pas été seulement intéressant d'un point de vue graphique. L'idée de ce projet éditorial, qui établit un dialogue entre les étudiants du master « Histoire et critique des arts » de l'université Rennes 2, les Archives de la critique d'art et notre groupe d'étudiants, a été particulièrement stimulante. Pour que cette édition voit le jour, des moments de rencontre ont été nécessaires afin de soumettre des idées, d'exposer des concepts, tout en écoutant et prenant en compte les avis et points de vue de chacun. Cette situation nous a permis d'expérimenter le travail de commande, fait de demandes, de contraintes et de discussions. Dans le même temps, elle a été l'occasion de concevoir une production graphique à cinq, en se partageant les tâches, en avançant ensemble.

Liste des documents reproduits

Sauf mention contraire, tous les documents reproduits sont extraits des fonds AICA, Pierre Restany, Pierre Cabanne et Jacques Leenhardt; INHA-Collection Archives de la critique d'art.



p. 4
XX^e Assemblée générale AICA. Bordeaux-Sud-Ouest. 8-17 sept. 1968 (extrait) — FR ACA AICAI THE CON022 (Fonds AICA)



p. 6
Composition de documents, 1948-1980 (Fonds AICA)



p. 10-12
I^{er} Congrès AICA. Paris. 21-28 juin 1948 — FR ACA AICAI THE CON001 (Fonds AICA)



p. 13
III^e Congrès extraordinaire AICA. Kinshasa. 10-23 sept. 1973 — FR ACA AICAI THE CON028 (Fonds AICA)



p. 14
XV^e Congrès et XXXIV^e Assemblée générale AICA. Valbonne Sophia Antipolis. 12-20 sept. 1982 — FR ACA AICAI THE CON037 (Fonds AICA)



p. 20-21
XXIV^e Assemblée générale AICA, Paris, 12-16 sept. 1972 — FR ACA AICAI THE CON026 (Fonds AICA)



p. 22-23
PREST2.J583 (Fonds Pierre Restany)



p. 26
La Télévision en partage: la télévision par câble et la vidéo, Lausanne: Institut de recherche en information visuelle, 1973, p. 36 - PREST.A0534 (Fonds Pierre Restany)



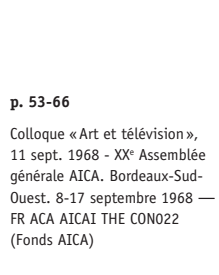
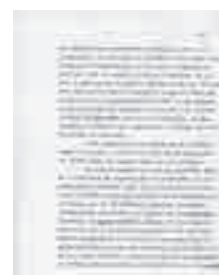
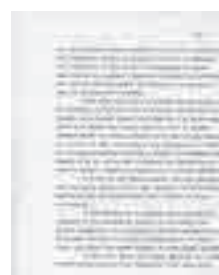
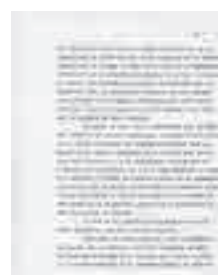
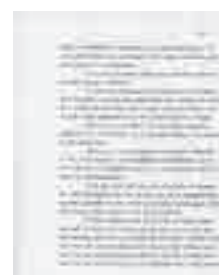
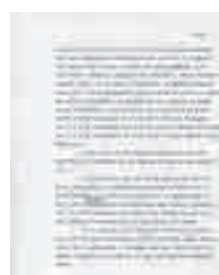
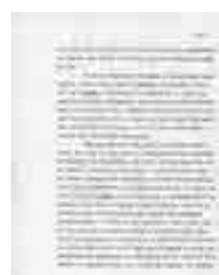
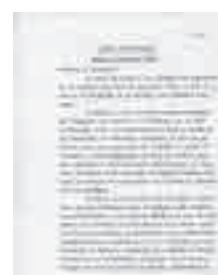
p. 27
Dossier « Nouveau Réalisme. Projets télévisés, 1960-1992 » - PREST.XF05 (Fonds Pierre Restany)



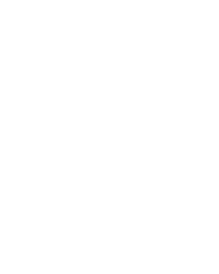
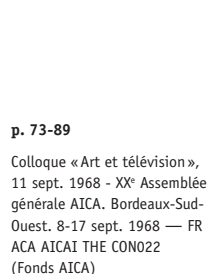
p. 35-41
Dossier « Nouveau Réalisme. Projets télévisés, 1960-1992 » - PREST.XF05 (Fonds Pierre Restany)



p. 47
Raymond de Becker, « Le crédo du télécritique », *Arts: lettres, spectacles, musique*, n° 859, 7-13 mars 1962, p. 9 (Fonds des revues - Bibliothèque des Champs libres, Rennes)



p. 53-66
Colloque « Art et télévision », 11 sept. 1968 - XX^e Assemblée générale AICA. Bordeaux-Sud-Ouest. 8-17 septembre 1968 — FR ACA AICAI THE CON022 (Fonds AICA)



p. 73-89
Colloque « Art et télévision », 11 sept. 1968 - XX^e Assemblée générale AICA. Bordeaux-Sud-Ouest. 8-17 sept. 1968 — FR ACA AICAI THE CON022 (Fonds AICA)



(suite) p. 73-89
Colloque « Art et télévision »,
11 sept. 1968 - XX^e Assemblée
générale AICA. Bordeaux-Sud-
Ouest. 8-17 sept. 1968 — FR
ACA AICAI THE CON022
(Fonds AICA)



p. 122-123
Dossier « Enquête critique d'art »
(Fonds Jacques Leenhardt)



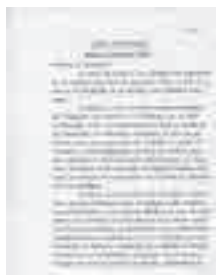
p. 124
Colloque « Art et télévision »,
11 sept. 1968 - XX^e Assemblée
générale AICA. Bordeaux-Sud-
Ouest. 8-17 sept. 1968 —
FR ACA AICAI THE CON022
(Fonds AICA)



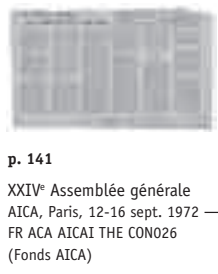
p. 133-135
Dossier « Critique d'art: généralités » —
(Fonds Pierre Cabanne)



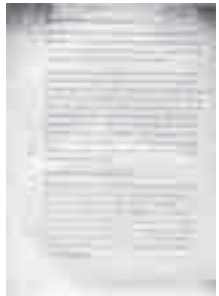
p. 95-103
Compte-rendu de la XXIV^e
Assemblée générale AICA, Paris,
12-16 sept. 1972 — FR ACA
AICAI THE CON026
(Fonds AICA)



p. 137-140
Colloque « Art et télévision »,
11 sept. 1968 - XX^e Assemblée
générale AICA. Bordeaux-Sud-
Ouest. 8-17 septembre 1968 —
FR ACA AICAI THE CON022
(Fonds AICA)



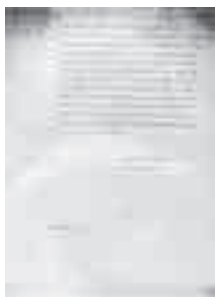
p. 141
XXIV^e Assemblée générale
AICA, Paris, 12-16 sept. 1972 —
FR ACA AICAI THE CON026
(Fonds AICA)



p. 108-118
XV^e Congrès AICA. Valbonne
Sophia Antipolis. 12-20
sept. 1982 — FR ACA AICAI
THE CON037 (Fonds AICA)



p. 143
Dossier « Critique d'art. A.I.C.A.,
1982-1983 » — PREST.XJ13
(Fonds Pierre Restany)



p. 149-157
Dossier « Critique d'art.
A.I.C.A, 1972 » — PREST.XJ11
(Fonds Pierre Restany)



p. 163-175
XXIV^e Assemblée générale AICA,
Paris, 12-16 sept. 1972 —
FR ACA AICAI THE CON026
(Fonds AICA)



p. 181-192
XV^e Congrès et XXXIV^e Assemblée
générale AICA. Valbonne Sophia
Antipolis. 12-20 sept. 1982 —
FR ACA AICAI THE CON037
(Fonds AICA)



(suite) p. 181-192
XV^e Congrès et XXXIV^e Assemblée
générale AICA. Valbonne Sophia
Antipolis. 12-20 sept. 1982
@ — FR ACA AICAI THE CON037
(Fonds AICA)



p. 199-205
XV^e Congrès et XXXIV^e Assemblée
générale AICA. Valbonne Sophia
Antipolis. 12-20 sept. 1982 —
FR ACA AICAI THE CON037
(Fonds AICA - AICA82 -
Nice Matin - 14 sept. 82)



p. 208-211
Questionnaire de la section
suisse de l'AICA, 11 mai 1983 —
PREST.XJ13/43



p. 214
*La Télévision en partage : la
télévision par câble et la vidéo,*
Lausanne: Institut de recherche
en information visuelle, 1973,
p. 38 — PREST.A0534
(Fonds Pierre Restany)

Remerciements

Le programme de recherche PRISME : « La critique d'art, prisme des enjeux de la société contemporaine (1948-2003) », mené par les Archives de la critique d'art reçoit le soutien de la Fondation de France, de la Région Bretagne, de la Maison des Sciences de l'Homme en Bretagne et de l'université Rennes 2. Il est placé sous la responsabilité scientifique d'Antje Kramer-Mallordy (maître de conférences en histoire de l'art à l'université Rennes 2, EA Histoire et critique des arts), en collaboration avec Nathalie Boulouch (maître de conférences en histoire de l'art à l'université Rennes 2, EA Histoire et critique des arts, et directrice des Archives de la critique d'art).

La présente publication résulte du travail mené dans le cadre du séminaire de recherche en art actuel du Master 2 « Histoire et critique des arts », encadré par Nathalie Boulouch et Antje Kramer-Mallordy pendant le second semestre de l'année universitaire 2015-2016. Les dossiers d'archives ont été repérés, organisés selon deux grandes thématiques et analysés par les étudiant-e-s qui ont rédigé une notice rattachée à un ensemble de documents reproduits.

Nous tenons à remercier chaleureusement chacune et chacun pour son implication : Laurence Le Poupon, archiviste aux Archives de la critique d'art, Lola Lorant, doctorante associée au programme Prisme, Camille Simon, documentaliste aux Archives de la critique d'art pour le programme Prisme, les étudiant-e-s du Master recherche « Histoire et critique des arts » de l'université Rennes 2 ainsi que les étudiant-e-s du Diplôme supérieur d'arts appliqués (DSAA) en design graphique du lycée Bréquigny de Rennes encadré-e-s par Lilian Froger, leur enseignant.

**Étudiant-e-s du Master 2 recherche
« Histoire et critique des arts »
ayant participé au projet :**

Eloïse Cariou, Anaïs Chaudier,
Caroline Costard, Alex Derouineau,
Marie Le Guern, Marie-Atalante Pinson,
Nolwenn Potin, Hui-Ping Shen,
Eléna Valdivieso, Clothilde Van Neste

**Étudiant-e-s du DSAA,
spécialité « design graphique » :**

Adrienne Dermigny, Hippolyte Jacquottin,
Léa Marand, Esther Poch, Anaïs Rallo

Encadrés par :

Nathalie Boulouch (master 2 recherche),
Antje Kramer-Mallordy (master 2
recherche), Lilian Froger (DSAA),
Laurence Le Poupon (Archives de la
critique d'art)

Impression :

Service impression et reprographie,
Université Rennes 2

Tirage : 100 exemplaires

Papiers :

Couverture : Peau d'Anne 223g
Intérieur : Condamat 150g,
Multioffset 250g

Crédits :

Sauf mention contraire, les droits des
contenus – textes et documents –
reproduits, appartiennent à leurs auteurs.

GIS Archives de la critique d'art

4, allée Marie Berhaut, bât. B
35 000 Rennes
www.archivesdelacritiquedart.org

**Master 2 Recherche en Histoire
et critique des arts**

Université Rennes 2 (Campus Villejean)
Place du recteur Henri Le Moal
CS 24307
35 043 Rennes cedex, France
www.univ-rennes2.fr

DSAA LAAB

Lycée Bréquigny
7, avenue Georges Graff
BP 90516
35 205 Rennes, France
<http://laab.fr/dsaa/>

Projet
soutenu par



Publication réalisée dans le cadre
du programme de recherche PRISME :
« La critique d'art, prisme des enjeux
de la société contemporaine
(1948-2003) »



1972, avec l'arrivée dans la capitale de l'agence de "Le Monde"...

1972, avec l'arrivée dans la capitale de l'agence de "Le Monde"...

21.30 EN FRANÇAIS

21.30 EN FRANÇAIS DANS LE TEXTE. Logo of a film festival.

sculpture détonante, peinture au 0,35 : l'avant-garde



RECOURS... Réponse par la Presse... a été envoyé...

aica ASSOCIATION INTERNATIONALE INTERNATIONAL ASSOCIATION ASSOCIACIÓN INTERNACIONAL

1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972...

L'ECRAN ECLATE A O H. 03. Advertisement for a television screen.

1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972...

Table with multiple columns and rows of text, possibly a schedule or list.

BORDEAUX AU CONGRES DES CRITIQUES ART. UN ART MULTIPLE GRACE A LA TELEVISION

1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972...

rené berger la télé-tvision, alerte à la télévision. La télévision est en train de devenir un instrument qui...

Table with columns for 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f', 'g', 'h', 'i', 'j', 'k', 'l', 'm', 'n', 'o', 'p', 'q', 'r', 's', 't', 'u', 'v', 'w', 'x', 'y', 'z' and corresponding numerical values.

vous présente un film, l'exposition de Jules...

television alerte à la télévision

1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972...

1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972...

VOTRE ÉCRAN. Includes a logo and handwritten notes.

1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972... 1972...