

Arrêt sur image : le tocsin ou le glas ?

Daniel Le Comte

Après les brillants propos qui ont été tenus jusqu'alors, je crains que ma communication ne paraisse bien terre à terre. Ne concerne-t-elle pas, en effet, le film classé, ce matin même, parmi les « englobants dépassés » ? Pourtant ne reste-t-il pas le médium privilégié de la « mémoire longue » ? Malheureusement, cette mémoire est menacée : les documents filmés sur des artistes — certains sont vivants, d'autres ont disparu — se meurent en effet dans l'indifférence. D'où l'obligation de jeter ici un cri d'alarme.

Il y a quelques mois, le commissaire de l'exposition Corot à Paris avait imaginé, en complément d'information, de faire projeter dans la salle de cinéma du Grand Palais une émission sur les peintres de Barbizon. Ce film de 52 minutes avait été tourné à l'origine en couleurs. Mais, sur l'écran, il est apparu aux yeux du public, comme une sorte de camaïeu où tout était bleu : les tableaux de Corot, de Rousseau, de Millet ainsi que la tête de Jean Cassou qui les présentait.

Cela révélait une nouvelle fois l'absence de rigueur de l'Institut national de l'audiovisuel et son impuissance à conserver en bon état les archives culturelles de la télévision, en particulier les plus importantes : celles qui concernent les artistes de notre siècle. C'est pourquoi je voudrais aujourd'hui donner l'alarme et même sonner le tocsin pour éviter que cette mémoire d'images ne disparaisse à jamais dans le bleu de l'oubli.

Car cette mémoire contient des témoignages uniques qu'il serait scandaleux de jeter aux poubelles de l'Histoire. Supposons que l'invention du cinéma ait eu lieu un siècle plus tôt. Accepterions-nous d'un cœur léger que l'Institut de l'audiovisuel ait laissé se perdre l'interview de Courbet par Champfleury ou la séquence montrant Delacroix en train de dessiner, comme il s'en vantait, un homme tombant du 4^e étage avant qu'il ne s'écrase sur le sol ?

A la fin du XX^e siècle, les réalisateurs ne sont pas sûrs d'avoir seulement filmé des géants de l'histoire de l'art. Mais ils savent qu'au cours des siècles, la hiérarchie des talents a été souvent révisée, que ceux qui, aujourd'hui, paraissent au zénith de la célébrité peuvent en dégringoler demain pour être remplacés par un « petit maître ». C'est ce qui est arrivé, après deux siècles « d'oubli », à propos d'un certain Vermeer. Quand on demandait à Vieira da Silva si elle s'inquiétait de l'avenir de son oeuvre, elle répondait en haussant les épaules : « Oh, vous savez, l'art gothique a été oublié pendant trois siècles... »

En attendant l'épreuve du temps, les réalisateurs de films ont eu la chance exceptionnelle de rencontrer des créateurs aussi surprenants que Chagall, Dalí, Ernst, Léger, Miró, Giacometti, Zadkine, et tant d'autres qui travaillaient en France après la deuxième guerre mondiale. Il se trouve donc que nous pouvons à volonté les faire revivre devant le public d'aujourd'hui.

Tout le monde connaît *Le Mystère Picasso* où le peintre transforme à vue ses tableaux devant la caméra de Clouzot. Mais à côté de ce « film-culte », d'autres reportages ont été tournés et peuvent fournir aux chercheurs, aux étudiants et aux amateurs des trésors d'informations. Matisse lui-même avait été étonné par les images tournées sur son travail : (je le cite)

« Il y avait un passage qui me montrait dessinant au ralenti. Avant même que le crayon touche le papier, ma main faisait un étrange voyage à elle seule. Je n'avais jamais remarqué que je faisais cela. Soudain, j'avais l'impression que j'étais montré nu, ça me faisait profondément honte. Vous devez

comprendre que ce n'était pas de l'hésitation, j'étais en train d'établir inconsciemment la relation entre le sujet que j'allais dessiner et la taille de ma feuille de papier. Je n'avais pas encore commencé de chanter. »

Ce n'est là qu'un exemple des documents originaux que recèlent les différents documentaires sur les peintres, les graveurs, les sculpteurs, les architectes de notre temps. Certains ont été produits par des sociétés privées qui les ont fait archiver au Centre national du cinéma. Mais la majorité d'entre-eux a été tournée par la télévision française, avant sa privatisation, quand elle avait encore le souci d'informer et d'éduquer le public. C'est pourquoi la conservation de ces ouvrages devait être assurée par l'Institut national de l'audiovisuel dit INA.

On s'est aperçu, malheureusement, qu'il était loin d'être fiable.

Pour sa défense, l'INA rétorque qu'il lui faut sauvegarder, sur des sujets divers, la bagatelle de 450 000 heures d'émissions (l'équivalent de 51 années de projection non-stop) et que, pour assumer cette tâche écrasante, elle n'a ni les finances ni le personnel suffisants. En effet, la loi qui institue le dépôt légal des émissions à l'INA — calquée sur celle qui concerne le dépôt des imprimés à la Bibliothèque Nationale — date seulement de 1992.

Or, bien avant, les chaînes de télévision françaises avaient pris l'habitude de confier leurs programmes à cet institut.

Devant la difficulté à conserver systématiquement et rationnellement cette masse d'ouvrages, son personnel s'en est plus ou moins remis au hasard des demandes : il s'occupe donc essentiellement de restaurer des bouts d'émissions, des « extraits » concernant les artistes pour les vendre à des producteurs qui les remonteront dans de nouveaux programmes. Il s'agit donc de commerce de détail.

Par ailleurs, pour alimenter des réseaux plus importants, l'INA offre deux possibilités.

L'une est franchement mercantile : c'est l'**INA Entreprise**, qui a pour mission d'exploiter le fonds d'archives par le biais de coproductions internationales. Sur le podium de la rentabilité, la médaille d'or des projets est attribuée aux artistes de music-hall, de Dario Moreno à Clo-Clo en passant par Dalida et Edith Piaf. La médaille d'argent revient aux sportifs pour les rétrospectives façon « Tour de France » ou « 24 heures du Mans ». Et la médaille de bronze, loin derrière, aux grands personnages de l'histoire, type de Gaulle.

Jusqu'à présent, aucune demande ne lui a été adressée concernant les Beaux-Arts, ce qui est révélateur de la politique des chaînes françaises.

En effet, nous ne jouissons pas, dans ce vieux pays de culture, de la programmation exemplaire de l'Angleterre où BBC 2 peut diffuser, sans présence ni pression publicitaire, un film sur Francis Bacon à 20h30, le « prime time », la grande écoute.

Quant à Arte, la chaîne culturelle franco-allemande, elle se limite à ne produire, par an, dans le domaine des arts plastiques que deux sujets de l'émission « Palettes », soit deux fois 26 minutes de programme.

La deuxième ressource offerte par l'INA s'appelle l'**INAthèque** qui, elle, n'a pas de « vocation commerciale ». Elle offre ses trésors radiophoniques et télévisuels à tout chercheur qui se présente. Son financement est assuré par le ministère de la Culture. Les demandes qu'elle reçoit concernent surtout les sujets historiques. Bien entendu, l'INAthèque doit fournir à son public des documents irréprochables, éventuellement en faire des cassettes numériques inaltérables. Mais jusqu'à ce jour,

personne ne s'est intéressé aux artistes du XX^e siècle. Il est vrai qu'il n'y avait que 15 postes de consultation, tous très occupés. A la rentrée, il y en aura 63, de quoi élargir le champ des recherches. A ce propos, la revue *Critique d'art* ne serait-elle pas bien inspirée d'informer ses lecteurs de la situation et de les inciter à consulter l'INAtèque ? Ils n'y perdraient pas leur temps et, en même temps, ils obligerait les instances à restaurer les émissions « artistiques » qui dépérissent dans les blockhaus. Par ailleurs, la publication de la liste des différents sujets disponibles inciterait les producteurs de cassettes et de CD-Rom à s'y intéresser.

Personnellement, j'ai déjà fait parvenir à Châteaugiron, il y a près de trois ans, une série d'informations sur ces sujets. Cependant ces efforts, quoique bien accueillis, n'ont pas produit d'effets. Faut-il dans ces conditions, sonner non pas le tocsin, mais le glas pour accompagner l'enterrement définitif de cette mémoire des images ? S'agit-il d'une amnésie concertée comme on l'a évoquée ce matin ?

Ce XXXe Congrès de l'AICA, consacré aux « Mémoires pour l'art contemporain » devrait cependant offrir l'opportunité d'un sauvetage.

Hier, nous avons surfé sur les vagues métaphysiques du temps, de l'espace cybernétique et de l'hypertexte numérique. S'agissait-il d'une simple information ou de l'annonce d'une mutation de la revue *Critique d'art* ? Elle s'est, en effet, jusque là exclusivement consacrée à la mémoire de l'écrit. Comment s'en étonner ? Le livre n'est-il pas, depuis des siècles, le véhicule privilégié de la pensée et de la culture ? De ce fait, il semble toujours être le véhicule privilégié de toute recherche sérieuse sur l'art qu'elle rend transmissible d'une génération à l'autre.

Cependant, *Critique d'art*, publiée à la fin du XX^e siècle, ne diffère pas de ce qu'elle aurait été au XVIII^e siècle, au temps des encyclopédistes, comme si le temps s'était figé. Or, responsables de cette revue, que feraient aujourd'hui les encyclopédistes ?

Parions qu'ils se pencheraient avec curiosité sur la mutation fulgurante de nos moyens de communication. Sans s'attarder sur Internet dont la structure et le fonctionnement restent confus, ils se seraient sûrement intéressés à la manipulation des cassettes qui permettent de voir et revoir des documents et même d'y faire des arrêts sur image. Car il y a une rhétorique des images filmées comparable à celle du langage écrit. N'auraient-ils pas aussi exploré les capacités du CD-Rom, ce disque minuscule, léger et brillant, susceptible de contenir, à lui seul, tous les volumes de l'encyclopédie de Diderot (la loi de 1992 oblige le dépôt de tout nouveau CD-Rom à la Bibliothèque de France).

Ils auraient pu noter l'arrivée imminente d'une nouvelle génération de CD-Rom, les DVD (Digital Video Disc) qui offriront bientôt la reproduction sans limite d'images animées sur les arts plastiques et le travail des créateurs. On peut supposer enfin qu'ils auraient admis que si l'écrit reste irremplaçable, les nouveaux moyens audiovisuels, loin de le mettre au rencard, lui sont complémentaires.

Alors nous devons, nous aussi, nous poser la question : pourquoi désormais priver le public qui s'intéresse à l'art contemporain d'assister, par exemple, à la naissance d'un dessin automatique fait par André Masson (série *Ombre et lumière*), de surprendre le rituel d'Opalka peignant inlassablement chaque jour des dizaines de chiffres (un film de Loïsillon), de suivre la marche hallucinée de Richard Long au Sahara (un film de Philipp Haas), ou de découvrir le travail intime de Georges Jeanclos habillant ses sculptures de légers voiles d'argile (*Portail Royal*).

La caméra, la « candid camera » comme l'appelait Leacock, apparaît, par exemple, comme l'outil privilégié pour voir les sculptures sous tous leurs aspects et, en architecture, pour procéder à une

visite critique des monuments grâce au travelling. (De même ce n'est pas un livre mais un film qui peut donner à voir, à sentir, à comprendre le parc de Kerguéhenec).

Il serait donc dommage que l'image animée reste suspecte aux yeux des écrivains contemporains : « Comment l'artiste peut-il être lui-même en présence d'une équipe de prise de vue ? », disent-ils. « Seuls les extravertis peuvent assumer l'épreuve en donnant d'eux l'image la moins sincère. »

C'est ignorer tous les efforts faits pour transformer déjà la modeste équipe de trois personnes (qui travaille d'ailleurs aujourd'hui avec un matériel réduit et des projecteurs qui n'éblouissent plus personne) en spectateurs chaleureux. En ce domaine, la plupart des techniciens sont des passionnés de l'art. Souvent leurs questions, avant le tournage, mettent les artistes en confiance et leur permettent d'être aussi sincères et détendus qu'avec un journaliste muni de son magnétophone de poche.

Soulignons, qu'en même temps que les propos des créateurs, ces techniciens enregistrent la couleur de leur voix, l'intensité de leur regard, la structure de leur visage (pensons à *Totalité et Infini* d'Emmanuel Lévinas), leur présence physique, leurs relations avec l'espace de l'atelier, leur façon de travailler, leur façon d'être. Nous n'avons pas le droit d'abandonner ce mode de connaissance en remettant aux Archives de la critique d'art un simple relevé dactylographié de ces entretiens. Le monde a changé, l'image fixe a vécu, le tableau enserré dans son cadre a été libéré par des installations où se multiplient les images animées (Nam June Paik).

Face à ce bouleversement, comment l'esprit de la critique traditionnelle peut-il se comporter ? A la fin du siècle dernier, dans une période de forte perturbation culturelle, on se souvient des erreurs d'appréciation commises par certains journalistes à l'apparition des « Impressionnistes ». Mais, à l'époque, on pouvait encore se référer à des notions académiques où le Beau se confondait avec le Vrai. Aujourd'hui, quand aucun critère de ce genre ne subsiste, chacun de nous doit procéder à une importante remise en question.

Disons simplement qu'il serait plutôt positif qu'écrivains et cinéastes soient amenés à offrir au public le maximum d'informations précises sur les tendances nouvelles et que, dès leurs premières émissions, les réalisateurs se soient généralement efforcés de rendre sensible aux téléspectateurs la démarche créatrice de chaque artiste.

Et oublions aussi beaucoup de nos illusions. Comme me le disait un jour André Malraux à propos de la critique littéraire : « Tout ce que Saint-Beuve a écrit sur Balzac est particulièrement juste et pertinent, et ne sert strictement à rien. Car Balzac, lui, a su créer un monde : il reste le plus fort. »