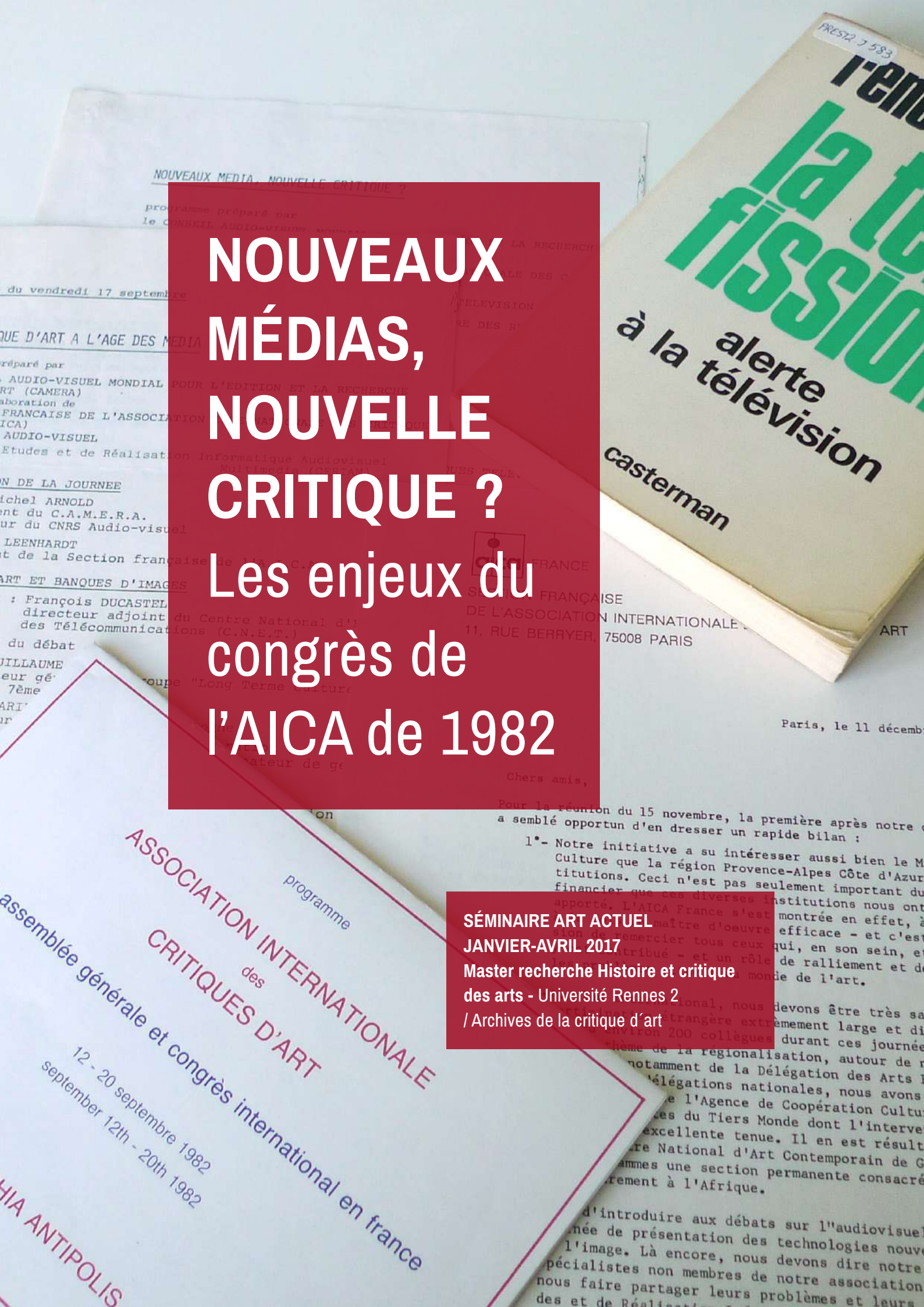
NOUVEAUX MÉDIAS, NOUVELLE CRITIQUE ?

Les enjeux du congrès de l'AICA de 1982



SÉMINAIRE ART ACTUEL
JANVIER-AVRIL 2017
Master recherche Histoire et critique des arts - Université Rennes 2
/ Archives de la critique d´art

NOUVEAUX MÉDIAS, NOUVELLE CRITIQUE ?

Les enjeux du congrès de l'AICA de 1982

SÉMINAIRE ART ACTUEL
JANVIER-AVRIL 2017
Master recherche « Histoire et critique des arts » – Université Rennes 2
/ Archives de la critique d´art

NOUVEAUX MÉDIAS, NOUVELLE CRITIQUE ?
Les enjeux du congrès de l'AICA de 1982

Éditorial 7

Sixtine Sellier, « Toile de fond du congrès de 1982 : les rapports de la critique d'art à la télévision, entre optimisme et doute » 12

Lise Beurel, « Jacques Leenhardt : initiateur du congrès » 28

Marine Macq, « L'action culturelle et la critique d'art : retour sur le congrès de 1982 » 44

Romain Hermier, « René Berger : un point de vue » 64

Saley Moumouni Hama, « Nouvelles techniques : vers de nouvelles pratiques ? » 112

Virginie de la Cruz, « 1982 : La critique d'art face aux *New Media* » 126

Comment penser le devenir de la critique d'art à l'âge des médias électroniques ?

« QUEL est donc le rôle de cet outil merveilleux qu'est la télévision ?[1] » se demandait en 1948 Adrien Delatour, le directeur de la télévision éducative nouvellement créée en France. La mission didactique de ce jeune média de diffusion de l'information par l'image était alors mise en avant comme essentielle ; et la critique d'art semblait pouvoir lui apporter sa contribution. Réévalué à l'occasion d'autres rassemblements[2], le rapport de la critique d'art à la télévision et, plus largement, aux médias constitue l'une des thématiques du XVe congrès de l'Association internationale des critiques d'art (AICA) couplé à la 34e assemblée générale qui se tient du 12 au 20 septembre 1982. La manifestation, organisée à l'initiative de la section française et de son président Jacques Leenhardt, se déroule à la technopole de Sophia-Antipolis. Située près d'Antibes, en région Provence-Alpes-Côte d'Azur, cette institution à la pointe de la recherche scientifique et technologique depuis 1969 offre une caisse de résonnance aux sujets des débats choisis – comme de coutume – en lien avec l'actualité. Inspiré par le nouveau contexte politique français, le thème de la régionalisation culturelle ouvre le congrès tandis que celui de « La critique d'art à l'âge des médias » occupe les trois derniers jours.

En ce début des années 1980, la profession de critique d'art, qui subit une perte d'aura dans la presse écrite, est plus que jamais confrontée à l'introduction des médias audiovisuels électroniques annonciateurs de la révolution numérique : « Habitués à travailler avec stylo et papier, nous allons très vite devoir apprendre à manier la vidéo, que ce soit – c'est déjà d'actualité pour bon nombre d'entre nous – pour faire notre métier à la télévision, que ce soit dans la perspective à plus long terme – combien d'années ? – où les revues pourront se publier sous la forme d'un vidéodisque. Il y a là, pour nous, spécialistes de l'image, manipulateurs de mots, un enjeu particulièrement important[3]. » En ce sens, l'intervention de professionnels, qui caractérise le congrès de 1982 renouvelle, en lui donnant plus d'ampleur, la rencontre déjà initiée dix ans plus tôt lors d'une table ronde sur « Les rapports

1 Communication d'Adrien Delatour lors du 1er congrès de l'AICA, 26 juin 1948, tapuscrit, p. 0. Fonds AICA international (FR ACA AICAI THE CON001 7/01).

2 La question de la télévision et des médias est évoquée en particulier en 1948, 1968 et 1972. *Cf.* N. Boulouch, A. Kramer-Mallordy (dir.), *Critique d'art et médias*, publication électronique, 2016, consultable sur *http://acaprisme.hypotheses.org/*

3 Jacques Leenhardt, entretien avec Isabelle Martin, tapuscrit, 29 septembre 1982, p. 2. Fonds Jacques Leenhardt.

entre la critique d'art, la radio et télévision[4] » qui s'était tenue à Paris durant l'assemblée générale de l'AICA du 12 au 16 septembre 1972.

En 1982, soucieux d'apporter à ses confrères des informations techniques concrètes qui leur permettent de réfléchir à l'évolution de leur profession face à l'introduction des médias électroniques, Jacques Leenhardt s'est associé à Jean-Michel Arnold, directeur du CNRS Audiovisuel et président du Conseil audio-visuel mondial pour l'édition et la recherche sur l'art pour proposer un ensemble de démonstrations des possibilités offertes par ces nouvelles technologies. Le vidéodisque, présenté comme un « nouvel instrument de travail[5] » est alors prometteur d'un renouvellement des pratiques de visionnement et d'interprétation des images de l'art tandis que le câble et les satellites transforment les modalités de diffusion et de conception des programmes télévisuels.

En 1972, l'un des représentants de l'ORTF, encourageait les critiques d'art à « se familiariser avec cet outil[6] » qu'est la télévision. En 1982, la question reste ouverte : « Sera-t-il difficile d'apprendre à écrire avec ce nouveau stylo ?[7] » C'est ainsi que Jacques Leenhardt s'attache la présence de professionnels pour approfondir la connaissance de ce « cadre nouveau[8] » dans lequel va s'exercer l'activité de la critique d'art : « Notre fonction désormais nous fait obligation d'affronter l'onde hertzienne et le regard étrange du laser. C'est un défi à nos habitudes[9] ». Les minutes des débats conservées dans les archives reflètent des positions mitigées vis-à-vis de ces évolutions technologiques très rapides. Pionnier dans l'attention portée aux médias, René Berger cherche à rassurer ses confrères tandis que le journaliste Jean-François Lacan évoque le « discours de peur[10]» de certains critiques d'art face à une situation à laquelle ils doivent s'adapter. Pourtant, les machines que les membres de l'AICA vont « voir œuvrer pendant le congrès[11] » laissent entrevoir un renouvellement stimulant des méthodes : « Si j'ai insisté sur le vidéodisque, c'est que je pense que vous avez là, vous critiques d'art, un moyen de diffusion remarquable, alors que la bande magnétique n'est pas adaptée, c'est mon point de vue ![12] » Ainsi, grâce au vidéodisque, la constitution de banques de données réouvre-t-elle les possibles de l'étude comparative chère à l'histoire de l'art tandis que l'analyse des œuvres s'accroît de la capacité technique de focaliser le regard sur les détails.

Marqué par les échanges entre les membres de l'AICA et les professionnels de la télévision et du cinéma, ce congrès permet d'évaluer

4 « Compte-rendu final de la table ronde sur les rapports entre la critique d'art, la radio et la télévision », XXIVe Assemblée générale de l'AICA, Paris, 12 au 16 septembre 1972, tapuscrit, fonds AICA International [FR ACA AICAI THE CON026-10/12] reproduit p. 17 à 25 de cette publication. Le débat, qui associait deux représentants de l'ORTF, Mr. Dejean et Mme Koulitchenko, était animé par René Berger, alors président de l'AICA internationale. Deux séances de projections de films sur des sujets artistiques ont eu lieu.

5 Jean Beauviala, minutes du congrès, p. 110. Fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON037 10/02]

6 M. Dejean (de l'ORTF), « Compte-rendu final de la table ronde sur les rapports entre la critique d'art, la radio et la télévision », *op. cit.*

7 Intervention d'Alexandre Astruc, minutes du congrès, p. 124. Fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON037 10/03]. On notera la proximité de l'expression avec le titre de son texte-manifeste publié en 1948 : « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo ».

8 Texte manuscrit de Jacques Leenhardt, p. 5. Fonds Jacques Leenhardt, reproduit p. 35-38 de cette publication.

9 *Ibid.*, p. 4-5

10 Minutes du congrès, p. 119. Fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON037 10/03]

11 Texte manuscrit de Jacques Leenhardt, *op. cit.*, p. 5.

12 Intervention de Jean Beauviala, minutes du congrès, p. 113. Fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON037 10/02]

la façon dont la critique d'art interroge ses modes de discours face aux évolutions techniques des médias dans le contexte français du début des années 1980 marqué par ailleurs par des changements en terme de politique culturelle.

Les textes rassemblés ici permettent de redécouvrir la teneur de ces échanges de points de vues. L'étude des dossiers d'archives s'est déroulée dans le cadre du séminaire de Master 2 recherche « Histoire et critique des arts » de l'université Rennes 2 adossé à l'axe thématique du programme de recherche PRISME[13] consacré à « La critique entre sciences, technologies et médias ». Pensé comme un prolongement du séminaire sur les relations entre la critique d'art et les médias qui a donné lieu, l'an passé, à une publication incluant un ensemble de documents d'archives[14], ce séminaire du seconde semestre de l'année universitaire 2016-2017 s'est attaché à approfondir l'analyse des dossiers concernant le congrès de septembre 1982. Le travail de sélection et d'analyse de documents effectué par les étudiant-e-s a été complété par une rencontre, le 3 mars 2017, avec Jacques Leenhardt[15]. À l'appui des archives conservées, cette séance a permis de revisiter les enjeux de ce congrès par la discussion avec l'un de ses acteurs et témoin. Des citations extraites de cette séance viennent ponctuer la publication en restituant l'essentiel de ces échanges.

Nathalie Boulouch

13 Le programme de recherche pluridisciplinaire sur « La critique d'art, prisme des enjeux de la société contemporaine (1948-2003) » (PRISME) a été lancé en septembre 2015 par les Archives de la critique d'art avec le soutien de la Fondation de France.

14 N. Boulouch, A. Kramer-Mallordy (dir.), *Critique d'art et médias*, *op. cit.*

15 Un enregistrement sonore de ce séminaire est conservé dans les collections des Archives de la critique d'art.

26, Juin 1948. .. 0)

INTRODUCTION.

Monsieur le Président, Mesdames, ~~Mesdemoiselle,~~ Messieurs

Au nom de la télévision frabçaise, et en celui de M. ORY, son directeur, qui appelé en province, ~~m'a demandé de l'excuser~~ m'a demandé de vous transmettre toutes ses excuses ~~auprès de vous, de ne pouvoir, comme il le désirait~~, prendre part à cette réunion, j'ai l'honneur de remercier bien sincèrement les organisateur de ce Congrès International, qui ont bien voulu dans le cadre de leurs interessants travaux, réserver une place à la TELEVISION EDUCATIVE FRANCAISE.

Quel est donc le rôle de cet outil merveilleux qu'est la télévision ?

Communication d'Adrien Delatour lors du 1er congrès de l'AICA, 26 juin 1948, tapuscrit, p. 0.
Fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON001 7/01].

« Qu'est-ce qu'on peut faire, quels sont les risques spécifiques à cet instrument [la télévision] qui entre dans les foyers, dans l'intimité, établit un face à face sans médiation entre le téléspectateur et celui qui cause ? »
– Jacques Leenhardt, 2017

Jacques Leenhardt, séminaire du 3 mars 2017, Archives de la critique d'art

Toile de fond du congrès de 1982 : les rapports de la critique d’art à la télévision, entre optimisme et doute

Si, lors du congrès de 1982 à Sophia-Antipolis, la question des rapports entre critique d'art et télévision est au cœur des échanges, il est important de préciser que les enjeux qui se dessinent à ce moment là, ont déjà été pointés (bien que de manière différente) lors des congrès antérieurs. Il paraît ainsi opportun de dresser un bref état des lieux de cette question avant 1982. Dans quel contexte historique, culturel et politique l'événement vient-il s'inscrire ? Quel est le chemin emprunté par la critique d'art au sujet des nouveaux médias jusqu'à ce congrès décisif de 1982 ?

Le constat qui s'impose est que l'on retrouve, de fait, les mêmes questions, mais elles sont posées dans des contextes qui sont forcément différents puisque les nouvelles technologies apparues dans les années 1980 viennent réinjecter de nouveaux enjeux[1]. Le thème de la télévision est déjà présent lors des débuts de l'AICA. Il apparaît notamment le 26 juin 1948 au cours de la septième réunion du premier congrès au siège de l'UNESCO, avec une journée dédiée au thème de « L'art à la radiodiffusion et à la télévision[2] ». La question de la télévision est alors parfaitement d'actualité et connaît déjà des avancées techniques puisque François Mitterrand, secrétaire d'État à la Présidence du Conseil chargé de l'information, fixe la norme de la télévision française à 819 lignes.

Cependant, ce sont surtout les congrès de 1968 et 1972 qui font ressurgir cette thématique de manière approfondie. En 1968, dans un contexte troublé, l'Assemblée générale de l'AICA se tient à Bordeaux, sous la présidence de Jacques Lassaigne, président de l'AICA internationale et de Michel Ragon président du pays hôte. À cette occasion, un colloque est organisé le 11 septembre sous le titre « Art et Télévision ». Dans Le Figaro du 12 septembre, la critique d'art Jeanine Warnod intitule son article rendant compte du congrès « un art multiplié grâce à la télévision[3] ». La télévision apparaît alors comme un moyen de création, qui dessine une évolution que doit (tout le laisser supposer) accompagner le critique d'art. Et l'on pressent dans les discours des participants l'espoir des critiques d'art d'investir ce nouveau moyen

1 À ce sujet, on peut citer Francis Balle « Pour les médias, les années 80 ont été celles de tous les bouleversements : l'ascension partout en Europe des radios et télévisions privées ; l'interrogation, dans les mêmes pays, sur la raison d'être des diffuseurs publics ; l'émergence, aux États-Unis d'abord, sur le Vieux Continent ensuite, de radios et télévisions nouvelles, non plus généralistes mais spécialisées, par les thèmes abordés ou les audiences visées, non plus nationales par leur aire de diffusion, mais locales, régionales ou transcontinentales, voire planétaires » (Francis Balle, « Médias : le bilan des années 80 », *Communication et langages*, volume 82, numéro 1, 1989, p.101-105)

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

3 Jeanine Warnod, « Au congrès des critiques d'art, un art multiplié par la télévision », *Le Figaro*, 12/09/1968, fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON022 7/03]

de communication et de transmission. Les objectifs de la critique d'art semblent alors coïncider avec ceux de la télévision de l'époque dont les trois missions premières étaient d'«informer, éduquer, distraire[4] ». Avec l'évolution des médias audiovisuels, le critique se voit offrir un nouveau champ d'intervention et une audience plus large, mais voit aussi son statut et son rôle remis en question. De ce congrès de 1968, on peut retenir les paroles de Madeleine Hours qui, intervenant à la fois comme historienne de l'art, conservatrice au musée du Louvre et productrice d'émissions à la télévision française, prend position sur ce que doit être « l'art à la télévision[5] » : « Le critique a intérêt à sélectionner les objets et à en faire une exploration par l'image et un commentaire assez détaillé plutôt que de donner rapidement une vision d'ensemble. Il s'agit en effet de donner aux téléspectateurs l'envie de connaître l'exposition et à celui qui ne pourra pas la voir, d'en avoir perçu l'essentiel. Le choix des objets à présenter est le fait du critique qui impose au réalisateur une sélection d'images en fonction de critères esthétiques et historiques qui lui sont personnels. Un commentaire peut être souhaitable. Le téléspectateur est chez lui, souvent seul ; il doit se sentir intégré à l'actualité, ce qui justifie parfois l'ouverture d'un dialogue[6] ». De ces interventions, il ressort que, si le critique doit se livrer à un exercice de vulgarisation, cela s'inscrit toujours dans une forme d'éducation culturelle du grand public.

En 1972, René Berger, président de l'AICA internationale, admet pour sa part « qu'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 télévision[7]. » Quatre ans après le premier colloque consacré à l'art et la télévision, le congrès de 1972 renouvelle la question des rapports entre le média télévisuel et la critique d'art, mais cette fois dans un climat de crise différent de celui de 1968. Et c'est bien la critique qui est en crise, noyée dans un climat de doute et une crainte du dépassement. René Berger affirme « 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[8] ». Une critique d'art qui passe ainsi de littéraire à audiovisuelle et qu'il semble nécessaire d'extraire de son immobilisme car elle a, sans conteste, besoin de s'actualiser et de suivre l'évolution technique dans laquelle elle s'inscrit. C'est aussi une certaine forme de faiblesse culturelle qui est

4 Le 14 juin 1959, Jean D'Arcy, directeur des programmes de la télévision à la RTF, déclarait dans une réunion du comité des programmes : « je crois profondément à l'unité des buts qu'internationalement la radio et la télévision se sont fixés. Nos buts sont, vous le savez, distraire, informer, instruire. [...] le programme bon est celui qui se joue entre ces trois catégories, c'est le programme à la fois de distraction et d'information, d'instruction et de distraction [...] ».

5 Madeleine Hours, « L'art à la télévision », communication tapuscrite, 11 septembre 1968, fonds AICA international [FR ACA AICAI CON022- 6/7]

6 *Ibid.*

7 René Berger, intervention lors du conseil d'administration de la XXIVe Assemblée Générale de l'AICA, mardi 12 septembre 1972, tapuscrit, fonds AICA international [FR ACA AICAI CON026- 3/12], p. 8.

8 « Compte-rendu de la table ronde sur les rapports entre la critique d'art, la radio et la télévision », XXIVe Assemblée générale de l'AICA, Paris, 12 au 16 septembre 1972, tapuscrit, fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON026-10/12], p. 7.

pointée du doigt. Et si Madeleine Hours, dans son discours de 1968, semblait aller vers le sens de « télévision = démocratisation de la culture » puisqu'elle apportait l'exposition dans le salon du téléspectateur, quelques années plus tard, le constat se fait plutôt d'un désintérêt du public (le « grand public ignare[9] ») à l'égard des domaines artistiques et culturels. Ce décalage qui apparaît dans les années 1970 à l'AICA (où l'on passe d'un certain optimisme à l'égard du média télévisuel à une inquiétude profonde) suit les évolutions du même ordre que l'on constate dans les domaines sociologiques et philosophiques. Dès les années 1950, l'École de Francfort (Adorno en tête) avait développé une théorie critique des médias qui instillait ce doute fondamental dans la culture européenne : la télévision n'est-elle pas un moyen d'abrutir et d'uniformiser plutôt que d'instruire et de distraire ?

Lors du congrès de 1982, la question renouvelée du rapport de la critique d'art à la télévision revient dans les débats avec, par ailleurs, la thématique de la décentralisation culturelle en toile de fond. Cette fois, l'intervention de professionnels de l'audiovisuel, qui viennent apporter leurs propres discours à ceux des critiques, professeurs et historiens d'art, renouvelle et nourrit les débats. En ce début des années 1980, l'introduction de nouvelles techniques audiovisuelles relance les espoirs et les doutes quant à la transformation de l'exercice de la critique.

9 *Ibid.*

Document

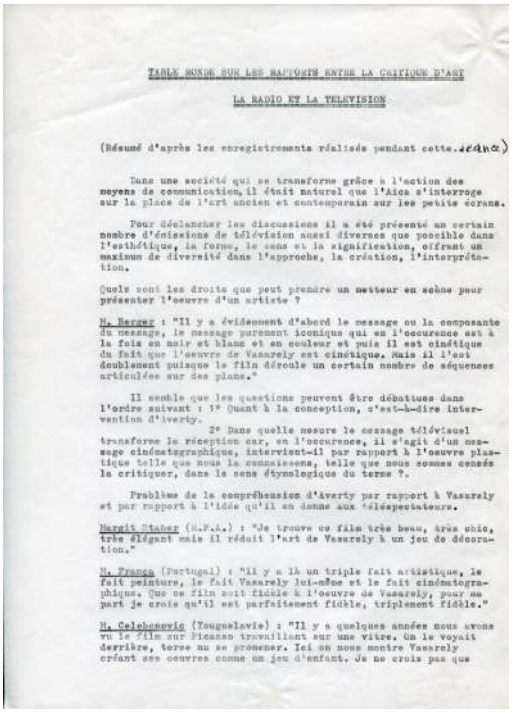


TABLE RONDE SUR LES RAPPORTS ENTRE LA CRITIQUE D'ART

LA RADIO ET LA TELEVISION

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

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 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'occurence 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'occurence, 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 (H.F.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

« Compte-rendu de la table ronde sur les rapports entre la critique d'art, la radio et la télévision », XXIVe Assemblée générale de l'AICA, Paris, 12 au 16 septembre 1972, tapuscrit, fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON026-10/12], p. 1-9. © INHA-Collection Archives de la critique d'art. *Tous les documents reproduits dans cette publication étant conservés par les Archives de la critique d'art, cette mention de propriété ne sera pas répétée.*

« 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 » – René Berger, 1972

« Compte-rendu de la table ronde sur les rapports entre la critique d'art, la radio et la télévision », XXIVe Assemblée générale de l'AICA, Paris, 12 au 16 septembre 1972, p. 7

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

M. França (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 dilemnes, 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 Emer, dans les années cinquante présentait son film sur la peinture italienne. Oh sacrilège ! il rompait 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 tournoyer 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.

3

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 Koulitchenko : "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 Koulitchenko : "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. Jianou (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. Restany (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 caméraman 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 Koulitchenko : "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'ORTF 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'ORTF ou n'importe quel autre office de télévision, serait désireux d'avoir, aussi large, aussi complète que possible et tenue à jour ? Est-ce que l'ORTF 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 la 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. Alvaro (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. Frunzetti (Roumanie) : "La télévision roumaine a déjà fait ses

6

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 accédent 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 oeuvre 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. Wangermée, directeur de la radio-télévision 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 confidence 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 consommerons 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 entrain d'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 oeuvres, les grandes expositions, les grands mouvements mais je pense cela insuffisant en ce sens que la culture, aujour-

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 décivise 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 paccotille pour laquelle nous n'aurions que dédain en y opposant une culture cultivée comme disait Morin. 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, auparavent, 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'ORTF ait décidé de coopérer. Nous voulions, au sein de notre Association, marquer une étape. Très généreusement, l'ORTF 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 mimique 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."

o o o

« La vraie différence entre le congrès de 1982 et les deux congrès de 1968 et 1972, c'est qu'entre temps, on a eu l'image numérique. Ça, c'est la coupure épistémologique absolue. L'image numérique avait, elle, des implications sur la disponibilité des images. Aujourd'hui, vous ne pouvez pas imaginer cela parce qu'on a des

images comme on veut, mais la présentation de vidéodisques au congrès pour tous les membres de l'AICA, c'était une première. Personne n'avait vu un vidéodisque. [...] Cela a été pour nous un moment de confrontation à quelque chose qui interroge les méthodes. »
– Jacques Leenhardt, 2017

Jacques Leenhardt, séminaire du 3 mars 2017, Archives de la critique d'art

Jacques Leenhardt : initiateur du congrès

LE Congrès international de l'AICA en 1982 a été organisé à l'initiative de Jacques Leenhardt. Philosophe et sociologue de formation, enseignant à l'école des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) à Paris, membre de l'AICA depuis 1964, il est élu président de la Section Française de l'association en 1981, et occupera cette fonction jusqu'en 1990. Pendant cette décennie, ses principaux objectifs concernent la valorisation de la profession de critique d'art, l'ouverture vers l'international, et l'action en régions[1]. Jacques Leenhardt sera ensuite président international, sur deux mandats, de 1990 à 1996, et il est désormais président d'honneur de l'association.

Plusieurs documents d'archives permettent d'illustrer les réflexions de Jacques Leenhardt quant à l'état de la critique d'art au début des années 1980. Ainsi, dans un texte daté de 1981[2] extrait de son fonds d'archives conservé dans les collections des Archives de la critique d'art, il fait état de la crise que traverse la profession de critique d'art en France à ce moment-là, et de la volonté de la Section française de l'AICA de mettre en place un plan de redressement. Il dresse un constat pessimiste qui dénote la nécessité d'agir. Cité dans un article paru dans *Nice-Matin*, le 14 septembre 1982, sous le titre « Suivre la décentralisation des politiques culturelles », il met en avant l'importance de la presse locale dans le soutien à la création artistique régionale, et la nécessité d'accorder une place plus large à la critique d'art au sein de celle-ci. Il souligne également l'intérêt que pourrait avoir la maîtrise des moyens audiovisuels par les critiques d'art. Par ailleurs, une interview du 29 septembre 1982 avec la journaliste Isabelle Martin, journaliste au *Journal de Genève*, permet à Jacques Leenhardt de revenir sur les deux grandes thématiques abordées lors du congrès de l'AICA : la décentralisation culturelle, et l'utilisation des médias audiovisuels par la critique d'art. L'accent est mis sur les problèmes et les conflits que les débats sur ces deux thèmes ont suscités lors du congrès : « Notre profession est menacée par les difficultés générales de la presse, dans le moment même où elle est appelée à jouer un rôle social et culturel de premier plan. C'est là un paradoxe [...] qui nous interroge autant qu'il questionne les responsables qui ont la charge des politiques culturelles dans chaque pays.[3] »

1 Hélène Lassalle, « Historique de l'AICA France 1949-1990 », p. 26. Document consultable sur le site des Archives de la critique d'art.

2 Dossier « Enquête critique d'art ». Fonds Jacques Leenhardt.

3 Entretien réalisé par Isabelle Martin, tapuscrit, 29 septembre 1982, p. 1-2. Fonds Jacques Leenhardt.

À travers ces trois textes, on comprend que la critique d'art, au début des années 1980, connaît une phase difficile de son existence. Le constat est fait de la perte d'hégémonie de la France, et en particulier de Paris, sur la scène artistique internationale. La création française n'a plus le même rayonnement qu'auparavant[4]. À cela s'ajoute l'affaiblissement de la critique d'art française, d'un point de vue « économique, intellectuel et moral[5] ». De plus en plus d'universitaires qui bénéficient de leur salaire de fonctionnaire écrivent gratuitement dans la presse et remplacent les critiques d'art professionnels[6]. Il s'agit donc pour Jacques Leenhardt de mieux connaître la profession, afin de mieux la soutenir. Il préconise d'« étudier la transformation de la critique d'art pour mieux comprendre la réduction progressive de sa place dans la presse et de son rôle majeur sur la scène de l'art[7] ». C'est ce que se propose de faire la section française de l'AICA, notamment à l'occasion des débats du congrès de 1982. Deux propositions principales sont envisagées par Jacques Leenhardt. La première concerne plus spécifiquement la France avec sa politique de régionalisation culturelle menée par Jack Lang au sein du ministère de la culture. Jacques Leenhardt défend l'idée que les critiques peuvent jouer un rôle dans le développement de cette politique. Il s'agirait pour cela d'accorder une place à la critique d'art au sein de la presse locale, ce qui permettrait de donner une meilleure visibilité à la création régionale et un soutien aux différents centres culturels qui se développent à ce moment-là. La seconde proposition porte sur l'utilisation, par les critiques d'art, des moyens audiovisuels comme la télévision et le vidéo-disque. L'audiovisuel apparaît comme une véritable opportunité d'opérer une mutation dans la pratique de la critique d'art. À ce sujet, Jacques Leenhardt précise : « 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[8] ».

Mais il souligne, à l'appui de l'expérience vécue pendant le congrès, que la collaboration entre les professionnels de l'audiovisuel et les critiques d'art ne se fera pas aisément. En effet, deux logiques différentes s'opposent et peuvent donner lieu à un conflit « de la logique technicienne et des impératifs de la critique d'art[9] ». Ainsi, les producteurs de télévision cherchent-ils avant tout à atteindre le public le plus large possible afin d'assurer un « taux d'écoute », tandis que les critiques ont pour exigence de diffuser un discours, une réflexion comme ils l'entendent. Pour poursuivre ce débat, la commission

4 Voir Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, 1983.

5 Dossier « Enquête critique d'art », *ibid.*

6 Ce contexte a été décrit par Jacques Leenhardt lors de son intervention dans le séminaire.

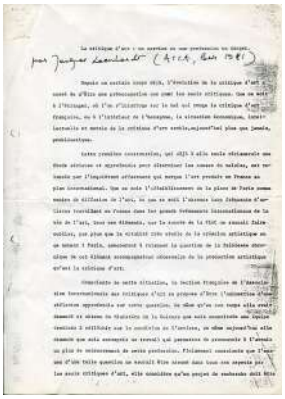
7 Hélène Lassalle, *ibid.*, p. 25.

8 « Suivre la décentralisation des politiques culturelles », *Nice-Matin*, 14 septembre 1982 [coupure de presse sans auteur]. Fonds AICA international.

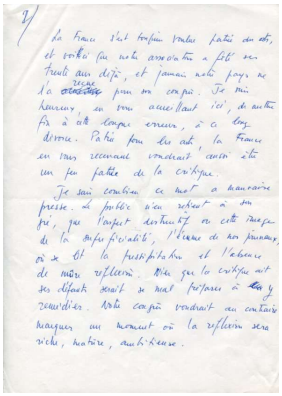
9 Entretien réalisé par Isabelle Martin, *ibid.*, p. 2.

« Image de l'art / Art de l'image » est crée par l'AICA à la suite du congrès. Cette commission avait pour but de regarder la crise d'un point de vue sociologique, mais elle s'avérera peu efficace, car Jacques Leenhardt obtiendra moins de 5 % de réponses aux questionnaires envoyés aux critiques d'art, ce qui ne permettra pas d'établir des résultats d'analyses fiables. Néanmoins, cet intérêt pour les questions techniques aura permis de lancer une réflexion importante sur l'évolution nécessaire de la critique d'art.

Documents



Texte de Jacques Leenhardt « La critique d'art : un service et une profession en danger », 1981, tapuscrit, fonds Jacques Leenhardt [JLEEN Dossier Congrès AICA 1982], 2 pages.



Communication de Jacques Leenhardt, 1982, manuscrit, fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON037 8/01], 4 pages.

LES CRITIQUES D'ART

Suivre la décentralisation des politiques culturelles

« Suivre la décentralisation des politiques culturelles », *Nice-Matin*, 14 septembre 1982 [coupure de presse sans auteur], fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON037].

Entretien avec Jacques Leenhardt réalisé par Isabelle Martin, 29 septembre 1982, tapuscrit, fonds Jacques Leenhardt [JLEEN. Dossier Congrès AICA 1982], 3 pages.

« 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 » – Jacques Leenhardt, 1982

Jacques Leenhardt cité dans « Suivre la décentralisation des politiques culturelles », *Nice-Matin*, 14 septembre 1982.

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

par Jacques Leenhardt (ACCA, 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

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.

V/

La France s'est toujours voulue patrie des arts, et voilà que notre association a fêté ses trente ans déjà, et jamais notre pays ne l'a reçue pour son congrès. Je suis heureux, en vous accueillant ici, de mettre fin à cette longue erreur, à ce long divorce. Patrie pour les arts, la France en vous recevant voudrait aussi être un peu patrie de la critique.

Je sais combien ce mot a mauvaise presse. Le public n'en retient à son gré, que l'aspect destructif ou cette image de la superficialité, l'écume de nos journaux, où se lit la précipitation et l'absence de mûre réflexion. Dire que la critique ait ses défauts serait se mal préparer à y remédier. Notre congrès voudrait au contraire marquer un moment où la réflexion sera riche, mûrie, ambitieuse.

3/

Les thèmes qui nous réunissent nous y invitent. La section française, en vous les proposant, manifeste a conscience que notre travail, notre métier, est à un tournant.

Deux angles de vue, deux perspectives seront pendant ces journées, particulièrement au centre de nos propos :

① La fonction de la critique dans les ensembles culturels et économiques

② Le devenir de la critique à l'âge des médias.

Notre métier est à un tournant parce que l'exclusivisme des capitalismes internationalistes est lui-même à la question. Je ne parle pas de cette nouvelle dialectique qui nous engage ici ou là, comme à Documenta, pour nous servir finalement un plat bien peu inattendu, bien dépourvu de saveurs nouvelles. Nous assistons à un processus qui voudrait que la source

4/ même de la créativité irrigue tout le tissu social et culturel de nos sociétés. Utopie, vieille lune, ce n'est pas à moi de trancher, peut-être même pas à nous car nous sommes invités plutôt à éveiller notre attention, à la rendre plus sensible et plus disponible. Nos vieilles sociétés, nos vieilles civilisations n'en finissent pas d'être mortelles, parce qu'en tout point de leur tissu, une nouvelle conjonction chaque jour naît. A nous critiques de la voir et de lui donner par notre travail, la signification culturelle et sociale qu'elle revêt.

Notre métier est à un tournant parce que nos moyens techniques d'expression sont en révolution. Ce sera notre 2ème thème.
Le scribe sculpte le basalte ou l'argile.
L'écrivain et le critique noircissent le papier.
Notre fonction désormais se nous fait obligation

5/

d'affronter l'onde hergienne et le regard étrange du laser. C'est un défi à nos habitudes, mais sous ce rapport l'apprentissage se fait ou se fera. Je vois un autre défi, à nos méthodes cette fois. La banque de données, les capacités ~~compa~~ de comparaison que nous donneront (que nous donnent) ~~nous~~ ces machines, que nous allons voir oeuvrer pendant le congrès, c'est un puissant défi à l'impressionnisme, c'est un appel à la rigueur.

C'est aussi un cadre nouveau dans lequel s'exercera notre activité. Voilà pour l'avenir, et c'est tout ce qui nous reste. En vous souhaitant au nom de ~~tous~~ tous mes collègues français la plus cordiale bienvenue, je voudrais en même temps vous inviter à méditer ensemble ~~sur~~ l'extraordinaire poids que revêtent ces questions et l'urgence qu'il y a pour nous à nous y atteler.

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 netier.

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

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

o0o

Hier, après la séance inaugurale du matin, à laquelle M. Claude Mollard, 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 Vallauris, le musée Picasso à Antibes et le musée Fernand-Léger 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 pousuivront jusqu'à dimanche inclus, la synthèse devant être tirée dans l'après-midi par M. Dan Haulica, président international.

29/9/82.

Isabelle Martin : Jacques Leenhardt, vous avez organisé du 12 au 20 septembre le Congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art. Quel fut le thème des débats ?

Jacques Leenhardt : A vrai dire, deux thèmes nous ont successivement retenus. Le premier concernait les problèmes de la décentralisation. On pourrait croire que ce fut l'occasion pour la Section française, qui invitait ses collègues de 35 pays, de développer un thème proprement français, puisqu'on sait l'importance que revêtent actuellement les politiques de régionalisation en France, et singulièrement les efforts qui y sont faits dans le domaine des arts plastiques. Malgré une participation importante de représentants du Ministère français de la Culture (Claude Mollard, Michel Troche et Gérald Gassiot-Talabot), assurément symptomatique des orientations actuelles, le thème de la régionalisation concerne tous nos collègues. Ce qui est en jeu aujourd'hui, sur la scène mondiale de l'art, c'est en effet l'éclatement du centralisme des métropoles de l'art international. Il est significatif qu'à la *Dokumenta* de Kassel, on ait voulu donner la parole aux dialectes du langage pictural. Bien sûr il n'en fut rien, mais le propos affirmé laisse percer une préoccupation nouvelle pour les expressions liées à un contexte social et culturel concret. La grande abstraction que fut l'art international semble avoir quelque peu épuisé ses magies aseptiques : on en revient, non certes à un indigénisme pictural, mais à une volonté d'expression plus spécifique à un lieu et à un temps. Il faut que chaque artiste ait la possibilité d'articuler un langage qui soit sien et que partage la communauté de ceux qui l'entourent et à laquelle par définition il est appelé à s'adresser. Cela constitue évidemment une revendication à la fois esthétique et politique, qui implique que des centres de créativité voient le jour et se développent partout où la vie sociale est apte à les cristalliser. Chaque unité culturelle, chaque région, doit donc pouvoir se développer dans sa *spécificité*, par laquelle seule passe, pour elle et pour les autres, la possibilité du dialogue des cultures.

Le Congrès a donc souligné le rôle que les critiques pouvaient et devaient jouer à l'égard de cette cristallisation de la créativité. Notre profession est menacée par les difficultés générales de la presse, dans le moment même où elle est appelée à jouer un rôle social et culturel de premier plan. C'est là un paradoxe qui a été souligné et qui nous interroge autant qu'il questionne les res-

ponsables qui ont la charge des politiques culturelles dans chaque pays. A cet égard il a été très intéressant de confronter nos expériences avec celles de nos collègues des Etats-Unis, où la notion de politique culturelle ne peut être entendue dans le sens volontariste que nous connaissons le plus souvent en Europe. Une autre dimension du problème, particulièrement aiguë, fut soulignée par nos collègues africains, qui ressentent encore durement l'inféodation de leur histoire de l'art et de leur discours critique à la vision jadis colonialiste, aujourd'hui parfois néo-colonialiste, de l'esthétique. Sur ce problème a été décidée une action a long terme de l'A.I.C.A. avec divers pays africains dans le cadre des stages de formation qui auront lieu au Centre National des d'Arts Contemporains de Grenoble.

L'autre thème du Congrès concernait une autre transformation de la profession de critique d'art, je veux dire son insertion dans le système des media électroniques. Habitués à travailler avec stylo et papier, nous allons très vite devoir apprendre à manier la vidéo, que ce soit - c'est déjà d'actualité pour bon nombre d'entre nous - pour faire notre métier à la télévision, que ce soit dans la perspective à plus long terme - combien d'années ? - où les revues pourront se publier sous la forme d'un vidéo-disque. Il y a là, pour nous, spécialistes de l'image, manipulateurs de mots, un enjeu particulièrement important.

Afin de poser ces problèmes de la manière la plus concrète possible, j'ai organisé, en collaboration avec Jean-Michel Arnold, Directeur du C.N.R.S.-Audiovisuel, un programme de démonstration des possibilités actuelles et prochaines de manipulation et de diffusion des images, grâce au soutien que nous a apporté le CNET (Centre National d'Etude des Télécommunications). Il est intéressant de noter que ce contact entre professionnels des technologies avancées de l'image et critiques d'art n'a pas été facile. Le choc entre habitudes et projets, le conflit aussi de la logique technicienne et des impératifs de la critique d'art, ont montré les difficultés qui devront être surmontées, psychologiques et techniques, pour qu'une collaboration fructueuse se mette en place.

La même méfiance a d'ailleurs caractérisé la dernière partie de notre programme qui, après les démonstrations proprement techniques, confrontait des responsables de chaînes de télévision, réalisateurs eux-mêmes, ou du moins solidaires des programmes réalisés, dans le domaine des émissions sur l'art. Ici encore deux logiques, deux conceptions, ont eu tendance à s'affronter, le point crucial étant les

fameuses "attentes" du public telles que critiques ou réalisateurs de télévision se les représentent. On a bien sûr parlé des fameux "taux d'écoute", contingence que les critiques auraient tendance à minimiser au profit d'une exigence qu'ils estiment plus haute : celle de faire passer leur message de réflexion critique comme ils entendent le formuler. Une lueur d'espoir dans ce débat parfois tendu a été apportée par Pierre Barde, représentant la Télévision Suisse romande, lorsqu'il a annoncé qu'il entendait construire ses programmes sur l'art en accord avec un critique, nommément avec notre ami Daval. Mais il faut bien reconnaître que, pour l'essentiel, le conflit des perspectives demeure assez grave, raison de plus, me semble-t-il, pour avoir engagé ce débat et pour le poursuivre. A cet égard l'A.I.C.A. a décidé de mettre en place une commission Image de l'art/Art de l'image dont je m'occuperai.

Il n'est peut-être pas superflu, s'agissant d'un Congrès de critiques d'art, de souligner que nous ne sommes pas restés enfermés dans les lieux magnifiques de Sophia-Antipolis pendant toutes nos journées. La Région Provence-Alpes-Côte d'Azur qui nous accueillait recèle tant de musées et de hauts-lieux de l'art qu'il ne m'a pas été difficile d'offrir aux quelque deux cents critiques qui nous ont rejoint un programme quotidien de visites, au Musée Picasso d'Antibes, au Musée Chagall, aux divers Musées de Nice, Cannes, Vallauris, Biot, ainsi qu'au nouveau Musée d'Art Moderne de Toulon. De quoi illustrer la décentralisation muséale, sinon la régionalisation de la créativité - de celle-ci nous avons eu la preuve par des visites d'ateliers d'artistes - et tempérer la tension des débats, car toutes les municipalités nous ont reçusavec une générosité merveilleuse.

« Il y avait une nouveauté dans l'espace intellectuel et technique – qui se traduit par des questions épistémologiques- qui m'enthousiasmait. [...] Les gens que j'avais mobilisés du côté du CNRS étaient dans le même état d'esprit, c'était des technophiles. [...] D'une certaine façon, le congrès était clivé. Les critiques d'art n'étaient pas préparés à cela, ils se sont trouvés devant des gens enthousiastes, qui montraient des trucs absolument inédits. Donc, il y a eu un certain trouble dans l'ensemble du congrès. »
– Jacques Leenhardt, 2017

Jacques Leenhardt, séminaire du 3 mars 2017, Archives de la critique d'art

Marine Macq

L’action culturelle et la critique d’art : retour sur le congrès de 1982

Le XVe Congrès de l'AICA[1] se déroule en France à la technopole Sophia-Antipolis, près d'Antibes, du 12 au 20 septembre 1982. Organisé sous l'impulsion de Jacques Leenhardt, alors président de la section française de l'AICA, le congrès rassemble les représentants de quelques 46 sections nationales et ouvre un chapitre de débats autour de « L'action culturelle et la critique d'art ». Il s'agit pour ses acteurs de « marquer l'importance de l'activité médiatrice des critiques, journalistes de la presse écrite et des media audiovisuels dans le processus d'affirmation culturelle des régions ». Au sein de ce même congrès, sont successivement abordées deux thématiques dont le choix est à réinscrire dans le contexte d'une époque : « la fonction de la critique d'art dans les ensembles géoculturels et régionaux » d'une part et « le devenir de la critique d'art à l'âge des médias audiovisuels » d'autre part.

Fort du soutien du Ministère de la Culture, le congrès vise en premier lieu à opérer un « bilan des actions qui ont été menées par les États dans le domaine des arts plastiques pour vitaliser le tissu culturel et social.[2] » Ces actions sont le résultat d'une politique de décentralisation artistique[3] initiée en mars 1982 sous le mandat de François Mitterrand pour élargir le maillage culturel français[4]. Ainsi, le XVe congrès de l'AICA est-il inauguré le 13 septembre par Claude Mollard, alors délégué à la création artistique du Ministre de la Culture de Jack Lang. Celui-ci fait une communication sur les perspectives d'avenir de la décentralisation artistique en France, ses enjeux mais aussi ses limites. Le cadre de réflexion ne se restreint cependant pas à la France. Sous l'autorité du Président de l'AICA international, Dan Haulica, les interventions de critiques de différents pays permettent d'établir un premier constat international du processus engagé : Alioune Badiane (Sénégal), Maria José Corominas et Daniel Giralt-Miracle (Catalogne), Ruth Faeber (Australie) Peter Franck (Etats Unis), Kolko James Hour (Côte d'Ivoire), et bien d'autres. Si l'engagement récent des collectivités vient pallier le « désengagement programmé » de l'État, le rôle des administrations n'est plus le seul en jeu : celui des critiques d'art l'est tout autant. En effet, ces échanges relatifs à « la situation du critique dans la vie artistique locale face aux politiques d'incitation[5] » ont pour

1 Jacques Leenhardt, Présentation du congrès de l'AICA Sophia Antipolis, fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON 037].

2 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 », le congrès est couplé à la 34e assemblée générale de l'AICA regroupant plus de 150 délégués issus de 31 pays différents. Voir fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON 037-1/12 (03)].

3 Voir Jacques Leenhardt, Présentation du congrès de l'AICA de 1982, fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON37– 1/12].

4 La décentralisation artistique est portée par la loi Deferre de mars 1982. Cette loi sera étendue au patrimoine et aux enseignements artistiques suite à la loi Raffarin de 2004.

5 Son développement est guidé par le Ministre de la culture Jack Lang, dont la politique s'échappe du carcan jusqu'alors dessiné par son éminent prédécesseur André Malraux.

but d'interroger l'avenir du statut du critique d'art dans ce contexte si spécifique de la régionalisation de l'art. Aussi, la communication de Michel Gaudet[6] dressant le portrait de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur résonne-t-elle comme une sonnette d'alarme face à l'indifférence de certains médias vis-à-vis de la critique d'art locale.

Du 17 au 19 septembre est abordée une seconde thématique qu'est « La critique d'art à l'âge des médias ». Conscients d'être à la veille d'une nouvelle ère, il s'agit pour les critiques d'art de « comprendre les transformations du métier en lien avec celle des médias[7]. » En d'autres termes, déterminer « leur influence sur le métier et les possibilités de développement qu'ils promettent[8]. » De manière à faire fructifier le débat, Jacques Leenhardt lui associe la participation de professionnels issus des secteurs médiatique et audiovisuel : sont notamment présents le CAMERA[9], le CNRS Audiovisuel, l'UNESCO et le CERIAM[10]. La première journée[11] est conçue comme « un moment de confrontation qui interroge les méthodes[12] ». En effet, la possibilité, pour les critiques d'art, de constituer des banques de données numériques dont les images sont désormais manipulables ne questionne pas uniquement la « construction mémorielle de l'art relative au développement des médias techniques[13] » : il s'agit de mesurer l'impact de ces pratiques sur le regard esthétique[14] comme le nouveau rapport au réel qui en émane. De plus, par l'intermédiaire des démonstrations techniques des professionnels de l'image, il est question de susciter chez les critiques une prise de conscience quant aux transformations continues qu'impliquent les outils audiovisuels. La connaissance et surtout la maitrise de ces derniers sont des conditions indispensables pour espérer un renouveau de la critique, véritable enjeu de ce congrès. Face à la « coupure épistémologique absolue[15] » que provoque l'arrivée des médias numériques, les critiques ne veulent plus être les témoins mais les acteurs de cette transformation : comment produire un discours en images ? Placées sous la bannière « Nouveaux Médias, Nouvelles Critiques ? », les deux journées suivantes se consacrent ainsi au possible renouvellement du langage du critique d'art par le biais des médias audiovisuels et à la capacité réelle, pour son auteur, à devenir « producteur de formes ». Initiée dès 1972 lors de la XXIVe assemblée générale de l'AICA[16], cette réflexion conserve toute son actualité en 1982.

Plus largement, les deux tables rondes clôturant le congrès que sont

6 Rapport final de la 34e Assemblée Générale et du XVe congrès de l'AICA.

7 Voir les Minutes du congrès de 1982 [FR ACA AICA THE CON037 – 10/12].

8 Propos de Jacques Leenhardt, séminaire du 3 mars 2017 aux Archives de la Critique d'Art, retranscription d'après l'enregistrement audio.

9 Jacques Leenhardt, Présentation du congrès de l'AICA Sophia-Antipolis.

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

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

12 « La première journée portait sur le thème Trésors de l'art et banques d'images » (…) et « L'information imagée ». Voir Rapport final de la 34e assemblée générale et de XVe congrès de l'AICA, *op. cit.*, p. 3.

13 Propos de Jacques Leenhardt, séminaire du 3 mars 2017 aux Archives de la Critique d'Art, retranscription d'après enregistrement audio.

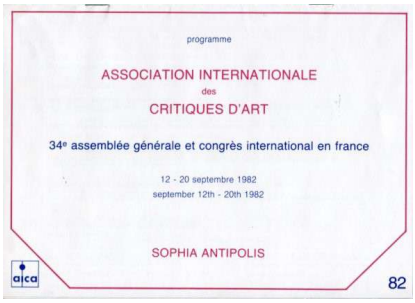
14 Idem.

15 Voir la question de la « perception assistée » développée par René Berger, Retranscription du colloque « Multimédia, multi-service » du XVe congrès à Sophia Antipolis, du 12 au 20 septembre 1982, p. 118 [ACA AICAI THE CON037-10/12].

16 Propos de Jacques Leenhardt, séminaire du 3 mars 2017 aux Archives de la Critique d'Art, retranscription d'après enregistrement audio.

« 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 », respectivement présidées par Enrico Fulchignoni, président du Conseil International du Cinéma et de la Télévision (UNESCO), et Jacques Leenhardt, questionnent les responsabilités des médias en matière de production et de diffusion de programmes artistiques. Autrement dit, sur fond de démocratisation culturelle, il s'agit de reconsidérer les méthodes de sensibilisation à l'art par les médias audiovisuels, dont les capacités techniques pourraient permettre de toucher un plus large public que leurs prédécesseurs.

Documents


programme

ASSOCIATION INTERNATIONALE
des
CRITIQUES D'ART

34e assemblée générale et congrès international en france

12 - 20 septembre 1982
september 12th - 20th 1982

SOPHIA ANTIPOLIS

aica

82

Programme de la 34e assemblée générale et du congrès de l'AICA de 1982, fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON037 1/04].

Jacques Leenhardt, présentation des thèmes du congrès de 1982, fonds AICA international [ACA AICAI THE CON 037– 1/12–03], 1 page.

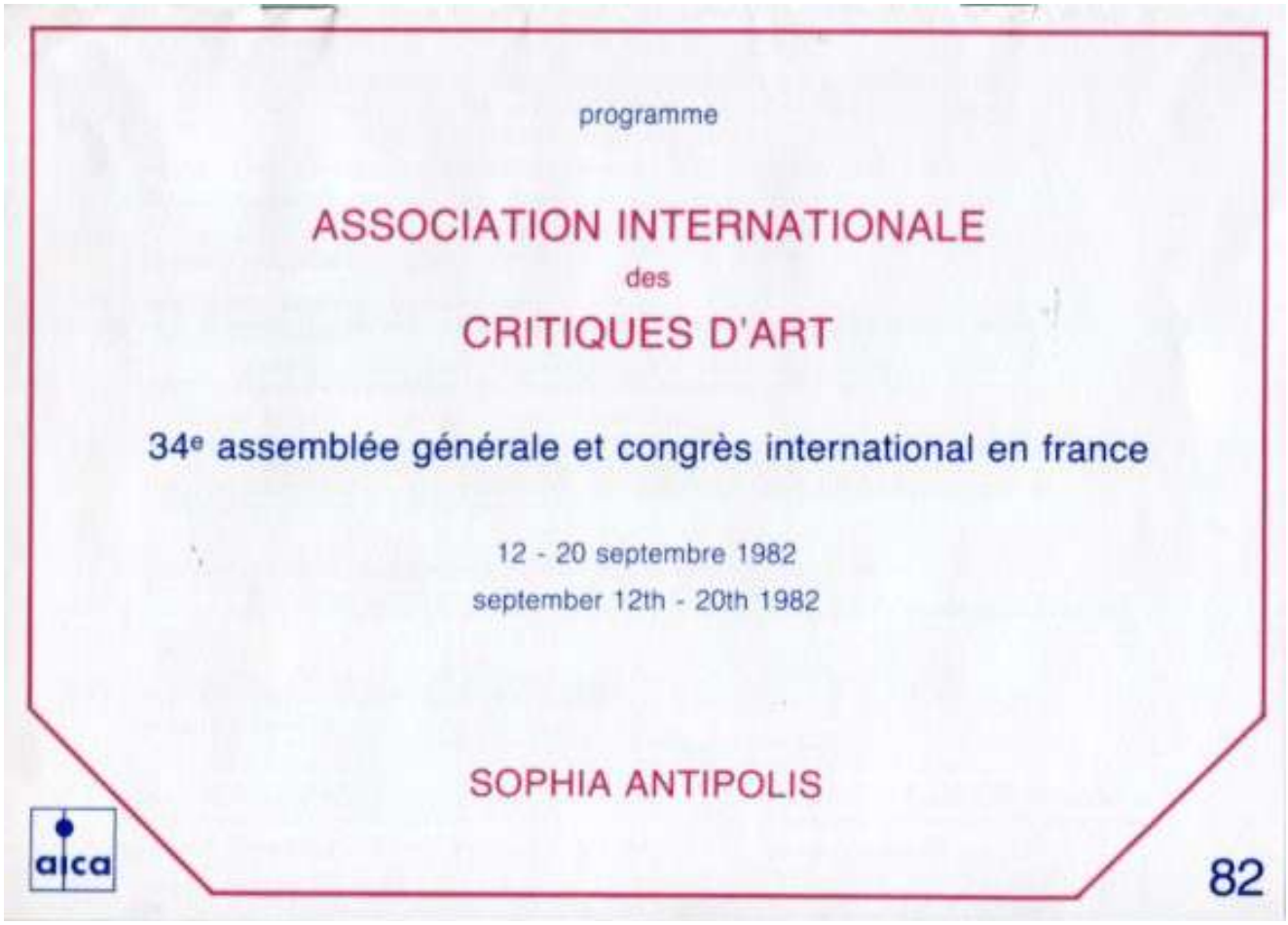
AICA

Lettre d'information à l'intention des participants du Congrès de 1982 (version française), tapuscrit, fonds AICA international, [FR ACA AICAI THE CON 037-12/12], p. 1-9.

Intervention de Michel Gaudet, extrait des Minutes du congrès de 1982, fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON037–10/12], p. 69-74.

« L'expression [de la critique d'art], jusqu'ici essentiellement *écrite*, pourrait bien aussi être totalement bouleversée » – Jacques Leenhardt, 1982

Jacques Leenhardt présentation du congrès de l'AICA à Sophia Antipolis, 1982, fonds AICA international [ACA AICAI THE CON 037– 1/12–03]. Voir page 54.



programme

ASSOCIATION INTERNATIONALE

des

CRITIQUES D'ART

34e assemblée générale et congrès international en france

12 - 20 septembre 1982

september 12th - 20th 1982

SOPHIA ANTIPOLIS

aica

82

lundi 20 septembre

fin du Congrès

départ des congressistes

monday september 20th

end of the congress

departure of the participants

Arrangements will be made for an informal preview (drinks) at the Biennale de Paris which does not officially open until september 30th. However Georges Boudaille will welcome those critics who wish to come on tuesday 21st at a time which will be fixed during the congress.

Un verre amical est prévu par la biennale de Paris. Elle n'ouvrira ses portes que le 20 septembre. Néanmoins, Georges Boudaille, directeur de la biennale, accueillera les critiques qui le désirent, le Mardi 21 Septembre à une heure qui sera précisée au cours du congrès.

Ces journées ont été organisées 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.

This programme is organized with the support of the French Ministry of Culture, The Region of Provence-Alpes Côte d'Azur, the Agency of Cultural and Technical Cooperation and UNESCO.

dimanche 12 septembre

arrivée et inscription des participants
séance du conseil d'administration

sunday september 12th

arrival and checking in of the participants
meeting of the Board of Administration

lundi 13 septembre

11 h séance d'ouverture officielle du Congrès / réception

13 h déjeuner

15 h première session du congrès sur le thème "Fonction de la critique d'art dans les ensembles géoculturels et régionaux".
bilan des politiques de régionalisation dans le domaine des arts plastiques

administration centrale et décision décentralisée
président : René Berger AIVAC (Association Internationale de la Vidéo pour les Arts et la Culture) ; conseiller auprès de l'UNESCO, ancien président de l'AICA.

Monsieur Claude Mollard, délégué à la création artistique.
Monsieur Bernard Gilman, conseiller technique auprès du Ministre de la Culture.

16 h 30 visite du musée Fernand Léger à Biot, de la chapelle Picasso, de la donation Magnelli à Vallauris et du château-musée de Cagnes-sur-Mer.

réception au château de Cagnes.

monday september 13th

11 a.m. official opening session of the congress reception

1 p.m. lunch

3 p.m. first session of the congress on the subject: art criticism and the politics of stimulation in their geo-cultural and regional context

summary of the various policies of regionalisation in the field of Fine Arts

I - central administration and decentralized decision

chairman: René Berger, AIVAC (International Association of Video for the Arts and Culture); counselor at UNESCO, former chairman of AICA.
Mr. Claude Mollard, délégué à la création artistique, Ministère de la Culture, Paris.
Mr. Bernard Gilman, conseiller technique au Ministère de la Culture, Paris.

4.30 p.m. visit of the Fernand Léger museum at Biot, the Picasso chapel and the Magnelli donation at Vallauris and the castle-museum at Cagnes-sur-Mer.

7 p.m. reception at the castle at Cagnes.

mardi 14 septembre

bilan des politiques de régionalisation dans le domaine des arts plastiques

II - analyse des politiques menées dans les différents pays :

président : Alexandre Cirici-Pelicer, Sénateur de Catalogne, membre du Conseil de l'Europe ancien président de l'AICA.
Omar Pisani : critique d'art, Florianopolis - Brésil.
Juan Manuel Bonett : critique d'art, Madrid.

11 h 15 pause

11 h 30 président : Jacques Meuris, critique d'art, Bruxelles.
Alvin Martin, professeur à la Southern Methodist University of Dallas.

13 h déjeuner

15 h III - politique d'incitation et vie artistique locale être critique dans les régions
président : Dorothy Walker, présidente de la section irlandaise de l'AICA.
Michel Gaudet, critique d'art, Nice.
Pierre Gaudibert, conservateur en chef du musée de Grenoble.
Jean-Marc Poinsot, professeur à l'université de Rennes.
Hélène Lassalle, conservateur au musée d'art moderne, centre Georges Pompidou, secrétaire générale de la section française de l'AICA.

17 h 30 visite du musée Marc Chagall. Exposition : le Temple.

19 h réception au musée Chagall.

tuesday september 14th

summary of the various policies of regionalisation in the field of Fine Arts

II - analysis of the policies applied in different countries

chairman: Alexandre Cirici-Pelicer, Senator of Catalogne, member of the Europe Council-former chairman of AICA.
Omar Pisani, art critic, Florianopolis Brazil.
Juan Manuel Bonett, art critic, Madrid.

11.15 a.m. break

11.30 a.m. chairman: Jacques Meuris, art critic, Bruxelles.
1 p.m. lunch Alvin Martin, professor at the Southern Methodist University of Dallas, Texas.

3 p.m. summary to the variouys policies of regionalisation in the field of Fine Arts

III - incitement policies and local artistic life: to be regional art critic

chairman: Dorothy Walker, chairman of the Irish Section of AICA.
Michel Gaudet, art critic, Nice.
Pierre Gaudibert, chief curator of the museum of Fine Arts, Grenoble.
Jean-Marc Poinsot, professor at the university of Rennes.
Hélène Lassalle, curator at the musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, general secretary of the french section of AICA.

5.30 p.m. visit of the Chagall museum, Exhibition Places of Worship

7 p.m. reception at the Chagall museum

mercredi 15 septembre		**wenesday september 15th**	
10 h	assemblée générale	10 a.m.	general assembly
11 h 15	pause	11.15 a.m.	break
11 h 30	assemblée générale	11.30 a.m.	general assembly
13 h	déjeuner	1 p.m.	lunch
15 h	assemblée générale	3 p.m.	general assembly

4 p.m. visit of the Chéret museum at Nice.

5 p.m. visit of the international museum of naive art.

6 p.m. reception given by the municipality of Nice at Villa Masséna.
visit of the galerie des Ponchettes, the gallery of contemporary art and the collective artists' studios in the old town.

16 h visite du musée Chéret à Nice.

17 h visite du musée international d'art naif.

18 h 30 réception offerte par la municipalité de Nice à la villa Masséna.
visite de la galerie des Ponchettes, de la galerie d'art contemporain et des ateliers collectifs d'artistes dans la vieille ville.

jeudi 16 septembre		**thursday september 16th**	
10 h	assemblée générale	10 a.m.	general assembly
11 h 15	pause	11.15 a.m.	break
11 h 30	assemblée générale	11.30 a.m.	general assembly
13 h	déjeuner	1 p.m.	lunch
15 h	excursion à Toulon, visite du musée et de la ville de Toulon.	3 p.m.	excursion to Toulon, visit of the town museum.
19 h	réception offerte par la ville de Toulon.	7 p.m.	reception given by the municipality of Toulon.

vendredi 17 septembre

ouverture des travaux sur le thème :
"la critique d'art à l'âge des médias"

programme préparé par :
le Conseil Audio-visuel Mondial pour l'Edition et la Recherche sur l'Art (CAMERA)

avec la collaboration de :
la section française de l'Association Internationale des Critiques d'Art
le C.N.R.S. Audio-visuel
le Centre d'Etudes et de Réalisation Informatique Audio-visuel Multimedia (CERIAM).

9 h 30 présentation de la journée :

Jean Arnold, président du CAMERA, directeur du C.N.R.S. Audio-visuel
Jacques Leenhardt, président de la section française de l'AICA, professeur à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

10 h I - trésors de l'art et banques d'images

président : François Ducastel, directeur adjoint du Centre National d'Etudes des Télécommunications (C.N.E.T.)
directeurs du débat : Marc Guillaume, rapporteur général du groupe "Long Terme Culture" pour le 7e plan
Benato Barili, professeur à l'université de Bologne.

11 h 15 pause

11 h 30 mise en œuvre-technique de la démonstration :
connexion d'un vidéo-disque et d'un ordinateur de gestion de banque d'images.
Bernard Lorig, chef du département "production et présentation des images" du C.N.E.T.

13 h Déjeuner

14 h 30 II - l'information imagée

président : Bruno Lussato, professeur au Conservatoire National des Arts et Métiers (C.N.A.M.) et au Whartonschool, université de Pennsylvanie.

directeurs des débats : Jean Beauviala, président directeur général de la société Aaton.
Roy Oppenheim, producteur à la télévision suisse allemande, Zurich.

16 h III - multi media / multi services

président : Jean-Claude Quiniou, président du CERIAM.

directeurs du débat : Jean-François Lacan, journaliste au Monde, rédacteur en chef de la revue Antenne.
Georges Raillard, professeur à l'université de Paris VIII.

17 h 30 visite du musée Picasso au château Grimaldi à Antibes.

friday september 17th

opening of the proceedings on the subject:
art criticism in the age of the media

programme prepared by:
World Audio Visual Council for production and Research in the Arts (CAMERA)

with the collaboration of:
the french section of AICA
C.N.R.S. Audiovisuel
the Centre d'Etudes et Réalisation Informatiques Audiovisuel Multimedia (CERIAM)

9.30 a.m. introduction:

Jean-Michel Arnold, chairman of CAMERA, director of C.N.R.S. Audio-visuel
Jacques Leenhardt, professor at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, chairman of the french section of AICA

10 a.m. I - art treasures and image banks

chairman: François Ducastel, deputy director of the Centre National d'Etudes des Télécommunications (C.N.E.T.)

moderators: Marc Guillaume, general reporter of the "Long Terme Culture" Group for the 7th governemental plan
Benato Barili, professor at the university of Bologna

11.15 a.m. break

11.30 a.m. technical demonstration: connexion of a video-disc to an iconic data bank through computer

Bernard Lorig, director of the department of the "production and presentation of images" (C.N.E.T.)

1 p.m. lunch

2.30 p.m. II - information imagery

chairman: Bruno Lussato, professor at the Conservatoire National des Arts et Métiers and at Whartonschool, University of Pennsylvania.

moderators: Jean-Paul Beauviala, chairman and general director of Aaton company.
Roy Oppenheim, producer at the German Swiss Television (Zurich).

4 p.m. III - multi media / multi services

chairman: Jean-Claude Quiniou, chairman of CERIAM

moderators: Jean-François Lacan, journalist at Le Monde, editor in chief of the Antenne magazine
Georges Raillard, professor at the university of Paris VIII.

5.30 p.m. visit of the Picasso museum at Château Grimaldi at Antibes.

samedi 18 septembre

IV - nouveaux médias ? nouvelles critiques ?

programme préparé par :
le Conseil Audio-visuel Mondial pour l'Edition et la Recherche sur l'Art (CAMERA)

avec la collaboration de :
la section française de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA)
le Conseil International du Cinéma et de la Télévision (CICT / UNESCO)
la cellule d'animation culturelle du Ministère des Relations Extérieures

9 h 30 présentation du programme

Jean-Michel Arnold
Valerio Adami. (à confirmer)

10 h "la remise en question permanente des politiques télévisuelles dans le champ des arts"

intervention de Pierre Barde, responsable du département "culture" de la Radio Télévision Suisse Romande (R.T.S.R.) - projection de l'émission "Francis Bacon".

11 h 15 pause

11 h 30 l'encyclopédie aux villages, intervention de Ahmed Bedjaqui, directeur des programmes de la Radio Télévision Algérienne (R.T.A.)
projection de l'émission "Nasreddine Dinet"

13 h Déjeuner

15 h l'artiste médiatisé, notions de biographie critique

intervention de Alfredo Di Laura, responsable des émissions sur l'art de la Radiotélévision Italiana (RAI)
projection de l'émission "James Ensor"

16 h saper le film d'art : une politique pour le documentaire sur l'art.
intervention de Alan Yentob, producteur de Arena, responsable des émissions Musique et Arts de la British Broadcasting Corporation (BBC)
projection de l'émission "le voyage, mémoires d'un surréaliste avoué"

17 h 30 visite de la Fondation Maeght. Exposition : l'univers d'Aimée Maeght.
réception et concert à la Fondation.

saturday september 18th

IV - new media? new criticism?

programme prepared by:
World Audio Visual Council for production and Research in the Arts (CAMERA)
with the collaboration of:
the french section of AICA
C.N.R.S. Audio-visuel
the Conseil International pour le Cinéma et la Télévision (CICT / UNESCO)
the division of cultural animation of the Ministry of External Relations

9.30 a.m. introduction

Jean-Michel Arnold
Valerio Adami (to be confirmed)

10 a.m. the constant questionning about the televisual policies in the field of Fine Arts

speaker: Pierre Barde, in charge of the culture section of the Radio Télévision Suisse Romande (R.T.S.R.)
showing of program on "Francis Bacon".

11.15 a.m. break

11.30 a.m. an encyclopaedia in the villages
speaker: Ahmed Bedjaoui, director of the Radio Télévision Algérienne (R.T.A.) programs
showing of program "Nasreddine Dinet"

1 p.m. lunch

3 p.m. the "media-ization" of the artist: about biographical criticism

speaker: Alfredo di Laura, executive producer of the art programs of the Radiotelevisione Italiana (RAI)
showing of program on James Ensor

4 p.m. undermining of the art film, policy for the arts documentary
speaker: Alan Yentob, editor of "Arena", executive producer of the music and arts programs of the British Broadcasting Corporation (BBC)
showing of the film "The Journey, the Memoirs of a selfconfessed Surrealist"

5.30 p.m. visit of the Maeght Foundation. Exhibition: "The Universe of Aimé Maeght"
reception and concert at the Foundation

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'incitation dans les ensembles 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 *satisfecit* 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'âge des media audio-visuels.*

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 cable T.V. Notre expression, enfin, jusqu'ici essentiellement *écrite*, pourrait bien aussi être totalement bouleversée. Nous analyserons au cours du Congrès ces *media*, leur influence sur le métier et les possibilités de développement qu'ils promettent. 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 CAMERA (Conseil Audio Visuel Mondial pour l'Edition et la Recherche sur l'Art), avec la collaboration du CERIAM (Centre d'Etudes 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'Etudes des Télécommunications) et de la Cellule d'animation culturelle du Ministère des Relations Extérieures.

Pour la Section française de l'AICA
Le Président
Jacques Leenhardt

AICA

association internationale des critiques d'art
international association of art critics
asociacion internacional de criticos de arte
11 rue berryer 75008 paris téléphone (1)561.11.68

Le président DAN HAULICA
Le Secrétaire général
et le bureau de l'AICA

vous présentent leurs meilleurs
voeux pour I983

LETTRE D'INFORMATION

La 34ème assemblée générale et le XVème congrès de l'AICA ont eu lieu en France, à Sophia-Antipolis, près d'Antibes, du I2 au 20 septembre I982, à l'initiative de la section française et de son président, Jacques Leenhardt. Les travaux du congrès portaient sur un double thème : " La fonction de la critique d'art à l'âge des médias " et " La fonction de la critique d'art dans les ensembles géoculturels et régionaux ". Les organisateurs avaient reçu le soutien du ministère de la Culture, de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, de l'Agence de coopération culturelle et technique et de l'Unesco.

Plus de I50 délégués et invités avaient répondu à l'invitation française : 3I pays étaient représentés, I9 pays européens, 3 pays arabes, 3 pays latino-américains, 2 pays nord-américains, 2 pays africains, l'Australie et le Japon. S'étaient excusés : Wladislawa Jaworska, Giulio Carlo Argan, Alexandre Cirici, A.M. Hammacher et Jacques Lassaigne, présidents d'honneur ; René Micha et Pierre Restany, vice-présidents ; Guy Weelen, ancien secrétaire général ; Palma Bucarelli (Italie), Dore Ashton, Jeanne Siegel, David Bourdon (Etats-Unis), Maurice Pianzola (Suisse), Erik Kruskopf (Finlande), Miroslav Klivar et Jiri Setlik (Tchécoslovaquie), la section polonaise (voir annexe I).

Il me semble particulièrement opportun que ceux dont la mission est d'analyser l'oeuvre des autres se penchent, collectivement, sur les finalités de leur propre travail, et qu'ils le fassent à une échelle internationale, largement représentative des diverses aires culturelles auxquelles ils appartiennent aussi bien que de l'ensemble des activités intellectuelles sur lesquelles porte leur travail critique.

Cela s'impose à une époque qui se caractérise par l'interprétation croissante des cultures, par leur interpellation réciproque, en même temps que par le chevauchement, l'enchevêtrement des champs de création où chacune d'elles se manifeste. Car l'univers artistique des autres, désormais, commence à faire partie de notre propre univers, et la conscience des autres à hanter notre propre conscience.

Ainsi, le critique d'art contemporain est-il appelé à faire l'apprentissage de la pluralité culturelle, en découvrant l'infinie diversité des sources d'inspiration et des formes d'expression existantes, en même temps, sans doute, que leurs interférences réciproques, les influences qu'elles n'ont jamais cessé d'exercer les unes sur les autres et qui ont, au fil des siècles, tissé les premiers liens de complicité entre les hommes de partout.

Votre association oeuvre en ce sens depuis sa création - et l'Unesco ne peut que s'en féliciter, comme elle se réjouit de la coopération qui s'est établie entre elle et l'AICA, grâce notamment à l'inlassable effort de son président, M. Dan Haulica et de son secrétaire général, M. Raoul-Jean Moulin, à qui je veux ici exprimer toutes mes félicitations. C'est dans la perspective d'une coopération encore plus fructueuse à l'avenir que je forme pour votre assemblée les meilleurs voeux de succès ".

CONGRES

Le XVème congrès de l'AICA, dont les travaux ont été préparés et organisés sous la direction du président Jacques Leenhardt, comportait deux thèmes de reflexion, qui suscitèrent de nombreuses communications et une large discussion.

Le premier thème, " La fonction de la critique d'art dans les ensembles géoculturels et régionaux ", fut l'occasion d'établir un bilan des politiques de régionalisation dans le domaine des arts plastiques. Inaugurant le débat, Claude Mollard, délégué aux arts plastiques auprès du ministère de la Culture, présenta les nouvelles perspectives de la décentralisation artistique en France. D'autres orateurs analysèrent les politiques menées dans différents pays. Alioune Badiane pour le Sénégal, Maria José Corominas pour la Catalogne, Ruth Faeber pour l'Australie, Peter Frank pour les Etats-Unis, Daniel Giralt-Miracle pour la Catalogne, Kolko James Hour pour la Côte-d'Ivoire, Zoubeir Lasram pour la Tunisie, Jacques Meuris pour la Belgique, Osmar Pisani pour le Brésil... Abordant la situation du critique dans la vie artistique locale face aux politiques d'incitation, prirent également la parole Michel Gaudet, Pierre Gaudibert et André Mure pour la France, Dorothy Walker pour l'Irlande.

Le second thème, " La critique d'art à l'âge des médias ", donna lieu à une démonstration des technologies nouvelles dans le domaine de l'image, ajoutant ainsi au débat théorique l'expérience de divers producteurs quant aux stratégies qui régissent actuellement les rapports entre art et télévision. Un programme avait été préparé par le Conseil audiovisuel mondial pour l'édition et la recherche sur l'art (CAMERA), avec la collaboration de AICA-France, du CNRS audiovisuel, du Centre d'études et de réalisation informatique audiovisuel multimédia (CERIAM). Il fut accompagné d'exposés et d'interventions de Jean-Michel Arnold, (CAMERA), René Berger (AIVAC), Jacques Leenhardt et Georges Raillard (AICA-France), François Ducastel (CNET), Jean-Claude Quiniou (CERIAM), Marc Guillaume, Jean Beauvialla, Jean-François Lacan, Renato Barilli... Ils traitèrent la question des banques d'images, de l'information imagée, des multimédias/multiservices. Le dernier problème abordé fut celui des nouveaux médias, des nouvelles critiques, à partir d'un programme élaboré par CAMERA, avec le concours de AICA-France, du Conseil international du cinéma et de la télévision auprès de l'Unesco (CICT), de la cellule d'animation culturelle du ministère des Relations extérieures. Plusieures politiques télévisuelles en matière d'art furent illustrées par leurs responsables : entre autres Pierre Barde pour la Suisse, Ahmed Bedjaoui pour l'Algérie, Alfredo di Laura pour l'Italie, Alan Yentob pour le Royaume Uni, Rainer Hagen pour la RFA.. Une table ronde, présidée par Enrico Fulchignoni (CICT), permit un large échange de vues entre divers participants, sur le rôle de la télévision comme moyen d'accès à la connaissance et à la culture artistique.

En conclusion de cette confrontation des politiques des chaînes de télévision, un jury conjoint AICA-CAMERA attribua le prix CAMERA 1982 à la Radiotélévision algérienne en la personne de Ahmed Bedjaoui. Le jury rappela qu'il primait non pas une oeuvre mais une politique de production et un projet artistique. La proclamation du prix CAMERA eut lieu à Cannes, sur la terrasse du Palais des Festivals, lors de la séance de clôture de l'assemblée générale et du congrès. Elle fut suivie par la proclamation des deux prix AICA-France 1982, attribués l'un au peintre Pierre Buraglio, l'autre à la Maison des Arts d'Avignon pour son exposition Paul Rebeyrolle.

VISITES ET RECEPTIONS

Musée national Fernand Léger, Biot
Musée national du Message biblique Marc Chagall, Nice
Musées et galeries municipales de Nice
Musée Picasso, Antibes
Chapelle de la Paix Pablo Picasso, Vallauris
Donation Magnelli au Musée de Vallauris
Château-musée de Cagnes-sur-mer
Musée de Toulon

Fondation Maeght, Saint-Paul
Galerie Herbage, Cannes
Galerie Sapone, Nice

Nos plus vifs remerciements aux responsables de ces institutions pour la cordialité de leur accueil ainsi qu'à la municipalité de Cannes et tout particulièrement à l'Association des amis du Musée de Toulon, au Dr Charles Profizi, pour la magnifique fête dans la baie de Toulon. Notre amicale reconnaissance à Jacques Leenhardt président de la section française, qui fut le maître d'oeuvre de cette nouvelle rencontre de l'AICA, sans oublier la présence constante et attentive d'Hélène Lassalle, secrétaire générale de la section française.

Michel GAUDET

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 pensant qu'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 1972, 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.

En faisant un bilan, j'ai du 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 même 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 parrainage. Le comité examine la candidature et la propose à l'assemblée nationale qui décide d'accepter ou non le critique. On ne peut donc dire d'un 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.

Ces musées, que vous allez visiter sont de tout premier plan : Picasso à Vallauris, le musée Chagall, le musée Léger, le musée de Cagnes sur Mer, la fondation Maeght, les différents musées de Nice, le musée Chéret et ses salles d'exposition contemporaine, le musée Fragonard, celui de l'Annonciade.... Pour le critique, c'est une même 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 REGIANI qui est à l'origine du nouveau Réalisme, tel RAGON qui découvrit le groupe Cobra, ou peut-être mon 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 Carpeaux ou de Van Loo au musée de Nice que de l'exposition de Marcel Rais 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 Draguignan 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 parisienne, londonienne ou newyorkaise. 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 inaptes à concevoir l'oeuvre d'art moderne. Vous ne trouverez jamais chez un avocat, un médecin, un assureur français une oeuvre 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 du à une absence d'enseignement à l'école. Si un candidat au bac scientifique ignorait Voltaire, Rousseau ou Victor Hugo, on ne lui donnerait pas son bac, mais si ce même garçonignore Debussy, Mozart ou Degas, on lui donnera 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 chromos, à la scène suivante : une femme cherchait un tableau de 15/75 pour mettre sur une cheminée ; on lui présente des nus allongés, des marines ; non, elle désirait faire un cadeau à son gendre, bon 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 du exécuter ces langoustes...
Ces 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 sont 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 saisi 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 d'élèves la trouvait de mauvais goût. On n'a consulté ni le conservateur, ni moi-même qui suis 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 protègé dont les oeuvres sont lamentables et que les comissions 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 la 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 la cinquième roue de la charrette que l'on peut éventuellement employer quand il n'y a pas autre chose à faire. Je me suis vu répondre quand j'ai voulu présenter l'exposition du sculpteur canadien Robert [illegible] " 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 de l'AICA, 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 desplus importants de la presse de province. Il n'a aucun concurrent depuis son modus vivendi avec "Le Provençal". Il couvre la Corse, le Var,

les Alpes Maritimes, les Alpes de Haute Provence. Ce journal, très bien fait par ailleurs, possède des équipements modernes, une somptueuse imprimeris 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 parisiennes, relatives à la peinture de Brayer, Carzou ou du B.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 Miro. Mais on trouve alors dans ce journal, une demie page consacrée à l'évènement 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 le peinture ...

Geneviève BONNEFOI

René Berger : un point de vue

DURANT la journée de congrès du 14 Septembre 1982 à Sophia Antipolis, Jacques Leenhardt donne l'occasion à Claude Mollard, délégué à la création artistique sous Jack Lang, ainsi qu'à André Mure et Michel Gaudet[1], tous deux critiques d'art et journalistes, d'aborder la question des « politiques de régionalisation dans le domaine des arts plastiques » et plus particulièrement celle de l'exclusion de la critique d'art par les médias locaux. Si le contexte politico-culturel français de ce début de décennie est propice à la réalisation d'un colloque sur de tels enjeux, alors chers à la gauche nouvellement arrivée au pouvoir, l'extension des débats vers la critique d'art et les changements technologiques dans les journées qui suivent correspond à un autre contexte : celui des préoccupations du président de l'AICA France comme celui des récents travaux de René Berger.

Ce philosophe et historien d'art, reconnu pour son encyclopédie en douze volumes parue en 1963, dont a pu se servir une génération entière d'étudiants tels que Jacques Leenhardt[2], a très tôt développé une approche de l'histoire de l'art liée à une réflexion sur l'évolution des moyens de communication et des mass media[3]. Depuis le début des années 1970, il étudie l'effet des changements technologiques sur les pratiques culturelles, dont la télévision à laquelle il consacre un enseignement à l'université de Lausanne comme professeur associé[4]. René Berger a également été président de l'AICA internationale de 1969 à 1975 et il est président d'honneur en ce début des années 1980. Son intervention est donc aussi entendue dans la communauté scientifique, qu'attendue pour les débats concernant la critique d'art à l'âge des médias. Si, en effet, il intervient sur ces sujets lors de la table ronde présidée par Jacques Leenhardt dans la journée du 19 septembre[5], on ne peut que s'interroger sur son intervention lors de la toute première session de ce congrès, le lundi 13 septembre. Elle paraît *a priori* hors de son champs habituel d'étude puisque la journée entière est centrée sur la critique d'art face aux nouvelles perspectives qu'offre la politique de décentralisation entreprise par Jack Lang et Claude Mollard. Critique et régionalisation représentent pour René Berger « une

1 *Cf.* document reproduit p. 64-69.

2 R. Berger, *Connaissance de la peinture*, 12 volumes, Paris : Monte-Carlo ; Lausanne : Centre international des arts ; Club français du Livre ; Novorop, 1963. Lors du séminaire, Jacques Leenhardt s'est souvenu de cette lecture.

3 René Berger, *Art et Communication*, Paris, Éditions Casterman, collection Mutations / Orientations, 1972.

4 Ce cours crée en 1971 était intitulé : « L'Esthétique et les mass media : la télévision ». René Berger (1915-2009) a par ailleurs collaboré à plusieurs télévisions en Suisse et à l'étranger et a participé à des réalisations de distribution par câble. Il a été conservateur du musée des Beaux-Arts de Lausanne de 1962 à 1981.

5 Table ronde sur « l'art à la télévision : une nouvelle approche critique » proposée dans la session intitulée « Nouveaux médias ? Nouvelles critiques ? ». Jean Davallon et Joan Fowler sont les deux autres participants. *Cf.* l'article de V. de la Cruz sur J. Fowler, p. 130.

complémentarité paradoxale » dans le cadre de ce congrès qui, par ses deux thèmes, révèle un défi majeur : la satellisation.

En 1976, dans son ouvrage la *Télé-fission, alerte à la télévision*[6], il tirait la sonnette d'alarme sur la « technomanipulation » permise par le développement exponentiel du médium télévisé et ses conséquences sur un futur éclatement de la culture. C'est dans cet ouvrage que René Berger se propose de distinguer les aires de diffusion entre « Macro – méso – micro télévision ». Un classement qui, s'il est certainement inspiré des « high or low medium » de Marshall McLuhan[7], est augmenté par la mention de la « méga-télévision » -celle par satellite- lors de son intervention au congrès le 19 septembre. Cette dernière, très importante pour lui, implique « un type d'observation et de réflexion différente ». En effet, c'est l'amélioration constante des nouvelles technologies et, en l'occurrence, des nouveaux médias qui inspire les réflexions publiées un an après dans son ouvrage *L'effet des changement technologiques : En mutation, l'art, la ville, l'image, la culture, nous !*. En 1982, René Berger est donc « câblé » quatre années plus tôt que François Mitterrand[8]. Ses inquiétudes sont nourries du modèle de télévision venant d'outre-atlantique et sa méfiance envers un circuit de diffusion large, nous rappelle Jacques Leenhardt aujourd'hui, n'est pas vraiment nouvelle en soi. Elle est à la base de la critique des mass media née dans les années 1960, qui développa l'idée d'un futur péril de la culture dû à l'usage expansif et anarchique de l'image télévisée[9]. La critique des mass media chez René Berger est celle d'un « scientocentrisme » dont la télévision par satellite n'est que la dernière conséquence connue. Schématiquement, dans la théorie qu'il développe en 1983 lorsqu'il écrit *L'effet des changements technologiques* « le modèle occidental se fonde sur la prééminence de trois facteurs dont l'action combinée métamorphose notre monde : 1) La science, 2) la technologie, 3) l'économie[10] ». Une conséquence de la confiance dans l'idée moderne du progrès et dans le rôle majeur de la technologie dans son achèvement, reléguant tout le reste, art comme croyances religieuses, au rang de phénomènes régionaux. « Seule la science atteint à l'universel. Il n'y a pas plus d'électrons américains que de protons chinois. Le scientocentrisme est un fait[11] ». Par un usage non averti, la finalité des médias issus de ce modèle est la même que la science : l'unitaire, « l'objectivation » nous dit René Berger. La réflexion sur les circuits larges, qui est à la base de la critique des mass media laisse apparaître

6 René Berger, *Télé-fission, alerte à la télévision*, Paris : Casterman, 1976.

7 Marshall McLuhan, *Understanding Media, The Extensions of Man*, New York : McGraw Hill Book Compagny, 1964.

8 En référence à la célèbre interview de François Mitterrand, le 28 avril 1986 par Yves Mourousi dans l'émission de TF1 « Ça nous intéresse Mr le Président ».

9 *Cf.* P. Schaeffer, *Machines à communiquer*, Paris : Seuil, 1970 (premier tome). Et les ouvrages pionniers d'A. Moles, *Théories de l'information et perception esthétique*, Paris : Denoël, 1972 [1e éd. 1958] et A. Moles, *Sociodynamique de la culture*, Paris : Mouton, 1971 [1e éd. 1967].

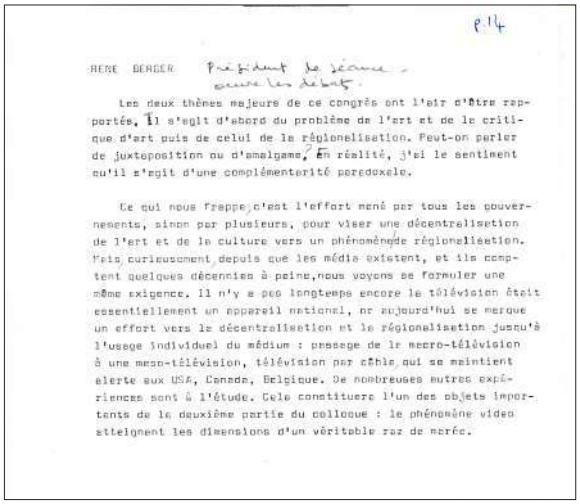
10 R. Berger, *L'effet des changements technologiques - En mutation, l'art, la ville, l'image, la culture*, Nous!, Lausanne : Éditions Pierre-Marcel Favre, 1983. p. 103-106

11 *Ibid.*

chez René Berger un autre pendant qu'est le circuit court. Lors de ce lundi 13 septembre, il démontre schématiquement que les activités culturelles restent « tributaires de paramètres non-unifiés et probablement non-unifiables ». Activités de résistance face au totalitarisme du modèle occidental de développement qui tente de nous soumettre à un système de production. Par l'individualisation recherchée par les nouvelles technologies, et outre la télévision par satellite, la « méso-télévision », permise par le câble en 1982, est communautaire et tend à régionaliser la culture dite traditionnelle. Les nouveaux médias ont donc cela de particulier : tendre aux attentes modernes de progrès en développant plus que jamais un circuit large, tout en essayant de s'inscrire dans les communautés sous forme de circuit court au travers duquel un régionalisme peut s'exprimer. Le raisonnement sur les aires de diffusion de la culture, apposé par René Berger aux nouvelles technologies de la télévision, permet de comprendre que la culture doit se développer sur tout le territoire en favorisant les émergences régionales.

En cela réside toute l'importance de l'exposé de ses récentes recherches en ce début de congrès, à l'aube d'une décennie qui verra ses moyens médiatiques évoluer exponentiellement. C'est bien sûr combattre la centralisation culturelle de Paris, et la disparition de la critique d'art dans la presse régionale, effets assimilables au circuit large auquel tendent tous les nouveaux médias. Mais c'est aussi, pour le critique d'art spécialiste des nouveaux moyens de communication, tirer une sonnette d'alarme à propos de la télévision dans cette problématique sur la décentralisation : il convient d'agir avec prudence pour éviter cette méso-culture, laquelle serait un refuge communautaire satisfaisant des désirs nostalgiques ou rousseauistes « comme s'il y avait un Âge d'Or à rétablir. C'est l'intérêt et l'importance de ce congrès. » À Sophia-Antipolis, comme dans ses ouvrages, René Berger invite à mettre l'accent « moins sur Antipolis que sur Sophia qui est précisément la sagesse, le respect de notre individu en tant qu'individu. »

Documents



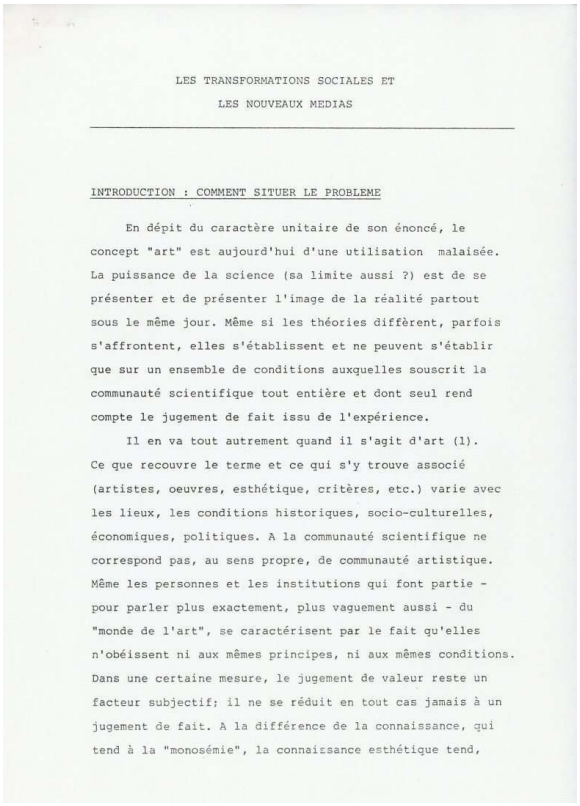
p.14

RENE BERGER Président de séance - ouvre les débats.

Les deux thèmes majeurs de ce congrès ont l'air d'être rapportés. Il s'agit d'abord du problème de l'art et de la critique d'art puis de celui de la régionalisation. Peut-on parler de juxtaposition ou d'amalgame? En réalité, j'ai le sentiment qu'il s'agit d'une complémentarité paradoxale.

Ce qui nous frappe c'est l'effort mené par tous les gouvernements, sinon par plusieurs, pour viser une décentralisation de l'art et de la culture vers un phénomène de régionalisation. Mais curieusement depuis que les média existent, et ils comptent quelques décennies à peine, nous voyons se formuler une même exigence. Il n'y a pas longtemps encore la télévision était essentiellement un appareil national, or aujourd'hui se marque un effort vers la décentralisation et la régionalisation jusqu'à l'usage individuel du médium : passage de la macro-télévision à une meso-télévision, télévision par câble qui se maintient alerte aux USA, Canada, Belgique. De nombreuses autres expériences sont à l'étude. Cela constituera l'un des objets importants de la deuxième partie du colloque : le phénomène video atteignent les dimensions d'un véritable raz de marée.

Interventions de René Berger, extraits des Minutes du congrès de 1982, tapuscrit, fonds AICA international, [FR ACA AICAI THE CON037–10/12], p. 14-17, p. 173-179 et p. 193-194.



LES TRANSFORMATIONS SOCIALES ET
LES NOUVEAUX MEDIAS

INTRODUCTION : COMMENT SITUER LE PROBLEME

En dépit du caractère unitaire de son énoncé, le concept "art" est aujourd'hui d'une utilisation malaisée. La puissance de la science (sa limite aussi ?) est de se présenter et de présenter l'image de la réalité partout sous le même jour. Même si les théories diffèrent, parfois s'affrontent, elles s'établissent et ne peuvent s'établir que sur un ensemble de conditions auxquelles souscrit la communauté scientifique tout entière et dont seul rend compte le jugement de fait issu de l'expérience.

Il en va tout autrement quand il s'agit d'art (1). Ce que recouvre le terme et ce qui s'y trouve associé (artistes, oeuvres, esthétique, critères, etc.) varie avec les lieux, les conditions historiques, socio-culturelles, économiques, politiques. A la communauté scientifique ne correspond pas, au sens propre, de communauté artistique. Même les personnes et les institutions qui font partie - pour parler plus exactement, plus vaguement aussi - du "monde de l'art", se caractérisent par le fait qu'elles n'obéissent ni aux mêmes principes, ni aux mêmes conditions. Dans une certaine mesure, le jugement de valeur reste un facteur subjectif; il ne se réduit en tout cas jamais à un jugement de fait. A la différence de la connaissance, qui tend à la "monosémie", la connaissance esthétique tend,

« Les transformations sociales et les nouvaeaux médias », texte de René Berger, Lausanne, juillet 1985, fonds AICA, [FR ACA AICAI THE CON041-09/05], 28 pages.

« L'essentiel, pour nous, critiques d'art qui pratiquons une critique écrite, est de savoir quels changements on doit attendre d'une critique qui utilise des images, des couleurs, un discours, de la musique et des bruitages, des mouvements. Pour la première fois, nous avons affaire à deux types de discours différents. Y-a-t-il une convergence possible ? laquelle ? Y-a-t-il une possibilité, pour les média, de bénéficier d'une formation de critique d'art ? »
– René Berger, 1982.

René Berger, Minutes du congrès de 1982, p. 176.

p.14

RENE BERGER Président de séance - ouvre les débats.

Les deux thèmes majeurs de ce congrès ont l'air d'être rapportés. Il s'agit d'abord du problème de l'art et de la critique d'art puis de celui de la régionalisation. Peut-on parler de juxtaposition ou d'amalgame ? En réalité, j'ai le sentiment qu'il s'agit d'une complémentarité paradoxale.

Ce qui nous frappe, c'est l'effort mené par tous les gouvernements, sinon par plusieurs, pour viser une décentralisation de l'art et de la culture vers un phénomène de régionalisation. Mais, curieusement, depuis que les média existent, et ils comptent quelques décennies à peine, nous voyons se formuler une même exigence. Il n'y a pas longtemps encore la télévision était essentiellement un appareil national, or aujourd'hui se marque un effort vers la décentralisation et la régionalisation jusqu'à l'usage individuel du médium : passage de la macro-télévision à une meso-télévision, télévision par câble, qui se maintient alerte aux USA, Canada, Belgique. De nombreuses autres expériences sont à l'étude. Cela constituera l'un des objets importants de la deuxième partie du colloque : le phénomène video atteignant les dimensions d'un véritable raz de marée.

Dans les deux cas, régionalisation de la culture dite traditionnelle et effort vers une privatisation ou individualisation des média, une nouvelle menace, toute récente, plane sur cette planète : le satellite. Il s'agit d'un type d'émission qui se veut transnationale au prix de stéréotype que nous devrions étudier suffisamment tôt pour ne pas en être les victimes par la suite. Assez curieusement, ce congrès nous met par ces deux thèmes au coeur d'un défi majeur.

Qu'en est-il maintenant du problème qui nous occupe dans un cadre plus large que celui posé par le congrès dans le cadre de Sophia Antipolis. Ce qui me frappe, c'est qu'aujourd'hui dans le monde entier, la science est devenue unitaire ; j'entends qu'il n'y a pas d'électrons nationaux qu'il s'agisse de Pékin, de l'Espagne ou de l'Amérique du Sud. La conception, la méthode et la réalité scientifiques ont atteint aujourd'hui une unité telle qu'il n'est pas possible d'avoir des divergences sur la nature du phénomène observé. En revanche et bien que nous utilisions un même concept unitaire par rapport à la science, nous avons tendance, terminologiquement, à parler de l'art, de l'art qui reste un concept multivoque et correspond à des dimensions différentes variant considérablement selon les lieux.

Avant d'aborder notre thème, il est opportun de situer schématiquement cette problématique de l'art dans le monde.

Il y a dans les pays de l'Ouest et au Japon, une certaine conception de l'art, de l'artiste, de l'oeuvre d'art, de la critique qui est hautement tributaire des circuits de diffusion de l'oeuvre d'art, en général, dominée par le marché, au sens cybernétique du terme où le marché joue un rôle régulateur.

Dans les pays de l'Est, la notion d'art, d'artiste ou de critique relève d'une autre aspiration, d'une autre finalité sans être antagoniste, où le rôle de l'édification, de l'instruction est relativement prépondérent.

En Chine, troisième grande ére géoculturelle, qui compte le quart de notre humanité, l'art, la conception de l'art et le rôle de l'artiste restent tributaires d'une tradition collective.

Il faudrait envisager dans une quatrième répartition toutes les nations des pays en voie de développement qui, selon les régimes politiques, tendent vers une conception dite occidentale ou vers une conception des pays de l'Est. Sans compter les pays dits non-alignés où la conception de l'art, de l'artiste, de l'oeuvre et de la critique présentent encore des différences.

Ce que je voudrais mettre en évidence dans le cadre de référence que j'ai voulu élargi par rapport à ce qui sera peut-être debattu tout à l'heure, c'est que, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, nous sommes arrivés par la science à un savoir de type unitaire, alors que les activités culturelles restent tributaires de paramètres différents jusqu'ici non unifiés et probablement non unifiables. Selon la répartition très schématique à laquelle j'ai procédé, on constate que l'art reste tributaire d'une tradition, d'une histoire d'un régime politique, d'un système ou d'une organisation de la création, de la distribution et de la finalité même de ce système.

Notre monde moderne tend lui aussi, pour la première fois, à être dominé par un modèle occidental consistant en la prééminence de trois activités qui tendent à l'unitarisme, voir à une manière de totalitarisme. Ces trois facteurs dominent le monde actuel et conditionnent la vie de l'art et de nos régions

- c'est l'impératif de la science qui a prétendu, dans une certaine mesure, trouver et prouver un vrai expérimental
- c'est la prévalence de la technologie qui, pour la première fois, devient une technologie planétaire évacuant toutes les formes de savoir-faire qui étaient liées à des contextes culturels différents.
- c'est enfin, la prévalence de l'économie dont les paramètres deviennent de plus en plus complexes (?)

Si le modèle occidental est régi par l'impératif scientifico-économique et technologique, en revanche, les êtres humains tendent à devenir des objets et c'est peut-être un espoir extraordinaire pour les artistes, et ceux qui y sont associés comme les critiques d'art.

L'art et les différentes manifestations de l'art tendent encore à respecter notre existence en tant que sujets. Il prétend donner encore un sens, fût-il précaire, à la notion de création pour éviter que nous soyons soumis à un système de production. Il maintient et encourage une diversité au moment où l'économie, la science et la technologie tendent à cette uniformité. Le problème de la régionalisation de la culture doit éviter l'une des tentations qui nous menacent aujourd'hui, de prendre un tour nostalgique ou rousseauiste comme s'il y avait un âge d'or à rétablir. C'est l'intérêt et l'importance de ce congrès.

Alors que, dans le modèle occidental devenant tout puissant aujourd'hui, la science et la technologie tendent à une uniformisation objective qui nous réduit à l'état d'objet, les artistes, les critiques et la création par les nouveaux média peuvent éviter que nous cédions à cette objectivation qui nous menace. Il me semble voir un symbole dans le lieu même où nous sommes.Sophia Antipolis est un lieu où nous trouvons Thomson Data et des instituts de recherche purement scientifique. Il se pourrait que notre congrès mette l'accent, dans l'expression Sophia Antipolis, moins sur Antipolis que sur Sophia qui est précisemment la sagesse, le respect de notre individu en tant qu'individu.

René BERGER

Ma communication que je ne ferai pas, était intitulée : Problématique de la vidéo dans le monde contemporain. Art, industrie des cultures. Vous pourrez vous la procurer à l' UNESCO. Le titre peut cependant introduire le débat qui va suivre.

Léone de LA GRANVILLE, France

Malgré les objections pessimistes et les mises en garde pertinentes apparues au cours des débats, je voudrais signaler la création d'une association privée qui s'est donnée pour but la diffusion par l'audiovisuel. Cette association (loi 1901) a trouvé audience auprès de nombreux artistes et a suscité suffisamment d'enthousiasme pour obtenir des aides matérielles. Elle souhaite atteindre trois objectifs :

- produire elle-même, avec la collaboration de critiques d'art, des films en 16mm, 35mm, super 8 .
- contribuer à leur diffusion, c'est à dire en les ramenant à tout système permettant leurs montages et leurs commentaires. Les diffuser au gré immédiat de l'intérêt de l' artiste, mais également à des fins éducatives dans les écoles d'art, les comités d'entreprise .... avec un double système de commentaire selon le public à qui ils s'adressent.
- rassembler les films déjà réalisés et les sélectionner en vue de la création d'un festival des films sur l'art et d'un prix IFAR, nom de l'association, sous forme d'une oeuvre sculptée, ce qui poursuivrait la tradition des Oscars.

René BERGER

J'aimerais dire à quel point nous sommes reconnaissants à ceux qui ont organisé ce congrès D.Haulica et J.Leenhardt et aussi à ceux qui se sont déplacés ou ont apporté du matériel...

Personne ne quitte un congrès sans être frusté ou ulcéré de ne pas avoir vu aborder mille problèmes ... Mais il n'est pas possible d'apporter des réponses définitives. Il se mêle à cela, des humeurs dues à des incidents matériels...

Nous avons eu droit à une information multiple : technique, internationale et culturelle. Nous avons eu affaire à des visionnements très différents les uns des autres, mais selon un certain nombre d'axes.

Il ne s'agissait pas de la part de ceux qui prennaient la parole, d'enseigner aux membres de l'AICA, pas plus qu'à ces derniers de réfuter ou de résister à ce qui était proposé. Il s'agissait d'une opération d'interface, étant donnée une technique en évolution accélérée et l'existence d'un art en pleine mutation.

Y-a-t-il une possibilité d'établir une correspondance ? laquelle ? comment ? par quels moyens ? à l'initiative de qui ?

XXXXX

Il est vain de parler d'électronique si l'on ne distingue pas les aires de diffusion. Il est clair que, selon que l'on utilise tel ou tel médium, on couvre des aires plus ou moins grandes. Méthodologiquement, je propose une classification par provision. J'estime qu'il faut distinguer entre

- la macro-télévision à couverture nationale, - la méga-télévision, par satellite, qui fonctionne déjà aux USA, et qui implique un type d'observation et de réflexion différente,
- la méso-télévision, communautaire, à ne pas confondre avec la macro-télévision qui fait simplement de la télédistribution des programmes, - la micro-télévision, réservée à l'appareil caméra portable : le vidéo pack.

Les aires de diffusion impliquent des considérations de type différent. Si on mêle ces différentes aires, on peut aboutir au malentendu.

René BERGER

Je constate que nous avons exploré un certain nombre d'axes et négligé un certain nombre d'autres.

- Le premier axe, exploré partiellement : les moyens électroniques et les moyens d'information sur les arts. Cet axe a été à peine touché.
- Le deuxième axe, abordé avec les vicissitudes que vous avez connues : la fonction des média électroniques en rapport avec la conservation et l'archivage.
- Le troisième axe, le plus longuement étudié, : comment faire connaître et comprendre un art, un mouvement, un artiste par le truchement de la télévision ?
- Le quatrième axe, presque totalement occulté, sauf dans l'intervention de J.Fowler, : le médium électronique est-il susceptible de formuler une nouvelle expression artistique et comment ?
- Le cinquième axe, épisodiquement abordé : l'axe des pouvoirs. Nous nous heurtons à des institutions solidement établies, le pouvoir administratif, le pouvoir politique, le pouvoir économique ...

Je propose que nous envisagions successivement ces différents axes, et que nous voyions comment des interventions ponctuelles peuvent se grouper et fournir une observation ou une probabilité par rapport à des conclusions à tirer.

Au terme de la discussion, pourrait avoir lieu un échange sur le futur dans le cadre des nouvelles techniques.

XXXX RENE BERGER.

La technique n'est pas la technologie. Il y a des changements dans les techniques, mais la technologie est l'ensemble des régles que l'on peut tirer de l'utilisation des différentes techniques.

Les techniques tendent à modifier l'esprit et la compréhension, l'imaginaire des destinataires. C'est sur ce point que nous avons lieu d'être alarmés ou rassurés.

L'essentiel, pour nous, critiques d'art qui pratiquont une critique écrite, est de savoir quels changements on doit attendre d'une critique qui utilise des images, des couleurs, un discours, de la musique ou des bruitages, des mouvements. Pour la première fois, nous avons affaire à deux types de discours différents. Y-a-t-il une convergence possible ? laquelle ? Y-a-t-il une possibilité, pour les média, de bénéficier d'une formation de critique d'art ?

DEBAT axe - 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 exgéré. On sait par exemple, que " La Joconde " a été repeinte par Marcel Duchamp, Léger, Dali. 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 média. 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 média, 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 média, 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 média, quelles sructures professionnelles vont pouvoir mettre en oeuvre, dans les régions, cette information régionalisée et critique sur la consommation des budgets artistique ? 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 média 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 la

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 domain: de la cri' tique d'art,une hiérarchie entre la tribune offerte par une revue internationale et le journal local ?

Les média 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 consistant à montrer la création d'aasociations, répond en partie aux souhaits que vous venez de formuler.

Melle XXX

Travaillant pour la radio, la télévision, et écrivant comme critique d'art, j'ai l'expérience de média 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 !

René BERGER

1) Il y a une série de questions auxquelles les réponses n'ont pas été apportées. Elles ont été sommées par notre amie portugaise. Qu'est-ce qui est valable ? Quel usage peut-on faire des nouvelles techniques ? Quel est le rôle de la critique à l'intérieur de ces techniques ?

2) Le problème se situe dans une sorte de tirade dont voici les éléments. L'oeuvre plastique comporte une spécificité qui tend à établir un type de relation directe entre le regardeur et l'objet regardé. Le discours critique est une organisation de concepts impliquant l'exercice d'un jugement de valeur qui passe par le langage. En revanche, les moyens électroniques, la télévision en particulier, impliquent une dramaturgie, une rhétorique qui tendent à mettre l'accent sur le processus, la dramatisation. A partir de ces éléments, le problème n'est pas de choisir l'un pour exclure l'autre, mais d'introduire par une réflexion novatrice, une interface entre ces trois facteurs. Voilà la tâche qui nous est proposée.

Je rejoins là le voeu de Dan Haulica qui est de ne pas abdiquer, mais de prendre des initiatives. Si vous me permettez une métaphore finale inspirée par Dupréau, il nous est proposé une polygamie prolifique avec les média.

Jacques LEENHARDT

Conclure pour moi sera parler brièvement.
C'est le moment de faire les comptes. Qu'avons-nous voulu dans ce congrès ? Rassembler des gens, les plus différents possibles

Président de la section française de l'AICA, la seule chose qui m'intéresse est de faire que, nous, critiques d'art, rencontrions d'autres gens pour sortir de ce que nous sommes, afin de profiter de l'expérience des autres.

Dans cette tâche, j'ai été grandement aidé par tous ceux qui m'ont permis de convoquer des gens qui nous ont apporté leur expérience et qui, pour un tiers, n'étaient pas membres de l'AICA. Je pense que c'est une bonne habitude pour notre association de se frotter à des zones conexes de notre activité et s'en trouver enrichis.

Remercier ces participants nombreux, c'est d'abord remercier les institutions qui m'ont permis de le faire : l'Unesco...

Remercier aussi J.M.Arnold qui m'a permis de réunir des spécialistes du cinéma, de la télévision ...

Remercier aussi les membres de L'AICA internationale et française qui nous ont aidé à passer une bonne semaine

Remercier, enfin, vous tous qui avez été présents et avez fait de ce congrès quelque chose de vivant.

LES TRANSFORMATIONS SOCIALES ET LES NOUVEAUX MEDIAS

INTRODUCTION : COMMENT SITUER LE PROBLEME

En dépit du caractère unitaire de son énoncé, le concept "art" est aujourd'hui d'une utilisation malaisée. La puissance de la science (sa limite aussi ?) est de se présenter et de présenter l'image de la réalité partout sous le même jour. Même si les théories diffèrent, parfois s'affrontent, elles s'établissent et ne peuvent s'établir que sur un ensemble de conditions auxquelles souscrit la communauté scientifique tout entière et dont seul rend compte le jugement de fait issu de l'expérience.

Il en va tout autrement quand il s'agit d'art (1). Ce que recouvre le terme et ce qui s'y trouve associé (artistes, oeuvres, esthétique, critères, etc.) varie avec les lieux, les conditions historiques, socio-culturelles, économiques, politiques. A la communauté scientifique ne correspond pas, au sens propre, de communauté artistique. Même les personnes et les institutions qui font partie - pour parler plus exactement, plus vaguement aussi - du "monde de l'art", se caractérisent par le fait qu'elles n'obéissent ni aux mêmes principes, ni aux mêmes conditions. Dans une certaine mesure, le jugement de valeur reste un facteur subjectif; il ne se réduit en tout cas jamais à un jugement de fait. A la différence de la connaissance, qui tend à la "monosémie", la connaissance esthétique tend,

elle, à la "polysémie". La première a pour objectif l'unité des connaissances; la seconde prend en charge la diversité des êtres, des cultures et des valeurs. Ce n'est pas conclure à leur disjonction : art et science sont et demeurent des activités complémentaires.

Deuxième remarque préliminaire. Notre époque se distingue par une mouvance qu'aucune autre époque n'a connue, du moins à un tel degré. Les découvertes scientifiques ne cessent de se multiplier; les développements technologiques se produisent en chaîne, affectant notre vie dans sa quotidienneté même. Témoin l'invasion du magnétoscope, bientôt celle de l'ordinateur personnel; déjà les puces électroniques colonisent notre planète et prolifèrent dans l'espace.

Nos instruments classiques du savoir - dictionnaires, encyclopédies, manuels - ont une durée de vie limitée; toutes les définitions sont en mue permanente. Force nous est d'adopter une perspective problématique dans laquelle les questions restent ouvertes.

Changement de situation égale changement de méthode. Dans une situation stable, la connaissance tend à se découper en champs circonscrits, apanages des spécialistes et des historiens. En revanche, la situation mouvante que nous connaissons fait appel à une approche systémique (2) dont le principe est de considérer que tout système est doté d'un degré de complexité plus grand que celui des parties dont il se compose. Plutôt donc que de se fier comme naguère à une analyse sectorielle, c'est sur les interactions

qui se produisent entre les parties et le système que la réflexion se doit de porter son effort par une investigation en réseau.

Pour ce qui touche l'art et le propos de notre rencontre, il est évident que l'approche classique se révèle insuffisante. Le phénomène artistique n'existe pas en soi; il procède des interactions d'un système en évolution dont les parties sont, brièvement et schématiquement énumérées : les artistes, les galeries, les marchands, les collectionneurs, les critiques, les institutions (écoles d'art, musées, fondations, instituts, maisons de la culture...); les expositions périodiques, nationales et/ou internationales (biennales, triennales, festivals); les jurys, les médias (presse, radio, télévision, vidéo, vidéo-disques, infographie); le marché de l'art (foires, ventes aux enchères), l'université, les historiens de l'art, les experts, les assureurs, les transporteurs, les reproducteurs, les industries culturelles (éditeurs : livres, revues, magazines, hebdomadaires à grand tirage, les agences de tourisme), les pouvoirs publics (ministères, organismes d'action et de promotion, unions, syndicats, etc.); les associations de toutes sortes (artistiques, culturelles), sans oublier les institutions internationales (UNESCO, Conseil de l'Europe, Organisations non gouvernementales ONG), le public enfin, ou plutôt les publics, etc...

A noter encore que l'approche systémique, telle que je la conçois en l'occurrence, devrait être complétée par le terme "énergétique". Les parties qui composent le

système sont en effet dotées de pouvoirs différents, soit par les configurations dans lesquelles elles entrent, soit par les configurations qu'elles-mêmes génèrent. Tout phénomène (l'art en est un, comme les expositions, les collections, les musées) résulte donc d'un processus multidimensionnel qu'amplifie, accélère et métamorphose aujourd'hui partout l'action des médias.

Schématiquement, trois dimensions principales articulent les interactions du système :

1) la dimension historico-esthétique, qui identifie l'oeuvre en fonction de l'idée qu'on a de l'art dans une société et à un moment donné. Même si le terme de "beau" n'est plus guère usité, il est clair que c'est lui qui sous-tend l'affirmation qui précède. Or, s'il est relativement aisé de repérer les différentes dimensions esthétiques qui se sont développées au cours de l'histoire et qui ont donné lieu aux civilisations que nous connaissons, il est constant que l'art contemporain échappe aux normes et aux traditions. Ce faisant, il devient souvent l'occasion, par delà les controverses, à des conflits parfois aigus, ainsi qu'en témoignent les tumultes suscités par nombre de biennales et autres manifestations internationales (3);
2) la dimension politico-économique et/ou économico-politique. Ce qui revient à dire que dans les pays de libre-échange, en gros les pays de l'Ouest, l'accent est mis sur l'aspect économique. Le marché de l'art, organisé à partir et à l'intérieur du circuit marchand, règne, sinon souverainement, du moins prioritairement. La cote sert

d'étalon; l'offre et la demande, propres aux pays capitalistes, sont au coeur de la configuration dominante qui influe aussi bien sur la création et la production artistiques que sur la diffusion des oeuvres et l'évaluation qui en découle.

En revanche, les pays non-capitalistes ont une structure dans laquelle le circuit marchand est quasi-inexistant. C'est l'Etat qui est au centre de la configuration dominante, à la fois inspirateur, commanditaire, "collectionneur"; c'est lui qui traite généralement avec les artistes groupés en unions. Dans le complexe politico-économique, l'aspect idéologique est privilégié (sans que le second soit d'ailleurs tout à fait ignoré) (4). Oppositions ou configurations différentes ? L'art reste-t-il UN dans sa diversité ?

3) la dimension communicationnelle : naguère encore, les oeuvres d'art n'existaient que dans et pour des cercles relativement restreints et privilégiés. L'invention de la gravure, puis de la photographie, a permis de les reproduire d'abord au stade artisanal, puis industriel. De nos jours, les photographies en couleur, les diapositives, les diaporamas, les audio-visuels, les posters multiplient à l'infini l'iconographie au second degré qui constitue notre environnement quotidien (5). A côté des expressions traditionnellement définies par le terme "beaux-arts" : architecture, peinture, sculpture, littérature, musique, théâtre, etc..., sont apparus les "arts de masse" : après le cinéma et la photographie, la bande dessinée, la télévision, les variétés, le disque, etc...; récemment, les

"arts technologiques" tels que l'art vidéo, le computer art, l'art du laser, l'holographie, le mail art, le copy art, etc...; de surcroît, les médias eux-mêmes tendent à s'affranchir de leur seule fonction de "transporteurs ou transmetteurs" pour affecter des comportements inventifs ou créatifs ainsi qu'en témoignent les génériques TV, les vidéo-clips, les images de synthèse, etc...; en tout état de cause, il devient de plus en plus difficile de dissocier certaines expressions artistiques de leur support médiatique.

Poursuivre l'analyse dans le détail est hors de propos ici. L'aperçu des trois dimensions suffit à situer le système. Encore convient-il, pour en préciser le fonctionnement, d'en dégager la finalité, au sens cybernétique du terme (6). De quoi s'agit-il ? Au départ, une oeuvre d'art ou un mouvement ne sont jamais qu'un "quelque chose", de même qu'un artiste à ses débuts n'est jamais qu'un "quelqu'un". Ni le "quelque chose" ni le "quelqu'un" ne sont assurés de réussir. Tout au plus ont-ils une probabilité en leur faveur. La finalité du système consiste donc à leur conférer (ou à ne pas leur conférer) le statut d'oeuvres d'art, le statut de mouvement, le statut d'artiste (7). Il s'agit donc du commencement à la fin d'un processus de légitimation auquel procède le "monde de l'art". Institution d'une nature bien particulière ! L'institution scientifique se reconnaît au fait qu'elle confère titres, fonctions et honneurs à partir des principes et des méthodes qui font loi dans la communauté scientifique. De son côté, l'institution juridique confère statuts et fonctions sur la base des codes qui régissent la

société civile à partir des lois reçues. Le système de l'art, quant à lui, se distingue de ces institutions par un certain "flou" : ni lois, ni procédures strictes, ni codes, ni même critères absolus. Néanmoins, ce que j'appelle "jeu institutionnel", de préférence au mot "institution", pratique une rigueur comparable, quoique différente. Même si les décisions n'ont pas vertu d'arrêts, même si elles ne relèvent pas plus de la démonstration que de la preuve expérimentale, pas plus de l'autorité d'un code que du pouvoir politique, force est de reconnaître que ses règles, pour être tues, ne sont pas moins contraignantes. Combien "d'aspirants artistes" ne parviennent jamais, malgré leur opiniâtreté, leur travail, leur profession de foi (souvent sincère ou désespérée), à la reconnaissance publique, sanction suprême ! En revanche, le "scandale" que suscitent à leurs débuts certains artistes, loin de les exclure comme le laisseraient supposer les réprobations du public et les indignations d'une certaine critique, leur acquiert souvent - pas toujours - une place dont l'historien s'attache après coup à dégager l'importance et la signification. L'exemple classique est celui des impressionnistes; hier, celui de Duchamp, aujourd'hui, dans une certaine mesure, celui de Beuys. Le processus de légitimation reste un processus social complexe qui ne dépend ni d'un contrat, ni d'un examen, ni d'un diplôme. Il n'est donc jamais un fait acquis. Seules les interactions du "monde de l'art" sont en mesure de le constituer, de le maintenir, parfois de le défaire.

C'est dire que la notoriété est un élément moteur. Celle-ci résulte, au sens large, du "discours" qui manifeste ces interactions et qui vont de la simple rumeur, de l'ouï-dire, des premiers articles de presse, aux prix, aux récompenses, aux honneurs internationaux (8). Le temps est loin où le Salon de Paris faisait et défaisait les célébrités. La multiplication des manifestations et des supports donnent à la dimension communicationnelle une richesse inconnue auparavant. Mass media et few media ont la partie belle (9).

Le processus de légitimation déclenché, stimulé, fortifié par la notoriété, aboutit à la valorisation qui le parachève. Le terme prête, sinon à équivoque, du moins à des interprétations différentes, mais qui, si les unes favorisent, ainsi que nous l'avons vu, l'aspect marchand, les autres l'aspect idéologique, prétendent toutes mettre en évidence la qualité esthétique.

ALERTE AUX MEDIAS

Sans oublier que l'approche doit rester dans une perspective problématique et fidèle à la méthode systémique, l'accent étant mis moins sur les éléments pris en eux-mêmes que sur les interactions qu'ils produisent et dont ils procèdent - voyons brièvement ce qu'il en est des médias, anciens et nouveaux ou, pour parler plus rigoureusement, du phénomène "medium" dans son principe.

A ce que l'on constate, le medium est généralement tenu pour le moyen de transmettre un message émis par une ou plusieurs personnes à destination d'un ou plusieurs destinataires. A côté de la langue, premier medium, le livre, plus généralement l'imprimé, ont été des siècles durant les médias dominants.

Depuis un siècle à peine, les médias se sont multipliés. Après la presse, la radio, la télévision, la vidéo, le vidéodisque, le satellite, l'ordinateur, autant de moyens de transmission, autant de "tuyaux" qui, sans doute variés dans leur conception, leurs matériaux et leur réalisation, ont pour fonction d'acheminer les messages. La neutralité des "tuyaux" paraît aller de soi; d'autant qu'elle est tenue pour un a priori par Shannon et Weaver qui l'ont "canonisée" dans leur célèbre Théorie mathématique de la Communication (10), au point qu'administrateurs, techniciens, responsables politiques, fabricants ou stratèges y souscrivent les yeux fermés. Ainsi, dès qu'une nouvelle technique voit le jour, l'administration des PTT tient pour suffisante sa tâche de la mettre en place. Les contenus, affirme-t-elle, ne relèvent ni de l'instance technique, ni de l'instance administrative. D'où, en élargissant le propos, la phrase cliché qu'on ressasse : "La technique n'est ni bonne ni mauvaise; tout dépend de l'usage qu'on en fait".

Cette vue naïve, qui dissimule mal la bonne conscience de la niaiserie, a été mise en pièces par l'affirmation radicale de McLuhan : "The medium is the message". Sans doute est-il allé trop loin, mais le propos vaut mieux qu'une boutade. De façon évidente, si tout medium est un processus de médiatisation, irréductible à une simple transmission, il s'ensuit que doit être prise en compte dans toute communication la nature même du medium qui la met en oeuvre; ce qui revient à dire, au sens le plus rigoureux du terme, que tout medium dispose d'un pouvoir de configuration qui intervient concrètement à partir de l'émission jusqu'à la récep-

tion. En bref, c'est quand changent les règles d'une pratique tenue pour "normale", c'est-à-dire reçue de tous, que se produit l'émergence d'un nouveau paradigme (11).

On peut dès lors se demander - et pour moi la réponse à la question ne fait aucun doute - si les changements technologiques, en modifiant les conditions de notre existence, ne sont pas à l'origine de formes nouvelles à partir desquelles nous voyons et considérons les choses d'une manière différente.

C'est ce qu'a montré récemment, entre autres, Robert Stéphane pour qui la grille de la TV n'est pas autre chose qu'un métaprogramme (12). Comme le fait observer l'auteur, la télévision dispose d'un langage dont l'écran et la caméra assurent la syntaxe; elle a créé un "art de l'interstice" en introduisant des "formes nouvelles" qui, tels les logos, les jingles, le "studio design", les "masters of ceremony style" (présentateurs), les spots publicitaires, les vidéo-clips, s'incrustent dans le flot continu des journaux télévisés, des émissions sportives, des feuilletons.

A la lumière de cet exemple, trop brièvement rapporté, il est difficile de contester le fait que tout medium crée des formes qui lui appartiennent en propre, tant au plan de la communication qu'à celui de l'expression, compte tenu des possibilités et des contraintes qui sont les siennes (ainsi le facteur temps, prédominant à la radio et à la télévision). Ce faisant, les médias marquent, de l'un à l'autre, une différence qui assure à chacun d'eux, sinon une spécificité absolue, du moins une nature distincte. Il est clair par exemple que la radio n'est pas la presse plus le son de la voix, de même que la télévision n'est pas le son plus l'image. Les médias ne procèdent pas par ajouts; ils se constituent en

structures configurantes qui, on ne l'a pas assez remarqué, imprègnent le public ou les publics de structures configurées, à la fois d'attente, d'accueil et de demande.

Ainsi, chaque medium comporte une esthétique, une manière de sentir, à quoi je donne le nom de topique pour préciser le fait que l'ensemble des "lieux" mis en oeuvre par le fonctionnement d'un medium finit par profiler culturellement ceux qui en font usage. L'imprimé dresse une carte du réel dans laquelle, quelles que soient les variétés des approches et la diversité des contenus, ce sont les concepts et leur agencement qui servent d'intermédiaires configurants et configurés. Que j'allume mon poste de télévision, c'est une autre topique, une autre pratique qui m'attendent et que j'attends : images en mouvement, son, musique, paroles,ces intermédiaires fonctionnent selon des modalités propres au medium TV et que nous avons faites nôtres par une intériorisation progressive (13).

La deuxième observation a trait au caractère particulier des nouveaux médias. A la différence de l'écriture et de l'imprimé qui existent depuis longtemps et qui n'ont guère changé depuis des siècles, les nouveaux médias sont soumis à une évolution d'autant plus accélérée que la pression de l'innovation technologique s'y exerce sans répit. Notre langue elle-même s'essouffle. Les termes anglais, ou plutôt américains, ne cessent de l'envahir. Débordement significatif : d'une part, il révèle l'insuffisance des langues établies et de leurs topiques respectives, d'autre part, il met au jour le fait que ce sont ceux qui détiennent le pouvoir technologique qui façonnent nos structures de pensée.

Mais ce n'est là qu'un aspect de l'évolution accélérée de la technologie moderne. Il en est un autre, paradoxal, sinon ambigu. En effet, à l'un des extrêmes se situe la tendance à la globalisation dont témoigne la macro-télévision représentée en Europe par les stations d'Etat semi-officielles, aux Etats-Unis par le monopole de fait d'ABC, de NBC, de CBS. Cette tendance culmine avec l'avènement du satellite dont le premier de télévision directe vient d'être lancé par le Japon. Ainsi sont fabriqués et distribués des programmes qui visent à toucher le plus grand nombre de récepteurs en franchissant l'obstacle des frontières et des langues. A l'autre extrême se dessine la tendance à la privatisation telle que l'évoquent, selon des modalités et à des degrés divers, le câble, le vidéotexte, le vidéotex, la vidéo domestique, bref la télématique et l'ordinateur personnel. Dans cette voie, l'accent est mis sur l'usage individuel des médias dont le walkman apparaît comme le symbole. A chacun son casque ou sa capsule ?

De prime abord, les deux tendances semblent nettement différenciées, sinon opposées. Mais l'ambiguïté, qui prend figure de paradoxe, consiste en ceci que les techniques qui servent à l'un et à l'autre usages sont le fait des mêmes producteurs industriels. C'est dire le poids que représente le facteur économique dans l'évolution des médias, que ceux-ci tendent vers la globalisation ou la privatisation. Dans la guerre techno-économique qui régit la production industrielle, l'innovation technologique est devenue, à côté du capital, l'arme offensive qui emporte la décision (14). Il serait donc vain d'ignorer qu'elle constitue aussi le

facteur dynamique dans l'évolution de notre culture moderne. C'est ce que proclame la couverture prophétique de Time Magazine qui, dans son premier numéro de 1983, remplace "l'homme de l'année" traditionnel par la Machine sous le titre : "The Computer Moves In".

L'ORDINATEUR ENTRE EN SCENE

Déjà il peut tenir tous les rôles. Bientôt il pourra tout faire. TOUT. Non pas qu'il l'affirme, il n'en a même pas besoin. A peine requis, il additionne, soustrait, multiplie, divise; aucune opération arithmétique ou mathématique qu'il n'effectue instantanément. Il gère, simule, joue, seul ou avec des partenaires; il pilote trains, avions, usines, machines, robots; il transforme le bureau, la recherche scientifique, les archives; il assiste l'inventeur, l'éditeur, l'ingénieur, l'expert, le concepteur; il devient, comme le disait Protagoras de l'homme, la mesure de toute chose. Aussi bien l'agrément de toute chose : il dessine, peint, joue du piano, de la flûte, de l'orgue, du saxophone, de tous les instruments connus. Prouesse inouïe, la digitalisation aidant, il peut créer de toutes pièces images et sons, sans recours aucun à la réalité ambiante. Et déjà se profile la cinquième génération qui pourrait bientôt reléguer les ordinateurs actuels au musée (15). L'"omnimedium" s'infiltre partout.

En substance, trois paradoxes (doit-on dire apories ?) forcent à la fois notre admiration et notre malaise :

1) L'ordinateur se prête aussi bien aux usages les plus spécifiques qu'aux tâches les plus générales. Ce faisant, il poursuit le défi que l'espèce humaine a lancé aux autres

espèces animales qu'assujettissent les contraintes de l'instinct. A la plasticité de l'encéphale fait pendant la plasticité du micro-processeur, l'une et l'autre capables de répondre aux stimuli et aux changements de l'environnement.

2) Nos systèmes de communication recourent tous à des symboles et à des codes spécifiques pour fonctionner. Ainsi en va-t-il de la langue (parlée et écrite), du calcul (chiffres, nombres), des modes de représentation (images fixes, images mobiles), de nos modes de raisonner. Or le propre de l'informatique est de pouvoir convertir tous les symboles en une suite de 0 et de 1; inversement, de pouvoir convertir une telle suite, moyennant traitement approprié, en parole, en écriture, en opérations arithmétiques et mathématiques, en dessins, en tableaux, en musique, en bruits, en sons. Ainsi la numération binaire, exposée en clair par Leibniz au XVIIème siècle, est devenue la symbolique universelle.

3) A partir d'opérations relativement simples, l'ordinateur en vient progressivement à simuler toutes les procédures au point que, affinant et multipliant sans cesse les possibilités d'inférences, il met la pensée contextuelle à sa portée. Ainsi, plus l'ordinateur excelle comme machine, moins il apparaît comme machine; et moins il apparaît comme machine, plus il apparaît comme conscience. A se demander si la machine qui pense est encore science-fiction ou déjà fiction devenue science (16).

Déjà la recherche documentaire informatisée se développe dans tous les domaines. Il y a plus d'une décennie qu'a eu

lieu, à l'initiative de l'AICA que je présidais, le premier colloque en vue d'étudier l'utilisation de l'ordinateur dans les musées et, plus largement, en rapport avec la critique et l'histoire de l'art. La micro-informatique, qui date de quelque dix ans, n'existait pas encore. Aujourd'hui, les progrès techniques sont tels que le dernier numéro de l'AICARC peut faire exemplairement le point sur la question (17). En s'y rapportant avec attention, on verra que les nouveaux médias, dont le vidéo-disque en particulier, permettent non seulement de stocker des quantités d'informations prodigieuses (18), mais d'assouplir la recherche en multipliant les combinaisons des critères de recherche. Dépassant de loin les capacités des bibliothèques et des catalogues traditionnels, ils ont en outre l'avantage de fournir des informations en un temps extrêmement rapide et à des coûts relativement réduits.

Ce type de recherches fait pourtant apparaître certaines limites, d'une part celles inhérentes aux choix effectués par les producteurs de la base; de l'autre celles inhérentes aux choix opérés par les indexeurs (périodiques à dépouiller, articles à retenir, etc.); sans compter les risques de carences, de lacunes, manifestes ou fortuites, voire de "désinformation" que comporte toute technologie complexe. En fait, les bases et/ou banques de données informatisées apparaîtront de plus en plus comme le lieu même du savoir et détiendront le pouvoir qui en découle, d'autant que la connexion possible de différents centres entre eux augmentera énormément la puissance des réseaux (19). Effet plus subtil, encore que mal perçu : la conception, la langue, la symbolique, bref les procédures mises en oeuvre par le fonctionnement des

bases de données finiront par influer à la fois sur la manière de stocker l'information, de la répertorier, de la traiter et d'y accéder. Cet aspect, apparemment secondaire, aura une action en profondeur dont la portée est difficile à imaginer, mais dont on peut être assuré qu'elle sera importante. La mémoire collective n'est pas seulement faite de contenus répertoriables (et informatisables); elle est également faite par le type de médiatisation utilisé, et donc par les modalités particulières qu'implique chaque medium. Dans la mesure où les artistes et les critiques, du moins pour la plupart, continuent de mettre l'accent sur le caractère, sinon unique, du moins singulier des oeuvres d'art, ne conviendrait-il pas qu'institutions et associations mettent en commun leurs efforts pour affronter l'informatisation de la documentation (peut-être celle de la société ?) dans les conditions qui leur paraissent adéquates ? Ainsi l'AICA pourrait prendre à la fois l'initiative et la responsabilité de collaborer avec une ou plusieurs bases de données déjà existantes.

Et pourquoi ne pas envisager, fût-ce par jeu (intellectuel ?) l'avènement d'un "système expert" (20) qui ferait figure de jury, et qui en exercerait les fonctions ? Le jury (manmade) fait d'humains tel que nous le trouvons à l'oeuvre dans les manifestations artistiques me paraît assez bien préfigurer ce qu'on pourrait attendre d'un système informatisé (computermade). Dans sa forme la plus ostensible, il est en

effet une institution qui groupe un certain nombre de personnes tenues pour spécialement qualifiées, des experts, à qui il est demandé de donner un avis autorisé et compétent en vue, soit d'accorder des prix ou des récompenses (c'est le cas le plus fréquent, soit de choisir des artistes ou des oeuvres pour telle ou telle manifestation, etc. En tout état de cause et quelles que soient les formes de ses activités, simples ou complexes, publiques ou privées, le point important est que le jury, même s'il est contesté, a qualité de décider; ses décisions ont vertu, sinon de critères, tout au moins d'arrêts.

Dès lors, en étudiant de près un nombre suffisant de cas et en analysant le "fonctionnement" des experts, il paraît possible de dégager des règles qui, à partir d'un ensemble d'informations structurées, permettraient d'apprécier et donc de classer les oeuvres d'art dans une perspective et selon une procédure éprouvées. Enoncée de la sorte, l'hypothèse a quelque chose de provocant; elle heurte également, j'en suis sûr, les tenants de l'humanisme pour qui l'art échappera toujours à la machine. Dans les conditions où s'élaborent aujourd'hui, non seulement l'information, mais l'ensemble du savoir, il semble néanmoins difficile que la connaissance esthétique soit la seule à faire exception. C'est en effet toujours à partir d'un modèle qu'elle s'est constituée et validée. Or, aucun modèle n'existe "en soi", ni même exclusivement par rapport à l'objet visé; sa mise en oeuvre dépend nécessairement, outre du contexte socio-culturel, des procédures techniques propres aux médias auxquelles on recourt pour l'élaborer et communiquer. Il

serait donc bien étonnant qu'à l'époque où l'informatique ne cesse de s'imposer, non seulement par son mouvement d'expansion irrépressible, mais surtout par des méthodes d'affinement et de pénétration toujours plus sophistiquées, il serait étonnant, aimerais-je répéter, qu'artistes et critiques n'affrontent pas à leur tour la mutation en ouvrant eux-mêmes une brèche dans les médias. Non pas défi, mais gageure. Aussi bien ma proposition de créer un "système expert" pour faire office de jury artistique n'est-elle ni provocation, ni plaisanterie. Supposé qu'on s'y emploie sérieusement, comme l'AICA vient de le faire pour la documentation informatisée, on pourrait se trouver, dans un délai raisonnable, en présence d'études qui permettraient de mesurer la part "informatisable", inhérente à toute procédure collective (jugement compris), et la part non informatisable, celle qui lui échappe. L'intelligence artificielle et l'intelligence (naturelle ?) ne sont pas soeurs (ou faudrait-il dire frères ?) ennemi(e)s. Le point décisif est que la technologie en général, et les nouveaux médias en particulier, exigent une redistribution des champs, une réévaluation des instruments, une appréciation plus fine des phénomènes en cours, à quoi doivent s'employer d'autres expériences, d'autres procédures, d'autres concepts.

En bref, la question se résume en une phrase lourde de conséquences : est-il possible, dans le domaine de l'art, de recourir à l'ordinateur comme à un partenaire ? Non pas exclusif, mais qu'on ne peut plus se permettre d'ignorer. C'est cette interpellation qui est à l'oeuvre dans une entreprise aussi complexe, aussi controversable peut-être, que les Immatériaux : "Les technologies nouvelles remettent-

elles en question un certain nombre des idées admises qui caractérisent la modernité ? Cette interrogation qui engendre un débat international n'a encore que très peu touché la France" (21).

L'interrogation dont fait état l'avant-propos mériterait d'être reprise dans un débat de fond dont l'AICA semble toute désignée pour assurer la dimension internationale. Quelles que soient les critiques qu'on puisse adresser à une telle "exposition" (les guillements sont de mise), son mérite incontestable est de faire le point, moins en fournissant des réponses qu'en posant des questions pertinentes. Exposition-carrefour, exposition - laboratoire ? On peut hésiter sur les dénominations; on peut discuter de la réalisation; on ne saurait pour autant mettre en doute le bien-fondé de l'interrogation que trop de manifestations internationales camouflent sous leur gigantisme : expositions-mammouths, bientôt, surenchère des budgets aidant, expositions-dinosaures (22) ?...

Avant d'en venir au jury informatisé - dont je maintiens l'opportunité, précisons, non pas en tant que fin, mais en tant que ligne de recherche - peut-être serait-il bon que les critiques soient mieux informés de l'évolution technologique telle qu'elle se dessine lors des salons, festivals, rencontres et congrès dont le nombre ne cesse d'augmenter. Impossible d'être présent partout; impossible de lire tout. Aussi conviendrait-il - c'est une autre suggestion que je fais à l'AICA - de créer une équipe de travail formée des critiques intéressés à suivre l'évolution accélérée des technologies en rapport avec l'art. Les changements sont en effet si nombreux, si rapides, qu'il devient illusoire de croire qu'il suffirait

de mettre à l'ordre du jour de l'un de nos prochains congrès le thème : art, critique, nouveaux médias (ou toute autre variante), pour être assuré d'être au fait. La mise à jour exige un effort suivi. Précisant ma suggestion, je souhaiterais que l'équipe ou la commission, qu'on pourrait appeler AICA-Médias, rende compte annuellement de ses recherches et envisage, pourquoi pas ?, sur le modèle de l'AICARC, la publication d'un bulletin périodique du même nom (AICA-Médias) (23).

Nous apprendrions ainsi à suivre sur le vif comment la technologie, et singulièrement les médias, opèrent à la fois la transformation de la société et, dans une grande mesure, celle de l'art. La production, la distribution, la nature des contenus et des significations, les notions et les concepts, la critique, rien qui ne soit affecté.

C'est si vrai que nombre d'artistes se sont mis, bien avant les critiques, à s'inspirer de la technologie, art vidéo, computer art, sky art (24), space art, holographie, cinéholographie, etc... Sans remonter aux Pyramides, chefs-d'oeuvre de l'art, mais aussi étonnantes performances techniques, on peut rappeler que les dernières décennies se caractérisent par un intérêt accru pour la technologie dont témoignent à la fois nombre d'artistes, d'oeuvres et de manifestations (25).

Finalement, on peut se demander si la révolution informatique, à l'instar de la révolution de l'imprimerie (26) (révolution ? évolution ?), n'apporte pas ce qui compte le plus, mais dont on ne s'avise que tard, à savoir une nouvelle dimension esthétique.

De prime abord, ce qu'on appelle "progrès" se manifeste par une "plus grande facilité", par une "plus grande accessibilité", par un "moindre coût", etc., qualités partiellement ou totalement cumulées. Mais ce qui se produit à la longue, le plus souvent à notre insu, c'est que la nouvelle technique non seulement se révèle effectivement plus efficace dans une situation donnée, mais que son adoption généralisée entraîne progressivement des changements aussi bien de l'environnement que de nos modes de penser, des produits qu'elle fabrique que de nos comportements; bref, toute technique est grosse d'une dimension esthétique. C'est éminemment le cas aujourd'hui de la révolution informatique qui affecte à la fois notre sensibilité et notre imagination.

Serons-nous réduits à n'être que les agents de cette révolution, ou saurons-nous en être les partenaires ? L'alternative n'a rien d'une clause de style. C'est au coeur même de la transformation sociale qu'elle est à l'oeuvre, en chacun de nous. L'agent est celui qui, à l'intérieur d'un système, exerce des fonctions dont l'objectif est celui du système lui-même. Ainsi de tous les agents, quelque nom qu'ils portent, ainsi de toutes les entreprises, quelques produits qu'ils fabriquent. En revanche, le partenaire implique une relation de type associatif qui, même dans le cadre de l'entreprise, se caractérise par une participation

suseptible d'être appréciée par les partenaires entre eux. L'agent existe à l'intérieur des fonctions qu'il accomplit; le partenaire existe dans la mesure où sa qualité de sujet est prise en compte. Système ouvert contre système fermé.

Si le marché tend à faire des membres du monde de l'art des agents du système, les agents n'ont de cesse qu'ils ne conservent ou ne recouvrent quelque chose de leur origine de partenaires. Pour parler concrètement, il n'est aucun marchand digne de ce nom, aucun critique, aucun directeur de musée, aucun expert qui, quelle que soit son allégeance au marché de l'art, ne décide de rompre pour défendre un artiste inconnu ou méconnu contre l'indifférence, parfois au péril de ses intérêts. De même, si l'ordinateur tend à faire de nous des agents de l'informatique, il n'est sans doute aucun d'entre nous qui ne puisse rompre l'allégeance pour s'affirmer comme individu, pour proclamer son attachement à tels artistes, à telles valeurs, à telle foi. C'est la vertu du monde de l'art d'être ambigu quand l'ambiguïté signifie que la part aliénable à laquelle s'assujettit l'agent ne vient pas à bout de la part inaliénable qui le constitue en tant que personne associée aux autres personnes dans le respect de leurs subjectivités respectives. Mais, comme il n'est d'affirmation que "publiée", rendue publique par quelque medium, il s'ensuit qu'on ne saurait ignorer plus longtemps le medium des médias qu'est devenu l'Ordinateur, celui qui, pour rappeler l'étymologie, établit l'ordre. The Computer Moves In. S'il entre en scène, c'est aux hommes à conduire la pièce, aidés des critiques (pas seulement d'art), à condition que ceux-ci sachent à qui ils ont affaire et comment

collaborer. L'interface avec la machine fait désormais partie de la condition humaine.

René BERGER

Lausanne, le 27 juillet 1985

N O T E S

1) La présente communication synthétise un certain nombre d'études dont quelques-unes ont été publiées ou sont en voie de l'être.
On pourra se rapporter en particulier à Art(s) et pouvoir(s) ainsi qu'à Art et médias, sur la route d'Abdère, l'une et l'autre parues dans la revue Diogène (Nos 120 et 128).

2) Il est bon de rappeler ce qu'en disait en 1968 déjà Ludwig von Bertalanffy :
"Un système peut être défini comme un complexe d'éléments en interaction. Par "interaction" nous entendons des éléments "p" liés par des relations "R", en sorte que le comportement d'un élément "p" dans "R" diffère de son comportement dans une autre relation "R'". S'il se comporte de la même façon dans "R" et "R'", il n'y a pas interaction et les éléments se conduisent indépendamment par rapport aux relations "R" et "R'" (p. 53).
"Les systèmes fermés tendent en général asymptotiquement vers les états d'équilibre. Au contraire, dans le cas des systèmes ouverts il peut se produire des phénomènes de faux départ ou de dépassement" (p. 164).
Cf. Ludwig von Bertalanffy, Théorie générale des systèmes, Ed. Dunod, Paris, 1973.

La notion est développée par Joël de Rosnay, qui résume :
"Un système est un ensemble d'éléments en interaction dynamique, organisés en fonction d'un but" (p. 93).
Cf. Joël de Rosnay, Le macroscope. Vers une vision globale, Ed. Seuil, Paris, 1975.

3) C'est à l'étude des problèmes posés par les manifestations artistiques internationales que vient d'être consacrée la consultation organisée par l'UNESCO avec le concours de l'AICA et de l'AIAP sous le titre : Le rôle d'information et d'encouragement des grandes biennales d'art contemporain (Venise, 24-26 juin 1985).
Etaient présents des responsables de biennales provenant des cinq continents. Le rapport en préparation sera une importante contribution au thème de notre congrès AICA à Bruxelles.

4) Ces observations mériteraient d'être reprises et nuancées dans le cadre du congrès.

5) Journaux, magazines, manuels, plus rien qui ne soit abondamment illustré et en couleurs, sans compter les milliards de cartes postales qui constituent le support obligé des messages touristiques ou culturels, sans compter le merchandising artistique qui est devenu une ressource importante, sinon vitale pour certaines institutions (plusieurs millions de dollars au MET à New York).

6) La cybernétique traite des systèmes de régulation dans l'homme et la machine. Elle vise dans l'ensemble à contrôler les actes et les opérations en fonction du traitement de l'information centré en particulier sur la rétroaction. La cybernétique est ainsi au carrefour de plusieurs disciplines : mathématiques, logique, électronique, physiologie, psychologie, sociologie. On comprend qu'elle ait pris une telle place aujourd'hui et qu'elle règne en maîtresse dans l'informatique ainsi que dans la théorie des systèmes.

7) Ainsi l'urinoir de Duchamp cesse d'être l'objet utilitaire dès que, présenté en 1913 à l'Armory Show, il est investi par la critique d'une qualité artistique. Cet exemple extrême montre que le statut d'oeuvre d'art ne résulte pas seulement, comme on le croit encore, d'une qualité intrinsèque, isolable comme telle, mais de l'ensemble des interactions propres au "jeu institutionnel" qu'est le monde de l'art.

8) Il existe un prix Nobel de la littérature, mais aucun pour les arts plastiques. Par ailleurs, nombre d'institutions internationales se gardent de donner des prix, mais leur prestige est tel que les artistes invités bénéficient ipso facto d'une réputation enviable.

9) Par définition, les mass media ont pour objectif les masses; les few media, néologisme que je risque, désignent les produits qui peuvent être obtenus, non plus massivement, mais selon des programmes sélectifs (ainsi les cassettes pré-enregistrées qu'on loue à son gré). L'évolution des technologies a permis, à côté du "grand public" qui constituait la cible initiale, la formation de publics restreints qui sont autant de cibles spécifiques.

10) Claude Shannon and Warren Weaver, Mathematical Theory of Communication, The University of Illinois Press, Urbana, 1949.

11) Ainsi en va-t-il des paradigmes étudiés par Kuhn, qui montre clairement que "chaque révolution scientifique modifie la perspective historique du groupe qui la vit". Cf. Thomas S. Kuhn, La structure des révolutions scientifiques, Ed. Flammarion, Paris, 1970.

12) Robert Stéphane, Television and Art - Television as Art, International Conference on the Unity of Sciences, Chicago, novembre 1983 (inédit). L'auteur est directeur de la Radio Télévision Belge (RTB).

13) J'ai développé cette notion de topique dans mon livre L'effet des changements technologiques - En mutation, l'art, la ville, l'image, la culture, NOUS !, Ed. Pierre-Marcel Favre, Lausanne, 1983 (pp. 131-137).

14) A preuve l'invasion d'IBM qui, à peine entré dans le marché de la micro-informatique, vient d'en rafler la plus grosse part en quelque deux ans, reléguant les pionniers à la seconde place ou les acculant à la faillite. Lutte sans merci, c'est à qui éliminera ses concurrents pour accaparer les débouchés; c'est à qui établira les circuits de distribution les plus efficaces. En 1975, Sony occupait la totalité du marché des magnétoscopes; aujourd'hui, le Betamax n'en a plus que le quart au profit de Matsushita dont le VHS, apparu deux ans plus tard, couvre aujourd'hui les trois quarts du marché mondial.

15) Edward A. Feigenbaum/Pamela McCorduck, The Fifth Generation, New American Library, New York, 1983-84.
L'idée de musée n'est pas fortuite : San José en Californie envisage d'en créer un "for computer age applied sciences, the Technology Center of Silicon Valley, which directors of the project hope will attract a million visitors a year". Le budget s'élève à 95 millions de dollars. (Cf. Herald Tribune, 27.12.1984).

16) Le test de Turing, qui date de 1950 déjà, décidera.
Voir Calculateurs et intelligence dans Tify 1, ALP & Cie, Paris 1984 (p. 9) ainsi que Intelligence artificielle - Mythes et limites de Hubert L. Dreyfus, Ed. Flammarion, Paris, 1984.
La bibliographie concernant l'informatique est trop vaste pour être citée. Un aperçu du phénomène a fait l'objet de l'ouvrage Pour une informatique consciente, Presses Polytechniques Romandes, Lausanne, 1985, auquel j'ai collaboré par un texte intitulé De l'ordinateur-sphinx à l'informatique consciente (pp. 189-196).

17) AICARC, Ed. Swiss Institute for Art Research, Zurich, Volume 11/12, Number 21 & 22, 2/1984 & 1/1985.

18) 54'000 images par face, plus de 100'000 sur un seul disque !

19) Ainsi la fusion de RAA et RILA, grandes banques de données consacrées à l'histoire de l'art.
Cf. AICARC, op. cit.

20) Edward A. Feigenbaum/Pamela McCorduck, The Fifth Generation, New American Library, New York, 1983-84 (pp. 63-103).

21) Les Immatériaux, Centre Georges Pompidou, Paris, 28 mars-15 juillet 1985.
A noter que les organisateurs ont substitué, selon leurs propres termes, "au traditionnel catalogue accompagnant une exposition, deux produits d'édition :
Le premier est l'édition-papier, Epreuves d'écriture, d'une expérience d'écriture collective, interactive et à distance, effectuée sur micro-ordinateurs équipés de logiciels de traitement de texte et de communication, et lancée en septembre 1984."

"... Pendant deux mois, ces derniers (les participants à l'expérience) ont pu, à partir d'une liste de cinquante mots, enchaîner librement sur leurs propres textes ainsi que sur ceux des autres auteurs, et faire l'expérience de temps et d'espace d'écriture différents."
"... Des mots : artificiel / auteur / capture / code / confins / corps / dématérialisation / désir / droit / écriture / espace / façade / flou / geste / habiter / image / immortalité / improbable / interaction/ interface / langage / lumière / miroir / monnaie / matière / matériau / matériel / matrice / maternité / méandre / mémoire / métamorphose / multiple / mutation / nature / naviguer / ordre / preuve / prothèse / réseau / séduire / signe / simulation / sens / simultanéité / souffle / temps / traduire / vitesse / voix."
"Le second produit est constitué de deux ensembles : un Inventaire, fichier identifiant tous les sites présents dans l'exposition, illustrés et commentés; un Album, bloc-notes rassemblant des fac-similés et des documents de travail (croquis, schémas) livrant l'itinéraire de la conception, par l'équipe en charge, de cette manifestation : le travail en progrès."

A noter enfin que l'exposition s'accompagnait d'une série de produits et d'événements-satellites : publications, concerts, séminaires, vidéo-cassettes, débats, rencontres, etc...

22) J'aimerais également rappeler dans la ligne des expositions qui s'interrogent celle organisée par le Conseil de l'Europe à la Fondation Gulbenkian à Lisbonne (mars-juin 1985). Les huit musées européens qui y ont pris part ont partagé la problématique impliquée par le titre : Exposition-dialogue. Je me réserve de revenir sur l'expérience au cours de la discussion, catalogue à l'appui.

23) C'est ainsi par exemple que nous pourrions suivre les changements techniques de la production des images : ainsi des prouesses des nouvelles camescopes 8mm ou de la Paintbox de Quantel, de la FSG-4000 de Bosch, plus largement de tout ce qui touche à l'infographie (computer graphics) : images de synthèse, 2D, 3D, post-production (voir la documentation du dernier symposium de Montreux, 6-12 juin 1985). A noter que les différentes couvertures des catalogues et autres publications ont été conçues et réalisées par Nam June Paik.

24) Le sky art a fait l'objet d'une excellente mise au point de Jürgen Claus parue dans la revue Coloquio No 58 en septembre 1983.

25) Ainsi de la fameuse exposition Art & Technology qui a eu lieu à Los Angeles en 1971. Cf. Maurice Tuchman, Art & Technology, The Viking Press, New York, 1971.
Ainsi de la revue Leonardo à laquelle s'est consacrée pendant de nombreuses années l'artiste et découvreur Frank J. Malina.
Cf. Frank J. Malina, Leonardo, Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology, Pergamon Press.

26) Lucien Febvre/Henri-Jean Martin, L'apparition du livre, Ed. Albin Michel, Paris, 1958 et 1971, coll. "L'Evolution de l'Humanité.

Lausanne, le 27 juillet 1985

« Nous, critiques d'art, étions absolument incapables de tenir le moindre discours sur les transformations qui avaient lieu. Il fallait faire venir des gens qui avaient des compétences techniques [...] et qui étaient extérieurs à la communauté pour nous aider à nous poser des questions. »
– Jacques Leenhardt, 2017

Jacques Leenhardt, séminaire du 3 mars 2017, Archives de la critique d'art

Nouvelles techniques : vers de nouvelles pratiques ?

Si des professionnels ont régulièrement été invités à participer aux discussions des congrès de l'AICA sur les médias, celui de 1982 se caractérise toutefois par une présence plus forte de ces derniers. Le programme de la session de travaux sur le thème de « la critique d'art à l'âge des médias » a ainsi été préparé avec l'aide de Jean-Michel Arnold, président du Conseil audio-visuel mondial pour l'édition et la recherche sur l'art (CAMERA) et avec la collaboration d'autres organismes comme le centre d'études et de réalisation informatique audiovisuel multimédia (CERIAM) et le CNRS. Ainsi, il s'agissait de faire en sorte que des professionnels, extérieurs à la communauté des critiques d'art, leurs transmettent leurs connaissances et leur expérience des nouvelles technologies avant que les débats entre les membres de l'AICA ne s'engagent.

La particularité de la journée d'ouverture, le 17 septembre 1982, réside dans la démonstration technique de la connexion d'un vidéodisque et d'un ordinateur de gestion de banque d'images ; expérience qui n'était pas, à cette époque, accessible par le grand public. Le lendemain, ce sont différentes émissions de télévision qui sont projetées aux congressistes. En préambule, Jean-Michel Arnold prend la parole pour expliquer l'objectif de la rencontre et les thèmes qui seront abordés pendant les trois jours suivants avec les chercheurs et les spécialistes de la communication et de l'audiovisuel. Banques d'images, information imagée, multimédia/multiservices sont les trois axes autour desquels les interventions s'articulent. Jean-François Lacan, journaliste au journal *Le Monde* et rédacteur en chef de la revue *Antenne*, s'attache, en tant que spécialiste convié par Jacques Leenhardt, à informer l'assistance sur ces techniques nouvelles pour le milieu de la critique d'art que sont les vidéocassettes, les vidéodisques, le câble et les satellites. Outre leurs capacités d'enregistrement des images ramenées à un ensemble de pixels, celles-ci rendent accessibles différents systèmes de stockage, de consultation et de diffusion totalement inédits : « Jusqu'à présent, le téléviseur en tant que récepteur de télévision ne faisait que recevoir, d'une façon passive, le programme qu'on lui envoyait à une heure déterminée. Aujourd'hui grâce à la vidéocassette et au

vidéodisque, on peut garder un certain nombre de programme-image que l'on peut consulter en toute liberté[1]. » Il s'attache à différencier les potentialités techniques du vidéodisque qui permet de stocker, sur un disque[2], des images en grand nombre (40 000) et d'y accéder directement et très rapidement grâce à la lecture optique sans avoir, à la différence de la vidéocassette, à faire défiler l'ensemble de la bande d'enregistrement. On peut ainsi noter que les techniques nouvelles comme les vidéodisques sont des systèmes qui peuvent aider la critique d'art parce qu'elles permettent de conserver et de consulter des images à travers les banques de données. Les critiques d'art, en tant que commentateurs des images vont ainsi voir évoluer leurs pratiques avec ses technologies nouvelles. Deux types de transmission par la télévision sont identifiés : le câble et le satellite. La télévision par câble contient soit le système traditionnel des fils de cuivre soit celui des fibres optiques qui conduisent la lumière et permettent de multiplier les canaux et les messages envoyés.

François Ducastel, directeur adjoint du Centre national d'études des télécommunications (CNET) précise la situation particulière de la France par rapport à l'Europe et aux Etats-Unis avec la télévision câblée : « l'arrivée de réseaux bi-directionnels offre une voie de retour et permet des programmes interactifs[3]. » Il insiste par ailleurs sur l'importance de la réciprocité du dialogue qui s'instaure entre les techniciens et les critiques d'art : « Des problèmes qui rendent les gens du contenant, que nous sommes, plus sensibles au contenu, nous conduisent à engager un dialogue avec les spécialistes de l'image que vous êtes, en tant que médiateurs, pour essayer de clarifier cette dialectique : contenant et contenu, programmation et technique[4]. » Ainsi est lancé le débat sur les enjeux des nouvelles techniques à l'appui des points de vues exprimés par chacun des spécialistes et techniciens issus du milieu de l'audiovisuel. Face à l'évolution technologique qui introduit de nouveaux supports de distribution des programmes de la télévision, ainsi que de nouvelles possibilités tant pour leur production que pour leur utilisation, quelle sera la position des critiques d'art pendant cette décennie qui commence ? Joueront-ils le rôle de médiateurs qui leur est alors dévolu par les professionnels ?

1 Jean-François Lacan, Minutes du congrès, p. 92.

2 Inspiré du disque phonographique, le vidéodisque est un disque de matière plastique de 30 cm de diamètre et 0,15 mm d'épaisseur. Sa capacité de stockage de l'information imprimée sur ses deux faces est très importante. La lecture se fait par un procédé optique par réflexion : le faisceau d'un laser de faible puissance est focalisé sur la surface réfléchissante du disque. Une cellule photoélectrique reçoit le faisceau renvoyé, et un système électronique couplé à la cellule transforme les différences d'éclairement en une suite de signaux qui reconstituent chaque ligne de l'image.

3 François Ducastel, Minutes du congrès, p. 94.

4 *Ibid.*

Documents

Extraits des Minutes du congrès de 1982, tapuscrit, p. 91-96, fonds AICA international, [ACA AICAI THE CON037–10/12].

Compte-rendu de la journée du 17 septembre, congrès de l'AICA de 1982, tapuscrit, fonds AICA international, [FR ACA AICAI THE CON037–10/12], p. 104-114.

« Un schéma [...] nous hante, nous, technocrates. Ce schéma est celui d'une sorte de bibliothèque de Babel dans laquelle se rassembleraient tout le savoir et toutes les images du monde qui seraient à la disposition du public grâce à l'intervention de médiateurs comme les professeurs, critiques d'art... »
– Marc Guillaume, 1982.

Marc Guillaume, Minutes du congrès de 1982, p. 96.

LES NOUVEAUX MEDIA

Jean-Michel ARNOLD, président du Comera, directeur du CNRS audiovisuel

Lors que nous avons organisé au CNRS, dans le cadre des rencontres internationales de l'audiovisuel scientifique, trois journées sur le thème : audiovisuel - recherche - art plastique, menées par Enrico Austinioni, président du Conseil international du cinéma et de la télévision, une de ces journées avit été présidée par D. Maulica. Devant l'intérêt suscité ~~par ces journées~~, nous avions décidé de les pérenniser c'est à dire d'organiser chaque année des rencontres dans ce lieu privilégié de confrontations et de débats que nous semble le CNRS, entre plasticiens, chercheurs, historiens, critiques et spécialistes de la communication. ~~Lucas~~ D. Maulica nous a dit qu'il souhaitait nous associer au congrès de l'AICA, nous ~~étions~~ avons été ravis car les thèmes que nous mettions à l'affiche pour cette année étaient ceux que vous comptiez aborder.

Fulchignoni

Aussi quand D. M.

---

techniques nouvelles

Jean - François LACAN journaliste au monde - rédacteur en chef de la revue Antenne

Je vais essayer de préciser un certain nombre de termes de vocabulaire de technicien, de spécialiste, et de remettre en place un certain nombre de choses ; car nous allons parler au cours de cette journée de câble, de satellite, de vidéo-cassette, de vidéo-disque, et avant que ces spécialistes nous exposent leur point de vue, soyons au même niveau de compréhension

pour suivre leurs exposés. Je vais vous rappeler les différentes fonctions des systèmes de consultation et de diffusion d'images.

Consultation dit d'abord écran. L'écran, nous allons considérer que c'est celui de la télévision située devant vous, en n'oubliant pas que cet écran est susceptible d'évolution technologique et qu'il ne restera pas longtemps limité à ce cadre de téléviseur. Il est l'instrument de visualisation de l'image On lui adjoint deux périphériques principaux qui permettent de stocker et faciliter la consultation de ces images.

Jusqu'à présent le téléviseur en tant que récepteur de télévision ne faisait que recevoir, d'une façon passive, le programme qu'on lui envoyait à une heure déterminée. Aujourd'hui, grâce à la vidéo-cassette et au vidéo-disque, on peut garder un certain nombre de programme-image que l'on peut consulter en toute liberté. La différence entre les deux systèmes est importante.

Pour simplifier, la vidéo-cassette est un appareil qui enregistre les images et qui peut les lire ; le vidéo-disque ne lit que les images. La vidéo-cassette enregistre les images sur une bande en continu, le vidéo-disque les enregistre sur un disque comme en HiFi, avec un bras qui se déplace de manière tangentielle : on peut accéder à une image en un temps très court. Si on cherche une image en vidéo-cassette, il faut appuyer sur le bouton retour, et il faut de 15 secondes à 10 minutes, si l'on va à la fin de la bande, pour retrouver l'image. Donc l'accès à l'image dans le vidéo-disque est plus rapide, c'est important pour la consultation d'images.

La vidéo-cassette est un instrument spécialisé dans la reproduction d'images animées alors que le vidéo-disque peut stocker des images fixes en grand nombre (40.000) et servir de base de consultation. A noter que le vidéo-disque peut aussi stocker des images animées.

Il faut maintenant se préoccuper de ce qu'il y a de l'autre côté du téléviseur. Traditionnellementce qui nous amène les images est un faisceau hertzien qui part d'un émetteur et qui nous envoie des programmes en nombre limité car les fréquences utilisées sont elles aussi en nombre limité.

Pour envoyer à ce téléviseur d'autres images, la deuxième solution est le satellite avec une antenne parabolique. Les ondes attaquent directement le satellite et redescendent sur les antennes. Le satellite est une sorte de miroir qui reçoit une onde et la renvoie vers le sol. On desencombre ainsi l'espace hertzien classique. On arrose l'ensemble d'un pays et l'on multiplie les canaux.

Troisième solution : le câble. La liaison est enterrée et passe par des câbles qui véhiculent les signaux de télévision. On appelle cela la télévision par câble ou télédistribution. Ces câbles peuvent contenir soit des fils de cuivre (système traditionnel) soit des fibres optiques conductrices de lumière (pas encore au point). Ce dernier système permettra de multiplier les canaux et les messages envoyés.

Il reste à définir la programmation, traditionnellement assurée par les chaines de télévision. Aujourd'hui on peut mettre à la place de cette programmation soit des vidéo-cassettes soit des vidéo-disques. Ce sont des banques d'images contenant des documents que l'on peut transmettre à ceux qui en font la demande. Cela devient un patrimoine stocké.

François DUCASTEL directeur adjoint au Centre National d'Etudes des Télécommunications

Les télécommunications rencontrent, aujourd'hui, des problèmes nouveaux dus au passage de la téléphonie (liaison directe de personne à personne) à la vidéo-communication (liaison de personne à machine au sens large). Des problèmes qui rendent les gens du contenant, que nous sommes, plus sensibles au contenu, et nous conduisent à engager un dialogue avec les spécialistes de l'image que vous êtes, en tant que médiateurs,

pour essayer de clarifier cette dialectique : contenant et contenu, programmation et technique. La programmation s'appuie sur le progrès technique, et le progrès répond à une demande nouvelle de la programmation ; ce que l'on peut traduire par une dialectique entre les services et les réseaux.

La situation de la France, à cet égard, est originale par rapport à l'Amérique du Nord ou divers pays européens. Dans la plupart de ces pays, la cablo-distribution est partie de la programmation et d'un désir de rediffuser des programmes. Le câble distribue alors le même contenu que la télévision, mais le multiplie. En France le retard dû à des raisons politiques (interdiction des réseaux à larges bandes) n'a pas été négatif, car il permet de poser les problèmes de l'innovation technique et de l'innovation dans les programmes. Au lieu des liaisons unidirectionnelles qui caractérisent l'image aujourd'hui et laissent l'utilisateur dans une situation passive par rapport à son écran, l'arrivée de réseaux bi-directionnels offre une voie de retour et permet des programmes interactifs.

Beaucoup d'opposition techniques se font jour à travers les média, elles recouvrent souvent des conflits institutionnels, et, pour ma part, je crois moins à l'affrontement des t techniques qu'à leur complémentarité. Le câble et les satellites, les fibres optiques et les câbles co-axieux, les systèmes localisés que l'on appelle télétique et les systèmes distribués que sont les réseaux, trouveront leur place dans le développement de la vidéo-communication. Le scénario me paraissant le plus crédible et correspondant aux orientations gouvernementales, est l'apperition de réseaux locaux sur la base des municipalités dans laquelle l'optique pénètrera au fur et à mesure que la technique la rendra compétitive avec le co-axial et accroître le degré d'interactivité en même temps que la voi de retour.

Ces réseaux locaux vivront dans un premier temps sur une

base régionale, mais progressivement, seront connectés à une base nationale puis internationale. Cette connection se fera par satellite ou par la mise en place d'un réseau national.

Ces réseaux commencent à se mettre en place, mais quels programmes vont-ils véhiculés ? Je poserai des interrogations me paraissant mériter un débat central : allons-nous, comme en Amérique du Nord, nous limiter à l'existant ? allons-nous profiter de la possibilité d'innover ? allons-nous inventer des programmes interactifs, limités à ces réseaux ?

Une première série de questions concerne la réalisation de ce programme. L'interactivité ne sera-t-elle utilisée que pour la sélection d'une séquence dans une banque d'images et permettra-t-on l'intervention de l'utilisateur dans un choix de scénari pré-établis ? La forme d'action possible sur l'écran est actuellement très diversifiée et peut se limiter à un simple bouton, conduire à la sélection d'un détail sur l'écran et l'agrandir.

Quels types d'application vont être mis en question ? L'enseignement ou des activités ludiques où l'imagination prend toute sa place ? Doit-on mettre en avant les applications visant le grand public ou des applications de type professionnel? Faut-il s'orienter dans les produits de type marchand, un catalogue de vente sous forme d'images animées par exemple, ou vers des applications de type services publics ?

Aujourd'hui ces questions reposent sur peu de réalités. Les réseaux vont apparaître demain et peu de ces services commencent à exister. Il y a une sensibilisation insuffisante des milieux de l'audiovisuel aux possibilités nouvelles que lui offre la technique.

Quel usage sera fait de ces programmes ? Qui va choisir ? Qui répondra aux questions posées ? Comme tout médium nouveau il aura des effets déstabilisants, car il bousculera les média en place. C'est l'usage même qui décidera de ce que sera l'avenir de ces programmes. Pour leur permettre de s'exprimer, il faut deux conditions :

- nécessité d'une expérimentation, phase qui va commencer
- quels rôles, les médiateurs que vous êtes, vont-ils jouer ? que vont-ils favoriser ?

C'est la question que je pose de façon directe à l'AICA ?

Trésors de l'art et banques d'image.

Marc GUILLAUME rapporteur général du groupe "Long terme culture" pour le 7e plan

~~Le titre de l'exposé [illegible] était~~ "Trésor de l'art et banque d'images ": Je vais ~~=~~ prendre (cette) à la lettre et même remonter à un schéma qui nous hante, nous, technocrates.
Ce schéma est celui d'une sorte de bibliothèque de Babel dans laquelle se rassembleraient tout le savoir et toutes les images du monde et qui serait à la disposition du public grâce à l'intervention de médiateurs comme les professeurs, critiques d'art...
Il faut accueillir ce schéma avec une grande méfiance, simplement parce que, chaque fois qu'il y a une nouvelle technologie, cela rend le corps social "frileux", non imaginatif, conservateur. Toute nouvelle technologie dérange, déstabilise les rapports sociaux, met en cause les corporatismes et tout un système de croyances et de valeurs. Au lieu d'aller de l'avant on revient en arrière. On essaie de maintenir artificiellement ce que les rapports sociaux ont bloqué dans une société. Cela conduit à une position iconoclaste.

Dans le système d'une banque d'images, qui va trier ? qui va considérer que les choses sont signifiantes ou insignifiantes ? qui va conserver, sélectionner ou détruire ?
Il y a là un fantasme simpliste, que je croyais écarté, de vouloir amasser toutes les images du monde.

l'on peut recomposer l'oeuvre en détail !

Mr Beauviala

Il ne s'agit que de savoir comment a travaillé un peintre!

René BERGER

Je me demande si, ce que vous nous proposez pour la profession de critique n'est pas utopique dans le ces du traitement du tableau par la caméra électronique. Il est clair que nous entrons dans une nouvelle rhétorique. Un simple exemple : quand on regarde une oeuvre ou qu'on la reproduit, on est en face d'une oeuvre stabilisée ; en revanche, quand elle passe à la télévision, vous êtes assujetti au temps du caméraman et à celui du réalisateur.

L'une des dimensions les plus singulières, dans la transformation d'une oeuvre d'art, est que, d'une représentation stable, on passe à une communication de type dynamique où l'intervention occulte du caméraman et du réalisateur devient prépondérente, d'où une série de correctifs qui mériteraient d'être introduits. Quoi, dans ces nouveaux média peut être utile à une information, à une communication adéquate par ce

moyen, et qui respecte le spectateur, disons le destinataire ?

Jean
~~Mr~~ Beauviala

A la différence de la trasmission par câble, onde hertzienne ou à moindre degré par bande, le temps de visionnement n'est pas le temps imposé par l'émetteur, c'est ce qui est fondamental. Ce n'est plus un visionnement dynamique. Il est comparable à celui d'une revue ou d'un livre. C'est un temps dans lequel le critique se présente, existe véritablement, amène sa subjectivité. Quand le commentaire ou les explications données par le critique ont été comprises, le temps pendant lequel on peut regarder l'oeuvre n'est plus celui imposé par les auteurs mais celui que l'on se donne à soi-même. L'invention du vidéodisque est essentiellement de disposer d'informations sur une surfece. L'information peut être infiniement répétée, recomposée par le regardeur à l'envi. C'est un instrument de travail comme un livre ou une revue. Le vidéo-disque sera un moyen d'édition moins cher et plus riche que le livre !

Au sujet de la transparence : la lumière émanant d'un écran par rapport à la lumière obtenue par réflexion sur un fond. Dans le futur, de toutes façons, les écrans ne seront pas actifs (par projection d'électrons sur un phosphore, ils émettent de la lumière), ils seront passifs c'est à dire composés de pigments, la lumière est alors modulée par le dispositif écran

De plus, je n'ai parlé que d'image d'image, prétendre que l'on peut reproduire un tableau par le moyen du vidéo-disque est idiot.

« Un élément qui m'intéressait personnellement était la question de l'écriture. Non seulement la lecture se transforme avec la manipulabilité et la disponibilité des images, mais la question de l'écriture — question de critique d'art pro-prement dit — se pose.

Qu’est-ce qu’on peut faire, qu’est-ce que ça permet comme transformation pour notre métier d’avoir la possibilité de travailler l’image autrement, de construire un discours en images ? »
— Jacques Leenhardt, 2017

Jacques Leenhardt, séminaire du 3 mars 2017, Archives de la critique d’art

1982 : La critique d’art face aux *New Media*

« NOTRE métier est à un tournant parce que nos moyens techniques d'expression sont en révolution[1] » écrivait Jacques Leenhardt dans le manuscrit de son discours d'ouverture qui annonçait le thème des dernières journées du congrès. Si celles-ci étaient consacrées à la position de la critique d'art face aux nouveaux médias, Jacques Leenhardt avait, dès 1981[2], rendu compte d'un malaise dû à la crise sévère qui se manifestait au sein de la critique pratiquée dans la presse[3]. Pour ce congrès, l'arrivée du vidéodisque[4] annonce une coupure épistémologique au sein des modes de réception de l'art. Elle interfère avec la question de l'écriture en offrant la possibilité « de transformer et de construire un discours en images[5]. » Cet état de la question, mis en évidence par Jacques Leenhardt, a déstabilisé la critique d'art « qui n'était pas préparée à cela [...] Il y avait un trouble dans l'ensemble du congrès car le champ des possibles s'ouvrait[6] ».

C'est dans ce contexte que s'insère la communication de Joan Fowler[7], « Art Criticism and the New Media[8] », à l'occasion d'une table ronde sur « l'art à la télévision : une nouvelle approche critique » proposée le dimanche 19 septembre dans la dernière session intitulée « Nouveaux médias ? Nouvelles critiques ?[9] ». Membre de la section irlandaise de l'AICA, Joan Fowler qui enseigne au sein du département d'histoire de l'art du National College of Art & Design de Dublin, s'attache à repositionner le débat avec un recul historique lorsqu'elle se demande comment aborder la place de la critique d'art vis-à-vis des nouveaux médias. Pour ce faire, elle donne une vision de l'évolution et de l'incorporation de l'art vidéo et de la télévision dans l'art à partir des années 1960. Le début de son intervention pose ainsi le cadre de la discussion : « celui de l'art video, de l'énorme expansion commerciale ("vulgarisation") de la vidéo et de la télévision multi-chaînes, et, dans la mesure du possible, la réponse de la critique d'art à ces développements[10]. » Selon elle, la nature réflexive des commentaires sur l'art se situe à l'opposé de la façon dont l'art utilise les nouveaux médias. Et elle ajoute : « D'autre part, nous avons vu au cours de ces derniers dix ans, l'apparition d'une critique d'art directe, vivante, "sur la brêche" et qui utilise les mêmes méthodes

1 Manuscrit du discours de Jacques Leenhardt, p. 4, fonds AICA international [FR ACA AICAI THE CON037 8/01]. Reproduit p. 37.

2 Jacques Leenhardt, « La critique d'art, un service et une profession en danger », tapuscrit 1981, fonds Jacques Leenhardt. [JLEEN Aica inter Enquête (1/11) 1982-1990].

3 Cette information a été obtenue lors de la séance du séminaire en présence de J. Leenhardt.

4 Tous les membres présents au congrès AICA de 1982 ont assisté à une présentation de vidéodisques. Cette initiative menée par Jacques Leenhardt était une première.

5 Jacques Leenhardt, séminaire du 3 mars 2017 aux Archives de la critique d'art.

6 *Ibid.*

7 Spécialisée en Art Visuel, Joan Fowler a publié des articles dans de nombreuses revues scientifiques telles que *Fugitive papers* ou *Visual Art Journal*. Elle a été co-directrice de *Circa* durant les années 1980.

8 Joan Fowler, « Art Criticism and the New Media », communication tapuscrite en anglais et traduction française incomplète manuscrite, 12 septembre 1982. Fonds AICA international [FR ACA AICAI CON037 11/12, chemise 11/02].

9 Cette table ronde, présidée par Jacques Leenhardt a lieu à 15 heures. Les autres intervenants présents à cette table ronde étaient René Berger et Jean Davallon.

10 Texte anglais, p. 1, traduction française, p. 3.

que l'art vidéo ou l'art TV et qui reflète bien une approche analogue à celle de ces nouveaux médias[11] ». Dans une première partie de son allocution, l'historienne de l'art prend appui sur quelques articles[12] récemment parus pour revenir sur les trois décennies précédentes qui ont été marquées par l'introduction et le développement de la vidéo perçue alors comme une nouvelle « révolution technique[13] » dans la lignée de ce qu'avaient été auparavant l'imprimerie, la photographie, le cinéma, la télévision. D'autre part, c'est son « potentiel à atteindre et/ou interagir avec une plus large audience (une "masse")[14] » qui a été retenu à propos de la vidéo. Joan Fowler s'interroge ensuite sur le processus de hiérarchisation de ce médium qui est passé, entre les années 1960 et 1970, du high art au low art. Cette dichotomie entre high et low art devient révélatrice d'un langage qui se définit par son médium : l'art vidéo sera désormais celui qui occupera l'espace muséal avec un public restreint ; tandis que l'art à la télévision représentera un art démocratisé[15].

Dans la seconde partie de son intervention, elle revient vers la question de la critique d'art face aux nouveaux médias et met en exergue un élement essentiel qui caractérise la vidéo et la télévision : le rapport au temps. Elle mentionne alors l'émission « Ways of Seeing », réalisée par John Berger pour la télévision britannique pour se demander comment parler d'art à la télévision. Joan Fowler souligne combien il est nécessaire d'apprivoiser ces technologies nouvelles[16]. La question essentielle est finalement celle de la méthodologie que la critique d'art devra adopter dans son utilisation des nouveaux médias. Joan Fowler s'interroge : la critique doit-elle se maintenir dans une position marquée par le recul ? La fin de son intervention laisse apparaître son point de vue : la critique d'art doit résister à l'uniformisation et maintenir un discours d'évaluation. En cela réside la rigueur de son rôle au sein des nouveaux médias qu'elle va progressivement investir. Si ceux-ci ouvrent les possibilités de réception et d'interaction, le discours critique ne peut plus rester dans le simple classement mais dans une explication de l'art. De cette façon, le critique d'art doit donner des outils de compréhension, soit montrer, comprendre et interpréter ce que présente l'œuvre en tant qu'ouverture et non plus comme une image close, car l'œuvre doit produire du sens. Le critique doit arriver à construire une réflexion aboutie sans pour autant être fermée, permettant ainsi une certaine dimension du possible. Cette recherche d'une nouvelle écriture de la

11 Texte anglais, p. 2, traduction française, p. 5-6.

12 En particulier celui de la conservatrice du MoMA en charge du programme vidéo du musée Barbara London, « Independent Video : the First Fifteen Years » ; Barbara London with Lorraine Zippay, « A Chronology of Video Activity in the United State : 1965-1980 », *Artforum*, septembre 1980, p. 38-41 ; 42-45.

13 Texte anglais p. 3, traduction française, p. 8.

14 *Ibid*.

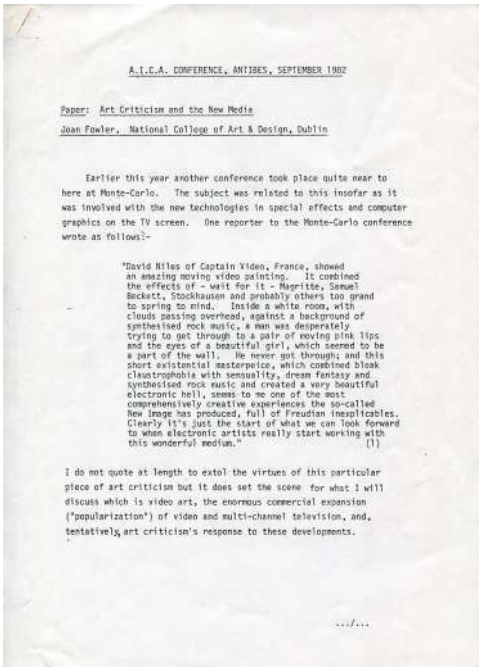
15 Cette question de classification, qui est bien décrite par Joan Fowler dans cette communication, est très localisée dans les pays anglo-saxons dès les années cinquante, affirme Jacques Leenhardt. Il n'a pas eu la même répercussion en France car dans le discours critique français la haute culture a été démocratisée grâce à André Malraux et aux Maisons de la culture puis aux autres initiatives appliquées par les politiques culturelles du ministère de Jack Lang. *Cf.* Jacques Leenhardt, séminaire du 3 mars 2017 aux Archives de la critique d'art.

16 Texte anglais, p. 10 : "we will learn to use these media in our own way, just as in writing or in lecturing. Some will do this better than others and, as we know, learning to use television requires practice and experience."

critique est mise en évidence par Joan Fowler, comme par Jacques Leenhardt dans sa conception générale du congrès AICA de 1982. Si son intention était d'arriver à un usage d'un hyper-texte – hyper iconique – comme mode de pensée, cette vision, selon lui, n'était qu'utopique. Avec le recul, il constate que de nouveaux langages se sont constitués grâce à ces nouveaux médias, mais malheureusement pas au sein de la critique d'art[17].

17 Jacques Leenhardt, séminaire du 3 mars 2017 aux Archives de la critique d'art.

Documents



A.I.C.A. CONFERENCE, ANTIBES, SEPTEMBER 1982

Paper: Art Criticism and the New Media

Joan Fowler, National College of Art & Design, Dublin

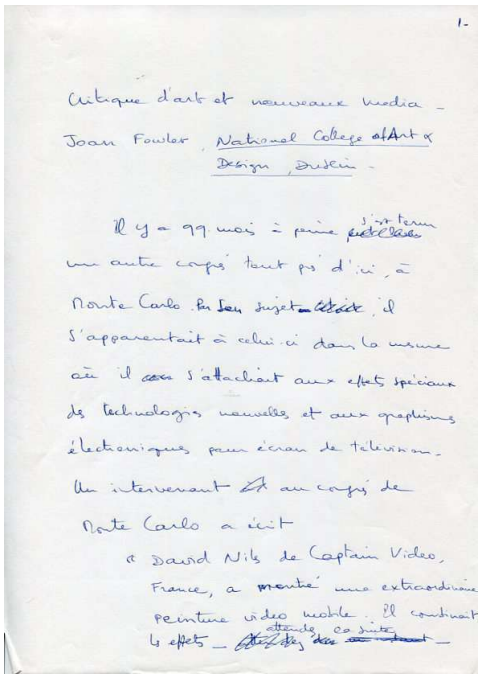
Earlier this year another conference took place quite near to here at Monte-Carlo. The subject was related to this insofar as it was involved with the new technologies in special effects and computer graphics on the TV screen. One reporter to the Monte-Carlo conference wrote as follows:-

"David Niles of Captain Video, France, showed an amazing moving video painting. It combined the effects of - wait for it - Magritte, Samuel Beckett, Stockhausen and probably others too grand to spring to mind. Inside a white room, with clouds passing overhead, against a background of synthesised rock music, a man was desperately trying to get through to a pair of moving pink lips and the eyes of a beautiful girl, which seemed to be a part of the wall. He never got through; and this short existential masterpeice, which combined bleak claustrophobia with sensuality, dream fantasy and synthesised rock music and created a very beautiful electronic hell, seems to me one of the most comprehensively creative experiences the so-called New Image has produced, full of Freudian inexplicables. Clearly it's just the start of what we can look forward to when electronic artists really start working with this wonderful medium." (1)

I do not quote at length to extol the virtues of this particular piece of art criticism but it does set the scene for what I will discuss which is video art, the enormous commercial expansion ("popularization") of video and multi-channel television, and, tentatively, art criticism's response to these developments.

.../...

Joan Fowler, « Art Criticism and the New Media », communication tapuscrite en anglais, 12 septembre 1982, fonds AICA international, [FR ACA AICAI CON037-11/12, chemise 11/02], 11 pages.



1-

Critique d'art et nouveaux media -

Joan Fowler, National College of Art & Design, Dublin -

Il y a qq. mois à peine s'est tenu un autre congrès tout près d'ici, à Monte Carlo. Par son sujet, il s'apparentait à celui-ci dans la mesure où il s'attachait aux effets spéciaux des technologies nouvelles et aux graphismes électroniques pour écran de télévision. Un intervenant au congrès de Monte Carlo a écrit

« David Niles de Captain Video, France, a montré une extraordinaire peinture video mobile. Il combinait les effets - attendez ça suite -

Joan Fowler, « Art Criticism and the New Media », traduction française incomplète manuscrite, 1982, fonds AICA international, [FR ACA AICAI CON037-11/12, chemise 11/02], 17 pages.

page de droite :
Joan Fowler, « Art Criticism and the New Media », p. 10.

« However, it is predictable that increasingly art critics will participate as video and cable TV expand and newspapers and journals decrease. But there are inherent dangers in working within a medium which simultaneously, through the multi-channels, transmits everything from soap opera to political forums, to drama, to news, and there is a danger of reducing it all to the level of muzak ; of rejecting any notion of value. That is what in effect the punk generation are doing, what some artists are also doing, and if art criticism follows this course we relinquish any serious attempt at a coherent understanding of art. Criticism involve considerations besides responses to the immediate: it also involves the rigours of intellectual disciplining. » – Joan Fowler, 1982.

A.I.C.A. CONFERENCE, ANTIBES, SEPTEMBER 1982

Paper: Art Criticism and the New Media

Joan Fowler, National College of Art & Design, Dublin

Earlier this year another conference took place quite near to here at Monte-Carlo. The subject was related to this insofar as it was involved with the new technologies in special effects and computer graphics on the TV screen. One reporter to the Monte-Carlo conference wrote as follows:-

> "David Niles of Captain Video, France, showed an amazing moving video painting. It combined the effects of - wait for it - Magritte, Samuel Beckett, Stockhausen and probably others too grand to spring to mind. Inside a white room, with clouds passing overhead, against a background of synthesised rock music, a man was desperately trying to get through to a pair of moving pink lips and the eyes of a beautiful girl, which seemed to be a part of the wall. He never got through; and this short existential masterpeice, which combined bleak claustrophobia with sensuality, dream fantasy and synthesised rock music and created a very beautiful electronic hell, seems to me one of the most comprehensively creative experiences the so-called New Image has produced, full of Freudian inexplicables. Clearly it's just the start of what we can look forward to when electronic artists really start working with this wonderful medium." (1)

I do not quote at length to extol the virtues of this particular piece of art criticism but it does set the scene for what I will discuss which is video art, the enormous commercial expansion ("popularization") of video and multi-channel television, and, tentatively, art criticism's response to these developments.

.../...

After another conference, "The Video Arts: Demonstration and Discussion", this time in New York in 1978, the aesthetician Curtis L. Carter commented:

> "Aestheticians have barely begun to address the issues of video art and television. This is explained partly by the relative newness of these media. Aestheticians' activity consists of speculative and empirical analyses of the arts and they require longer gestation periods than critical commentaries and factual reports for the mass media." (2)

I will take up on one aspect of what Carter says where he describes the activities of aestheticians as "speculative and empirical analyses." My point is not so much the time it takes art commentators to get around to evaluating new art but that the reflective nature of some art commentary, and I think there are art critics who are closer to theory and philosophy than simply reportage of art, is the antithesis to art uses of the new media and I think this difference requires some understanding before we can talk about art criticism vis à vis the new media. On the other hand we have seen the growth over the last decade of a direct, live, "upfront" art criticism that uses much the same methods as video art or TV art and reflects much the same kind of approach as these new media.

I

Video and to some extent cable television were developed in the sixties through commercial interests in the United States. Artists were experimenting with video by the mid-sixties and in the early seventies some European television channels showed Artist's films. Through the seventies the technology became increasingly sophisticated in every respect and artists too became more sophisticated in the use of video in particular which was the major innovation. Not surprisingly perhaps the writers on new media tended also to be participators for they knew most and could explain some of the technical involvements of the processes. (3) The emergence of video was automatically compared to the earlier

.../...

innovations in television, photography and cinema, and these seen in the wider contexts of social and political change. Indeed the emergence of printing which occurred as part of what we now see as the shift from the Middle Ages to the Renaissance was also mentioned. The historical justifications for these comparisons remains to be seen but two aspects that are highlighted in these discussions of video are (a) an apparent technical revolution and (b) an apparent potential to reach and/or interact with a wider ("mass") audience.

I think without doubt we are the most history-conscious generation and also, much recent art history, largely through the influence of sociological studies, includes the possible implications of technological changes particularly photography and to some extent cinema for fine art. A lot of impetus for this sociological concern has come from some of the artists themselves. Undoubtedly photography and cinema did effect the traditional fine art disciplines but if for example we examine those artists who actually used photographic sources during the early period when the technology of photography was emerging then we find that the artist's interest was more in the results of the medium than in the complexities of photograph making. Degas exploited the final photographic print for its unusual angles and cropping. It was a later generation of artists who used the camera with as much ease as oil paints, indeed Charles Sheeler's paintings can be said to emulate the aesthetic of his photographs. But again the interest was with the aesthetic quality of the product, though a very different aesthetic to that of Degas. We cannot make any easy corollary between nineteenth century artistic reaction to photography and twentieth century artistic reaction to video because conditions and attitudes have changed enormously but any such evaluation must take into consideration broader factors than the technical developments themselves.

Art and technology are, by and large, uncomfortable bedfellows. When El Lissitzky had his vision of a library without books, with instead something akin to video, his embrace with technology was more Utopian than actual - as, I suspect, are a lot of other similar utterances on the part of artists. The Experiment in Art and Technology

.../...

(EAT) of the late sixties in the United States where a number of artists acted as designers in factory situations ended in much acrimony and failure. And when Christo sets about his environmental projects he employs the engineers who he knows have the expertise. Christo is an exception in wedding art and technology and an exception because his projects have to be absolutely right as engineering if they are to work at all. Most artists experiment along with trial and error in the technical domain.

I would suggest caution with the more rapturous appraisals of the "video revolution" for when the dust settles we discover that art practices go on much as before which is to say there will be some degree of experimentation with the new media and it will be assimilated into art practices. The medium is not so much important as an end in itself but the issues, at least for critics and historians, are (a) the motivations towards the adoption of a medium and (b) the outcomes in terms of aesthetic sensibility.

The present assessment of video as a medium is that artists were more interested in the earlier and therefore cruder stages of development in the late sixties and early seventies. Barbara London as curator of the Video Program in the Museum of Modern Art in New York wrote in 1980:

> "In the late '70s, video activity in this country declined slightly. This was only partly due to the recession; some artists were frustrated showing their work repeatedly to the same, local closed audience, while others became discouraged when their videotapes or their larger installation pieces did not sell." (4)

In a 1981 article Richard Lorber (5) listed a number of video artists of the seventies who had switched to other media. Meanwhile video has soared as a commercial proposition to the extent that it now represents a challenge to both the snapshot industry and the national television industry. The most serious challenge is to the cinema because now we can rent or buy new movies in the form of the video cassette. To some extent then, video has attracted a considerable section of the public. Yet it is a following in the mold of the Hollywood film

industry which is to say that the mass video industry is a commercial enterprise selling either entertainment (movies) or a hobby (video hardware).

There was a time when critics worried about High Art versus Low Art, about Art and Kitsch, about the culture industry. Those days appear to be gone, except insofar as we still have left some of the old rearguard anxious to uphold "quality" in art. But, in these days of post - New Wave and Punk, performance artists are as likely to be using material from rock music as the converse. The artist and critic Douglas Davis writes:

> "Freed from endless labor and beseiged by a diversity of possibilities, we choose a movie now, a stripper tomorrow (male or female), a museum the next day. Yes, pleasure is the goal of every free choice - ranging from hedonism to intellectual provocation. But why should art and pleasure be antithetical ?" (6)

While the possibility of any ethics involved is denied or overlooked by Davis we know from our own experience that considerable numbers of people these days, in the art world, will take the intellectual one day and pure entertainment the next. However, on the whole, the converse is not happening although there are signs in that direction. Performance artist Laurie Anderson made a hit record in 1981 and now performances and reviews of her work sometimes fall within the rock music category. (7) In other words here is a fine artist who is on the way to becoming a popular artist with a potentially wider following than Andy Warhol could ever command. But despite the expansion of both video equipment and cable television over the last decade there has not been a proportionate expansion of video art or television art. Video art, for example, is scarcely represented in our major international museums, (though partly because institutions have to establish the basic equipment necessary), much less gaining access to a wider public.

One view of the high art/low art dichotomy is described by the sociologist John McHale as the "vertical fallacy" where high art is the pure research before it is then applied. He says:

> "The artist's ivory tower is fitted up as a laboratory, in which discoveries are made, and visions created, which eventually furnish new cultural landscapes for the masses - hence the intake of cultural materials into the new mass media channels." (8)

This is a version of the "trickle-down" theory from sociology which was acceptable maybe twenty years ago but today, if I can comment on sociological study, there is a recognition that influences for change are more complex than the "trickle-down" view would suggest. Take for example the current vogue for "Superman", which has achieved a good deal of success from both artists and critics and the wider public. Is this a case of "trickle-down", "trickle-up", or a mixture or both? There may be a case for saying that the critical and box-office successes of recent years are based not so much in "high" art values as in popular culture which has attracted the "high" art echelon. The performance element of rock and punk music attracts the interest of fine artists involved in performance and this music has encouraged the development of a visual use of video by musicians that brings a kind of video art, albeit low culture, to the wider audience. The "trickle-down" theory may have in certain circumstances a degree of veracity but in conditions where art apparently emulates "low" culture we require either a more expansive or, an alternative explanation.

The shift within fine art towards popular culture is epitomized by Douglas Davis in a line from his "Silver Screen (silent movie)" of 1979 which runs, "I gave up video for the silver screen". (9) This comes as a reminder of the high-mindedness of minimal/conceptual art of the seventies and of the video works in that mode, (John Baldessari, Vito Acconci, Peter Campus), and of the reaction to conceptualism in the performance art that emulates and/or parodies the poses of superstars with the rejection of "authenticity", "truth", and "art". In art criticism the present extreme choices are either to condemn out-of-hand that art which uses popular culture as subject-matter as in Formalist criticism, or to try to uncover the reasons and motives for such choices of subject-matter. Why indeed have artists given up video for the silver screen ?.

It seems that in the art world of the early eighties there is a prevalent trend to include popular culture, just as in the early seventies a prevalent trend was more reductive, more towards art as art. The "controversy" in these terms is little more than prevailing trends. Yet the trends can be restricted and studied from the point of view of art itself because so far only some popular culture will meet

.../...

the level of acceptance required by the art world. "Superman" succeeds where a lot of mass entertainment will be scorned and dismissed. It is possible that "Superman" was made into cult once it received the consent of the art world. How that happens and why that happens is the result of fluctuations within art which themselves are the result of indirect, wider social and conceptual changes.

There is no sense in which I wish to imply that the inclusion of some "low" culture to be permanent or that there will be further expansion. First, art's interest in popular culture is restricted to a small minority of practicing artists and second, the course of art, or popular culture, is predictable only to the extent that certain trends can be retrospectively connected by art historians and critics. The present shift towards alternative culture is in much the same vein as Futurism or Dada before it - more gestural and agressive than Pop Art; a more emphatic rejection of the artistic and ethical assumptions of abstract-reductive art.

II

Before turning to art criticism and the question of what changes, if any, for art criticism might be implied by the new media it should be emphasized that the most vaunted element of video and TV is that of time. These media operate in time in the sense which the written word or fixed image do not. "Time" however is not something which came to the attention of artists through video and TV over the past twenty years rather, I would suggest, twentieth century art has throughout expressed a prior interest in the time concept which has in part led to the enhanced use of first film and then video. Gabo and Pevsner we remember stated in their 1920 Manifesto that space and time were the two concerns of the modernist artist. Moholy-Nagy while at the Bauhaus used available technology to create works that operated in time. Later, in the fifties, Jean Tinguely made his self-destruct sculptures which again were time-based. The first visual art uses of video were by Nam June Paik whose early training was in music which occurs in time. In fact the time concept was so revered in modernism that it as often as not assumed a mystical quality which post-modernist artists have made the target for parody. Here is part of a

script by Douglas Davis:

> "SUPERMAN: Where is Devine ? Just a few pages ago, she stood right there (points toward upper left).
>
> MOTHER: My son, she belongs to another time. She is there, now, not here.
>
> SUPERMAN: Back in the Cafe Voltaire, with Tzara and Huelsenbeck ?
>
> MOTHER: No son. She is sparking the boys at Woodstock Nation.
>
> SUPERMAN: Good for her. But I'm living now, on this page, filled with answers to the questions on page 31. Shouldn't I supply them, now here ?" (10)

The cartoon strip is instantly convertible to the film-maker's story-board and from there to film with the sequence of time. Static images have come under the scrutiny of the camera and have been made to "move". The first demonstration of what can happen when a painting comes before the roving eye of the camera was by John Berger in his now historic television series "Ways of Seeing", shown in the early seventies. (11) Berger had a camera pan around a painting in a number of different ways, each lending to a different interpretation of the painting. The static nature of painting and sculpture as against the transitions of film and video was alluded to by the Malcolm Le Grice film of 1975, "After Manet, After Giorgione - Le Dejeuner sur l"Herbe or Fete Champetre", where the enacted picnic scene is shot by different cameras at different viewpoints and all shown simultaneously on the same screen. As Jonathan Price said in connection with video, "(it) imitates the flow of attention, not the conclusions of thought." (12)

If it is true that the new media "imitates the flow of attention", is art criticism to participate in this "flow", or is criticism to maintain a reflective position which attempts to formulate the "conclusions of thought" ? Within criticism itself there seems a certain lack of direction or ambiguity with critics adopting particular attitudes to particular artworks and conditions. For example in his TV essay, "Shock of the New", Robert Hughes talks of "the complete reflective permanence of great art" in connection with Matisse (Part III) (13) while later he accepts (in Part VII) that modern art's defence to the "mass environment" was to assimilate it: "By grafting the vitality of media on to what had become a wilting language." (14) Yet Hughes himself seems to agree, in his paraphrase of Walter Benjamin, "that it was going to be hard, and

maybe impossible, for any child raised in the howling blizzard of signs and signals (i.e. new media) to find his way back into the exacting silence of the book." (15) Hughes appears to place value on permanence and reflection in art while his own spoken and written art criticism is a collage of images and commentary more in keeping with ever-changing TV sequences. Jonathan Price's criterion for video applies to the style of Hughes' criticism as "not a single rigid plot or pattern." (16) In Hughes' case the art criticism is certainly affective but it does not provide the consistency of thought for any kind of art theory.

The beginnings of an analysis of the new media has been in the field of structuralism. René Berger delivered a paper in 1977 entitled, "Video and the Restructuring of Myth", in which he stressed the differences between the new media and transitional forms". (17) Like Price, though in quite different language, Berger is keen to describe what he regards as the non-reflective nature of the experience of TV. His analysis is:-

> "Once the time required by the process of reading has been cut out, everything proceeds as if, on the one hand, the collection of elements stabilized in a medium abandoned their structure in order to convert themselves into a train of images mirroring the flow of time, and on the other, the reader-spectator gave up the time previously needed to decipher in order to make his perception coincide with the actual unfolding of images". (18)

René Berger suggests that in the participation involved, "the critical consciousness tends to fall away", (19) which he compares to myth. Myth is the creation of analogies that call into play the person's experience of the world rather than his critical consciousness. What we then have is "TV rite".

One of the dangers in discussing the new media is to refer to it as if it were just one thing whereas of course media can be used in a practically limitless number of ways. For example, there are, indisputably, television programmes which demand a high degree of single-minded concentration and the level of concentration will not be all that different from that involved in reading a book: it will be intensive. So if Price could claim that "TV lectures" (20) did not work we are entitled to ask

what is Price looking for in the first place? TV lectures can be compelling viewing - witness the English historian A.J.P. Taylor in his "improntu lectures" delivered in the television studio without any visual aids or prepared script. This is an exception rather than a rule but it indicates that we will learn to use these media in our own way, just as in writing or in lecturing. Some will do this better than others and, as we know, learning to use television requires practice and experience.

As yet the image that video gives on the screen is most likely not fine enough for the TV lecture format. Alternatively where less concentration on a speaker is sufficient, video has come into its own. Community television with the use of video is now regarded as a social priority by many western governments and this kind of interaction with local communities is seen as a way in which TV art time could be introduced or developed. John Berger raised this point ten years ago in "Ways of Seeing" when he said that the art experts talk through the television but the listeners cannot talk back to the experts via the medium. With cable, local television channels have introduced ways of "talking back" though these are highly mechanical answers in a very crude system. Technologically we seem a long way from an interactive or discursive means of dialogue.

The main question is in regard to the methodology of art criticism in the use of the new media and this seems to me to be a question of the extent we wish to move into the "flow" of the media concerned. So far art criticism, largely because of its low priority rating, has not received much air-time therefore art critics are often awkward and reluctant in using the media through their lack of experience. However it is predictable that increasingly art critics will participate as video and cable TV expand and newspapers and journals decrease. But there are inherent dangers in working within a medium which simultaneously, through the multi-channels, transmits everything from soap opera to political forums, to drama, to news, and there is the danger of reducing it all to the level of muszak; of rejecting any notion of value. That is what in effect the punk generation are doing, what some artists are also doing, and if art criticism follows this course we relinquish any serious attempt at a coherent understanding of art. Criticism involves considerations besides response to the immediate: it also involves the rigours of intellectual disciplining.

Footnotes:

1. Charles Robinson. "Electronic Art"; Video World; June 1982; p.21
2. Curtis L. Carter. "Aesthetics, Video Art and Television"; Leonardo; Vol.12 No. 4; Autumn 1979; p.291
3. For example, Nam June Paik, Peter Campus and Jonathan Price.
4. Barbara London. "Independent Video: The first fifteen years"; ArtForum; Sept. 1980; p.39.
5. Richard Lorber. Review; ArtForum; Sept. 1978; p.81.
6. Douglas Davis. "Post-Performancism"; ArtForum; Oct. 1981; p.33.
7. In the Observer newspaper 20 June 1982, Anderson is reviewed in the Rock column rather than in the Art column.
8. John McHale. "The Future of Art and Mass Culture"; Leonardo; Vol. 12 No.I; Winter 1979; p.60.
9. Davis. "Post-Performancism"; p.33.
10. Ibid. p.39.
11. John Berger. "Ways of Seeing"; British Broadcasting Corporation.
12. Jonathan Price. Video-Visions: A Medium discovers itself; Plume; New York; 1977; p.4.
13. Robert Hughes. "The Shock of the New"; Part III; The Listener; 19 October 1980; p.484.
14. Ibid. Part VII; 6 November 1980; p.609.
15. Ibid. p.610 (My brackets in quotation)
16. Price. Video-Visions; p.4.
17. René Berger. "Video and the Restructuring of Myth"; Davis & Simmons (eds); The New Television: A Public/Private Art; M.I.T.; 1977.
18. Ibid. p.212.
19. Ibid. p.216.
20. Price. Video-Visions: "Lectures fall flat on TV"; p.7.

1-

Critique d'art et nouveaux media -

Joan Fowler National College of Art & Design, Dublin -

Il y a 99 mois à peine s'est terminé un autre congrès tout près d'ici, à Monte Carlo. Par son sujet il s'apparentait à celui-ci dans la mesure où il s'attachait aux effets spéciaux des technologies nouvelles et aux graphismes électroniques pour écran de télévision -

Un intervenant au congrès de Monte Carlo a écrit

« David Nils de Captain Video, France, a montré une extraordinaire peinture vidéo mobile. Il combinait les effets - attendez ce suite -

2.

Magritte, Samuel Beckett, Stockhausen et probablement quelques autres trop grandioses ~~[illegible]~~ pour venir à l'esprit. A l'intérieur d'une pièce blanche, des images passant ~~au~~ à ras de têtes, sur un fond de musique rock par synthétiseur, un homme cherchait désespérément à atteindre une paire de lèvres rouges en mouvement et des yeux ~~[illegible]~~ de femme superbes qui semblaient faire partie du mur. Il n'y parvenait jamais ; et ce court chef d'œuvre existentiel, qui alliait ~~[illegible]~~ claustrophobie glacée et sensualité, rêve et musique rock ~~[illegible]~~ synthétisée et créait un fort sel enfer électronique, me semble l'une des créations expérimentales les plus complètes que la Nouvelle Image –

3.

comme on dit — ait produit, pleine de sous-entendus Freudiens — Véritablement c'est tout juste le début de ce que nous pouvons espérer voir lorsque les artistes électroniques commenceront vraiment à utiliser cet instrument merveilleux."

(1)

Je ne donnerai pas la citation en entier pour extol les vertus de cet échantillon particulier de critique d'art mais il pose le cadre de ma discussion : l'art vidéo, l'énorme expansion commerciale ("vulgarisation") de la vidéo, la télévision multi-chaine et, dans la mesure du possible, la réponse de la critique d'art à ces développements.

4.

A la suite d'un autre congrès « Les arts video : démonstration et discussion », qui eut lieu (cette fois en : New York) 1978, l'esthéticien Curtis L. Carter fit ce commentaire :

« Les esthéticiens ont à peine commencé à ~~[illegible]~~ examiner ~~[illegible]~~ problèmes de l'art video et de la télévision. Ceci s'explique en partie par la date relativement récente de ces media. L'activité des esthéticiens consiste en une analyse des arts ~~[illegible]~~ spéculative autant qu'empirique et cela demande des périodes de gestation plus longue que les commentaires critiques et les ~~[illegible]~~ (des mass media). »

to address the issues

factuels

reportages événementiels

5.

Je vais prendre un seul aspect de l'attention de Carter lorsqu'il décrit les activités des esthéticiens comme des "analyses spéculatives et empiriques." Son propos n'est pas tant le temps qu'il faut à un commentateur d'art pour parvenir à évaluer l'art nouveau mais la nature réflexive de certains commentaires artistiques, et je pense qu'il y a des critiques d'art qui sont plus proches de la théorie et de la philosophie que d'un simple reportage artistique. C'est l'antithèse de la façon dont l'art utilise les nouveaux media. D'autre part, nous avons vu au cours de ces derniers dix ans l'apparition d'une critique d'art

6.

directe, vivante, ~~[illegible]~~
"sur la brèche" et qui utilise les
mêmes méthodes que l'art vidéo ou
l'art T.V. ~~[illegible]~~ et qui reflète
~~[illegible]~~ bien une approche ~~[illegible]~~
analogue à celle de ces nouveaux
médias.

I.

La vidéo, et dans une certaine
mesure, la Télévision par câble
se sont développés (aux Etats Unis)
dans les années
soixante en raison d'intérêts
commerciaux. Vers le milieu des
années soixante les artistes se lançaient
~~[illegible]~~ ~~avec la vidéo un art expérimental~~
dans des expériences avec la vidéo et au
début des années 70 ~~[illegible]~~ certains
Chaînes de Télévision européennes montraient

7.

des films d'artistes dans la décade qui
suivit la technologie ne cessa de se
sophistiquer dans tous les domaines
~~dans tous les domaines~~ et les artistes à leur tour
devinrent de plus en plus habiles, particulièrement
~~avec la~~ en vidéo qui était l'invention
majeure. Il n'est pas surprenant
peut être que ~~les critiques~~ ceux qui
écrivaient sur les nouveaux media
aient eu tendance également à se faire
~~les participants~~ partie prenante pour ~~de~~ ce qu'ils connaissaient
le mieux et purent expliquer quelques
uns des possibilités techniques des procédés.
L'émergence de la vidéo fut automatique-
ment comparée aux innovateurs antérieurs
~~de la~~ télévision, photographie, cinéma,
avec l'on voyait dans le contexte plus large
de changements sociaux et politiques.

8.

A vrai dire on mentionna aussi l'invention de l'imprimerie qui fit partie de ce que nous considérons aujourd'hui comme le passage du Moyen Age à la Renaissance. Les justifications historiques de ces comparaisons sont encore à revoir mais deux points qui ont été mis en lumière à travers ces discussions à propos de la vidéo sont a) une apparente révolution technique et b) une apparente possibilité d'atteindre et/ou d'interférer avec une public plus large (une "masse").

Je crois sans aucun doute que nous sommes la génération dont la conscience historique est la plus pensée

9.

Par ailleurs, l'histoire de l'art la plus récente, largement sous l'influence des études en sciences sociales, s'approprie les implications possibles du progrès technologique, particulièrement la photographie et, dans une certaine mesure, le cinéma d'art. Une bonne part de l'intérêt porté à ces préoccupations sociologiques est venue de gens artistes eux-mêmes. Indubitablement la photographie et le cinéma ont transformé les disciplines des Beaux-Arts traditionnelles mais, si, par exemple, nous examinons les artistes qui ont effectivement utilisé des sources photographiques dans les premiers temps du développement de cette technique nous découvrons que l'intérêt de l'artiste

10-

Se portait plus vers le résultat obtenu par le moyen que vers les complexités du maniement du procédé. Degas exploita le tirage final des clichés pour ses angles de vue et ses cadrages habituels. Ce ne fut qu'à une génération bien postérieure que les artistes purent aussi travailler à l'aise en pratiquant la photographie que la peinture à l'huile. Et l'on peut dire que l'esthétique des tableaux de Charles Sheelers rivalise avec celle de photographes. Mais encore une fois l'intérêt concernait la qualité esthétique du produit, bien que cette esthétique fut très différente de celle de Degas. Nous ne pouvons étudier

11-

aucune ~~[illegible]~~ corélation entre la réaction des artistes du 19e siècle à la photographie et celle du 20e siècle à la video p.cq les conditions et les attitudes ont changé énormément. Une telle évaluation devrait ~~doit~~ prendre en considération des facteurs beaucoup plus larges que les progrès techniques. ~~[illegible]~~

Art et technologie ne font pas bon ménage. Quand El Lissitzky imagina ~~une~~ sa ~~[illegible]~~ bibliothèque sans livres, ceux-ci remplacés par une sorte de video, sa collusion avec la technologie était plus utopique que réelle — comme je suppose un bon nombre de projets similaires faits par des artistes. Le groupe Experiment in Art & Technology (EAT), ~~[illegible]~~

12.

à la fin des années 60 aux Etats Unis
ce nombre d'artistes travaillaient
~~[illegible]~~ comme des projecteurs
dans une usine ~~[illegible]~~ se souleva
qu'accidentée et finit par un éclat.
Et quand Christo monte un projet
il fait appel à des ingénieurs dont il
connait la compétence. Christo est
l'~~[illegible]~~ exception ~~dans ce~~ qui sait marier
~~[illegible]~~
art et technologie, une exception
pcq. ses projets doivent être
~~[illegible]~~ impeccables du point de vue technique
pour pouvoir être montés.
La plupart des d'artistes ~~[illegible]~~ dans
expérimentation
~~[illegible]~~ se sont ~~[illegible]~~ selon ~~[illegible]~~ la
le domaine technique ~~se perdent~~
méthode ~~[illegible]~~ des essais et les erreurs.

13 -

Je suggérerais la plus grande réserve en ce qui concerne les louanges séduisantes de la "révolution vidéo". Quand la poussière retombera nous découvrirons que la pratique artistique n'a pas changé, ce qui veut dire que les expériences avec les nouveaux media seront assimilées aux autres pratiques artistiques. Le medium est moins important comme fin en soi que par les problèmes qu'il pose, du moins pour les critiques et les historiens. (Ces problèmes sont a) les motivations qui ont poussé à l'adoption de ce medium et b) les résultats quant à la sensibilité esthétique.

14 -

~~On considère~~

~~[illegible] actuellement (pour la video~~

~~comme medium~~ ~~[illegible]~~

~~L'abandon~~ Le recul actuel de la video comme medium est dû au fait que les artistes étaient plus intéressés par les ~~[illegible]~~ premières phases ~~[illegible]~~ de l'évolution de la video qui était plus primitive à la fin des années 60 et au début des années 70.

Barbara London, conservateur du département Video au Musée d'Art Moderne de New York en 1980 :

« A la fin des années 70, ~~[illegible]~~ la création video dans ce pays a décliné légèrement. Ceci n'était ~~[illegible]~~ dû que partiellement à la récession. Certains artistes se fatiguèrent de montrer leur travail répétitivement au même public limité, local.

15.

tandis que d'autres se
découragèrent de voir
que leurs bandes
ou leurs installations plus artistiques
ne se vendaient pas." (4)

Dans un article de 1981 Richard
Lorber (5) fit la liste des artistes
vidéo des années 70 qui avaient
changé pour d'autres media.
Pendant ce temps la vidéo
a progressé sur le
plan commercial au point de
de rivaliser aujourd'hui (industriellement) avec
l'instantané et note télévision
nationale. Le terrain où
elle rivalise avec le plus de succès
est le cinéma car désormais
on peut louer ou acheter des
nouveaux films sous forme de vidéocassettes

16 -

C'est alors que la video a attiré une partie considérable du public. Ce n'est pourtant qu'une répétition du moule de l'industrie du film hollywoodien, c'est à dire que la video de masse industrielle est une entreprise commerciale qui vend soit une distraction (des films) soit une occupation de loisir (le matériel video).

Il y eut un temps où les critiques discutaient du "grand" art pour le distinguer de l'autre, de l'Art et du Kitsch, de la culture industrielle. Il apparaît que ces jours ont disparu, sauf peut être par quelques inquiétudes anciennes qui sont restées telle que la recherche de

17 -

la "qualité" en art. Mais en ces jours de post ~~modernisme~~ — Nouvelle Vague et post-Punk, les artistes performeurs ~~ont autant de chance~~ sont aussi prêts à utiliser du matériel de musique rock ~~ce~~ que la simple parole. L'artiste et critique Douglas Davis écrit :

« Libérés d'un travail sans fin

(beseiged) et

« Le travail des critiques d'art s'est trouvé à l'articulation de deux champs : celui de l'expérience artistique et celui de la captation qui s'appuie sur la vidéo. Les critiques d'art étaient confrontés à cette question : est-ce que je vais pouvoir continuer à parler de cela simplement avec des mots, est-ce que je dois reprendre la temporalité de l'expérience vécue par l'artiste et l'œuvre d'art dans un médium adapté ? C'est l'artiste qui, en produisant ses vidéos, devient lui-même

le critique de sa propre production. Ce sont les grandes questions de l'époque qui se sont posées dés l'instant où nous nous sommes retrouvés confrontés au médium vidéo et à l'accroissement de la mémoire visuelle. Ce sont les questions que les techniciens que nous avions invités au congrès nous ont posées. C'est l'image numérique qui change tout pour les critiques et les historiens d'art et pour les artistes eux-mêmes. »
– Jacques Leenhardt, 2017

Jacques Leenhardt, séminaire du 3 mars 2017, Archives de la critique d'art

Nouveaux médias, nouvelle critique ?
Les enjeux du congrès de l'AICA de 1982

Ce dossier résulte du séminaire de recherche en art actuel du Master 2 recherche « Histoire et critique des arts » de l'université Rennes 2, mené de janvier à avril 2017. Il a été préparé avec les étudiants qui ont repéré et travaillé sur l'ensemble des documents reproduits, sous la direction de Nathalie Boulouch. Ce séminaire s'inscrit dans le cadre du programme PRISME, « La critique d'art, prisme des enjeux de la société contemporaine (1948-2003) », lancé pour trois ans en 2015 par les Archives de la critique d'art, avec 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 (maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain) en collaboration avec Nathalie Boulouch, maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain et directrice du GIS Archives de la critique d'art).

Étudiant-e-s du Master 2 recherche « Histoire et critique des arts » ayant participé au séminaire : Lise Beurel, Virginie de la Cruz, Romain Hermier, Marine Macq, Saley Moumouni Hama, Sixtine Sellier.

Nous tenons à remercier Jacques Leenhardt, Antje Kramer-Mallordy, Laurence Le Poupon, Emmanuelle Rossignol, Camille Simon et Lola Lorant.

Pour citer cette source : Boulouch, Nathalie (dir.), *Nouveaux médias, nouvelle critique ? Les enjeux du congrès de l'AICA de 1982*, publication en ligne du séminaire de master 2 recherche « Histoire et critique des arts », janvier-avril 2017, Archives de la critique d'art, Université Rennes 2 (programme PRISME), URL: *https://acaprisme.hypotheses.org/1313*.

Crédits : sauf mention contraire, les droits des contenus – textes et documents – reproduits, appartiennent à leurs auteurs.

Graphisme/Layout : Éloïse Cariou

Le travail éditorial a été rendu possible grâce au soutien de la Fondation de France, dans le cadre du **programme PRISME** : *http://acaprisme.hypotheses.org/*.

GIS Archives de la critique d'art
4, allée Marie Berhaut, bât. B
35 000 Rennes
www.archivesdelacritiquedart.org

Publié en septembre 2017

NOUVEAUX MEDIA.

programme prépar
le CONSEIL AUDI

journée du vendredi 17 septembre

LA CRITIQUE D'ART A L'AGE DES MEDIA

programme préparé par
le CONSEIL AUDIO-VISUEL MONDIAL POUR
SUR L'ART (CAMERA)
avec la collaboration de
la SECTION FRANCAISE DE L'ASSOCIATION
D'ART (AICA)
le C.N.R.S. AUDIO-VISUEL