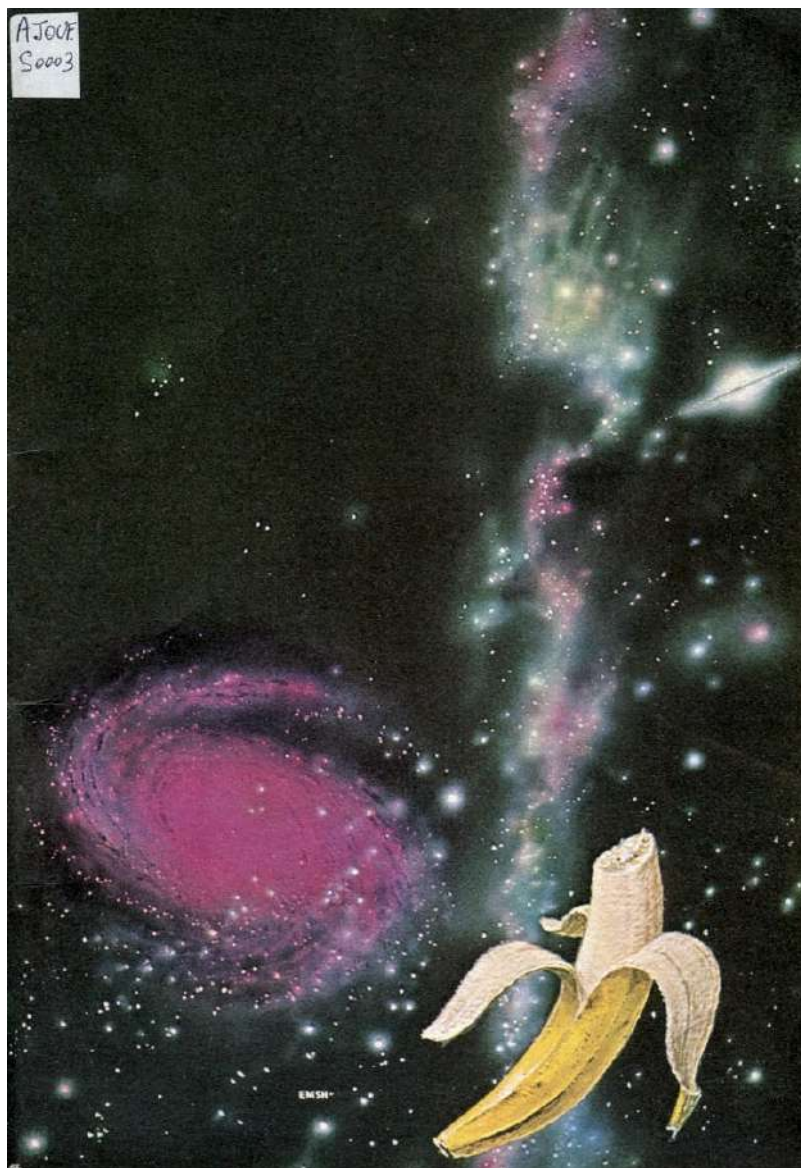


Dossier documentaire n°1

La Critique entre sciences, technologies et médias



Dossier réalisé par Lola Lorant dans le cadre du programme de recherche PRISME, juin 2016
Sélection de documents provenant de : INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes



Dossier documentaire réalisé dans le cadre du programme PRISME – La critique d'art, prisme des enjeux de la société contemporaine (1948-2003).

Coordination du programme : Antje Kramer-Mallordy (maître de conférences en histoire de l'art contemporain, Université Rennes 2, EA 1279 Histoire et critique des arts), en collaboration avec Nathalie Boulouch (directrice du GIS Archives de la critique d'art, maître de conférences en histoire de l'art contemporain, Université Rennes 2, A 1279 Histoire et critique des arts).

Ce programme de recherche pluridisciplinaire envisage la critique d'art – au-delà du seul discours esthétique – comme un terrain dynamique des débats ambiants de la société. Cette vaste enquête prend appui sur le fonds d'archives de l'Association Internationale des critiques d'art (AICA), en retenant la chronologie (1948-2003), la géographie et les thématiques des Congrès et Assemblées générales de l'AICA comme matrice centrale. L'objectif du programme est d'éclairer la situation actuelle de la critique en construisant une histoire transversale et transnationale de la critique d'art sous l'angle de ses enjeux sociopolitiques, culturels, médiatiques et scientifiques.

Le site du programme : acaprisme.hypotheses.org.

Sommaire

Art et sciences	12
Fonds AICA international	12
Charles Chassé, « Reflets de la science sur l'évolution des arts » , communication manuscrite, 4 pages, 1 ^{er} Congrès de l'AICA, Paris, 1948, [FR ACA AICAI THE CON001 05/26].....	12
Pierre Francastel, « Les rapports de l'art et de la science » , communication tapuscrite, 1 page, 4 ^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 07/06].....	12
Pierre Francastel, « Les rapports de l'art et de la science » , communication tapuscrite, 7 pages, 4 ^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 07/06].....	12
Mário Pedrosa, « Les rapports de la science et de l'art » , communication tapuscrite, 11 pages, 4 ^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 07/07].....	12
Pierre Francastel, « Les rapports entre la science et l'art : le cubisme et la couleur » , communication tapuscrite, 2 pages, 5 ^e Congrès de l'AICA, Istanbul, 1954, [FR ACA AICAI THE CON007 10/01].....	12
Pierre Francastel, « Relations between Science and Art » , communication tapuscrite, 1 page, 5 ^e Congrès de l'AICA, Istanbul, 1954, [FR ACA AICAI THE CON007 10/01].....	12
Bernard Champigneulle, « Vie quotidienne et valeur des formes » , communication tapuscrite, 2 pages, 6 ^e Congrès de l'AICA, Naples, Palerme, 1957, [FR ACA AICAI THE CON010 03/03].....	13
Bernard Champigneulle, « Form in Daily Life » , communication tapuscrite, 2 pages, 6 ^e Congrès de l'AICA, Naples, Palerme, 1957, [FR ACA AICAI THE CON010 03/03].....	13
Yusuke Nakahara, « Art in the age of scientific revolution » , communication tapuscrite, 4 pages, XI ^e Congrès de l'AICA, Varsovie, Cracovie, Wrocław, 1975, [FR ACA AICAI THE CON030 07/01].....	13
Jean-Marie Tasset, « Varsovie : 140 critiques à la recherche d'un nouvel art de vivre » , coupure de presse, <i>Le Figaro</i> , 30 septembre 1975, [FR ACA AICAI THE CON030 08/03].....	13
Douglas Davis, « Sweet Anarchy-La Douce Anarchie » , communication tapuscrite, 9 pages, XII ^e Congrès de l'AICA, Cologne, Cassel, 1977, [FR ACA AICAI THE CON032 08/01].....	13
Alicja Kępińska, « Les transformations substantielles de l'art » , communication tapuscrite, 3 pages, XII ^e Congrès de l'AICA, Cologne, Cassel, 1977, [FR ACA AICAI THE CON032 08/03].....	13
Fonds Pierre Restany	14
Brochure dépliant, « petit guide de l'évoluon » , [PREST.XSF04/39].....	14
Communiqué de l'Association Recherches & Formes de Demain , 1 page tapuscrite, Eindhoven, 15 novembre 1967, [PREST.XSF04/42].....	14
« Objectifs de l'Association recherches et formes de demain » , communiqué tapuscrit, 1 page, Paris, novembre 1967, [PREST.XSF04/43].....	15

« Allocution de Georges Elgozy, Président du Jury, à l'occasion de la remise de la première distinction économique de l'Association RECHERCHES ET FORMES DE DEMAIN attribuée à M. L. C. KALFF » , 3 pages tapuscrites, Paris, 15 novembre 1967, [PREST.XSF04/46 à 48].....	15
Otto Piene, Elizabeth Goldring, Lowry Burgess, Bernd Kracke (ed.) , <i>Sky Art Conference '81</i> , Center for Advanced Visual Studies, Massachusetts Institute of Technology, 1981, PREST2.S0469].....	15
Fonds Frank Popper	16
F. Bastien, J. Louis Lhermitte , « Topologie de l'imaginaire, sculpter ionique, ou l'équilibre des formes et des forces dans un système », texte tapuscrit et illustrations, 15 pages, 1988 [FPOPP.XT103 ; ACA DOS ; ACA réserve].....	16
Fonds Don Foresta	28
Don Foresta , « Video is the visualization of the physical reality implied by the theory of relativity and quantum physics », tapuscrit, 1 page, s.d., [FR ACA DFORE ECR 005].....	28
Don Foresta , « Communicating individual realities », tapuscrit, 4 pages, Paris, 1986, [FR ACA DFORE ECR 005].....	29
Art et technologies	33
Fonds AICA international	33
Charles Bernard , « L'art et la vie moderne », communication tapuscrite, 3 pages, 2 ^e Congrès de l'AICA, Paris, 1949, [FR ACA AICAI THECON002 11/03].....	33
Albert Tucker , « Art and Modern Life », communication tapuscrite, 5 pages, 2 ^e Congrès de l'AICA, Paris, 1949, [FR ACA AICAI THE CON002 11/09].....	33
Madeleine Rousseau , « La signification de l'art présent », communication tapuscrite, 2 pages, 2 ^e Congrès de l'AICA, Paris, 1949, [FR ACA AICAI THE CON002 12/25].....	33
Pierre Francastel , « Colloque sur l'architecture contemporaine », communication tapuscrite, 5 pages, 10 ^e Assemblée générale de l'AICA, Bruxelles, 1958, [FR ACA AICAI THE CON011 05/03].....	33
Compte-rendu du colloque sur l'architecture contemporaine, communication de Pierre Francastel et prise de parole de Gillo Dorfles , tapuscrit, 29 pages, 10 ^e Assemblée générale de l'AICA, Bruxelles, 16 avril 1958, [FR ACA AICAI THE CON0011 05/04].....	33
Jean Prouvé , « Les rapports actuels de l'architecte et de l'ingénieur », communication tapuscrite, 2 pages, 1 ^{er} Congrès extraordinaire de l'AICA, Brésil, 1959, [FR ACA AICAI THE CON013 03/02].....	33
Giulio Pizzetti , « Les nouvelles structures de l'architecture », communication tapuscrite, 1 page, 1 ^{er} Congrès extraordinaire de l'AICA, Brésil, 1959, [FR ACA AICAI THE CON013 03/03].....	34
Compte-rendu sur le thème « La Création artistique dans la technologie moderne : intégration et conflits » , 18 juillet 1963, tapuscrit, 4 pages, VIII ^e Congrès de l'AICA, Tel Aviv, 1963, [FR ACA AICAI BIB IMP020].....	34
Jorge Romero Brest , « La Création artistique dans la technologie moderne : intégration et conflits », communication tapuscrite, 2 pages, VIII ^e Congrès de l'AICA, Tel Aviv, 1963, [FR ACA AICAI THE CON017 02/04].....	34

Cevad Memduh Altar, « La Création artistique dans la technologie moderne : intégration et conflits » , communication tapuscrite, 1 page, VIII ^e Congrès de l'AICA, Tel Aviv, 1963, [FR ACA AICAI THE CON017 02/07].....	34
Alexandre Cirici i Pellicer, « La Création artistique dans la technologie moderne : intégration et conflits » , communication tapuscrite, 3 pages, VIII ^e Congrès de l'AICA, Tel Aviv, 1963, [FR ACA AICAI THE CON017 02/05].....	34
Alexandre Cirici i Pellicer, « Artistic Creation in Modern Technology » , communication tapuscrite, 3 pages, VIII ^e Congrès de l'AICA, Tel Aviv, 1963, [FR ACA AICAI THE CON017 02/05].....	34
Adnan Turani, « De l'Activité artistique dans la technologie moderne » , communication tapuscrite, 2 pages, VIII ^e Congrès de l'AICA, Tel Aviv, 1963, [FR ACA AICAI THE CON017 02/08].....	34
Cornelis J. A. C. Peeters, « Les Pays-Bas, modèle du visage de la terre, un paysage forgé de main d'homme » , communication tapuscrite, 10 pages, 23 ^e Assemblée générale de l'AICA, Amsterdam, La Haye, 1971, [FR ACA AICAI THE CON025 10/01].....	35
Norbert Elias, « L'homme créateur » , communication tapuscrite, 2 pages, 23 ^e Assemblée générale de l'AICA, Amsterdam, La Haye, 1971, [FR ACA AICAI THE CON025 10/03].....	35
Constant, « Quelques propositions sur les notices "visage de la terre", "espace urbain" et "art" » , communication tapuscrite, 3 pages, 23 ^e Assemblée générale de l'AICA, Amsterdam, La Haye, 1971, [FR ACA AICAI THE CON025 10/05].....	35
Oto Bihalji-Merin, « Kunst als Spiel oder als Gesellschaftsändernde Kraft » , communication tapuscrite, 25 pages, 25 ^e Assemblée générale, Zagreb, Ljubljana, Belgrade, Dubrovnik, 1973, [FR ACA AICAI THE CON027 04/03].....	35
Hans Ludwig Cohn Jaffé, « La fonction des arts plastiques dans la société d'aujourd'hui » , communication tapuscrite, 32 pages, 26 ^e Assemblée générale de l'AICA, Dresde, Berlin, 1974, [FR ACA AICAI THE CON029 06/02].....	35
Georg Jappe, « Beitrag zu "visueller Raum-sozialer Raum" » , communication tapuscrite, 9 pages, XI ^e Congrès de l'AICA, 1975, Varsovie, Cracovie, Wrocław, [FR ACA AICAI BIB IMP041]....	35
Dimitrije Bašičević, « Introduction à la critique fonctionnelle » , communication tapuscrite, 9 pages, XII ^e Congrès de l'AICA, Cologne, Kassel, 1977, [FR ACA AICAI THE CON032 06/04].....	36
Even Hebbe Johnsrud, « Développement de l'art visuel en dehors des limites traditionnelles » , communication tapuscrite, 5 pages, XII ^e Congrès de l'AICA, Cologne, Kassel, 1977, [FR ACA AICAI THE CON032 08/02].....	36
Fonds Pierre Restany	36
Pierre Restany, « Electra a Parigi : la Fata Elettricità fa nuovamente parlare di sé »/« Electra in Paris : the electricity is once again in the talk of the town » , <i>Domus</i> , janvier 1984, n°646, p. 76/p.79-80, [PREST.DOMUS646].....	36
Lettre tapuscrite de Pierre Restany adressée au Directeur de l'Institut Saint-Luc de Gand , 1 page, Paris, 21 avril 1964, [PREST.XF03/3].....	36
Pierre Restany, « Art et Technologie » , photocopie d'un texte manuscrit, 4 pages, s.d., [PREST.XF03/14 à 17].....	37
Matarazzo, « São Paulo : Projet de Biennale à thème » , tapuscrit, 2 pages, Rio, 17 décembre 1969, [PREST.XSAML19/16 et 17].....	41

Pierre Restany, « Entre géographies nouvelles et technologies nouvelles », communication tapuscrite, XXX ^e Congrès de l'AICA, 3 pages, Rennes, 1996, [FR ACA PREST THE CRI 012].....	43
Fonds Frank Popper	46
Frank Popper (introduction), <i>Electra</i> , cat. expo., Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1983, [FPOPP.A0061].....	46
Dossier [Nouvelles technologies. Divers, 1976-1993], [FPOPP.XH017 ; ACA DOS ; ACA réserve].....	46
Dossier [Nouvelles technologies. Espace SNVB international, 1988-1989], [FPOPP.XH002 ; ACA DOS ; ACA réserve].....	46
Dossier [Nouvelles technologies. La Cité des arts, 1992], [FPOPP.XH005 ; ACA DOS ; ACA réserve].....	46
Fonds Don Foresta	47
« Synopsis d'un livre en deux volumes et présentation des artistes par Don Foresta », écrit tapuscrit, 31 pages, s.d., [FR ACA DFORE ECR 009 1/3].....	47
Don Foresta, « Les Mondes multiples : de l'Art et les Nouvelles Technologies », texte tapuscrit, 132 pages, 1988, [FPOPP.J 09 ; ACA BIB ; ACA réserve].....	47
Arts et medias	48
Fonds AICA international	48
Pedro Manuel, « Influence of Television in Town-Planned and Architectonic Spaces », communication tapuscrite, 2 pages, I ^{er} Congrès extraordinaire de l'AICA, Brésil, 1959, [FR ACA AICAI THE CON013 03/09].....	48
Pedro Manuel, « Influence de la télévision dans les espaces urbanisés et architectoniques », communication tapuscrite, 2 pages, I ^{er} Congrès extraordinaire de l'AICA, Brésil 1959, [FR ACA AICAI THE CON013 03/09].....	48
Compte-rendu du colloque « Art et Télévision », tapuscrit, 24 pages, 20 ^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI J.007].....	48
Matko Meštrović, rapport pour le colloque « Art et Télévision », communication tapuscrite, 3 pages, 20 ^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 06/01].....	48
Peter Heinz Feist, « Les arts plastiques et la télévision dans le système communicatif d'une société socialiste », communication tapuscrite, 4 pages, 20 ^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 06/06].....	48
Kristian Romare, rapport pour le colloque « Art et Télévision », communication tapuscrite, 3 pages, 20 ^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 06/03].....	48
Jeanine Warnod, « Un art multiplié grâce à la télévision », coupure de presse, 12 septembre 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 07/03].....	49
Jacques Michel, « L'exercice de la critique et l'influence de la télévision », coupure de presse, <i>Le Monde</i> , 19 septembre 1968, p. 17, [FR ACA AICAI THE CON022 07/03].....	49
Dimitrije Bašičević, « Conséquences de l'unification des modèles de création artistique dans les modèles des "mass-media" », communication tapuscrite, 5 pages, XIII ^e Congrès de l'AICA, Zurich, Lugano, Genève, 1978, [FR ACA AICAI THE CON033 06/10].....	49

Jean Davallon, « L'efficacité symbolique des œuvres : sur les rapports actuels entre media et peinture. » , communication tapuscrite, 31 pages, XV ^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia, Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 11/03].....	49
Roy Oppenheim, « Les méthodes de diffusion de l'art par la télévision » , rapport tapuscrit, 34 pages, 26 juin 1972, [FR ACA AICAI THE COM003].....	49
René Berger, « Art et média sur la route d'Abdère ? » , communication tapuscrite, 1 page, XVIII ^e Congrès de l'AICA, Athènes, Delphes, 1984, [FR ACA AICAI THE CON040 10/05].....	70
René Berger, « Les transformations sociales et les nouveaux médias » , communication tapuscrite, 28 pages, XIX ^e Congrès de l'AICA, Bruxelles, 1985, [FR ACA AICAI THE CON041 09/05].....	70
Fonds Don Foresta	71
Don Foresta, « Télévision, langage, création » , texte tapuscrit, 7 pages, s.d., [FR ACA DFORE ECR 008].....	71
Fonds Pierre Restany	78
« Compte rendu de la rencontre des critiques d'art de la section canadienne de l'Association internationale des critiques d'art (AICA). Thème de la rencontre : "L'art à la radio et à la télévision" » , rapport tapuscrit, 71 pages, Canada, 1972, [PREST.XJ11 2/2].....	78
Critique d'art et sciences	78
Fonds AICA international	78
René Berger, sans titre, [Un statut de la critique d'art est-il possible ?] , communication tapuscrite, 18 pages, 19 ^e Assemblée générale de l'AICA, Rimini, Urbino, 1967, [FR ACA AICAI THE CON021 05/03].....	78
Critique d'art et nouveaux médias	78
Fonds AICA international	78
Paul Haesaerts « La critique d'art par le cinéma » , communication tapuscrite, 2 pages, 3 ^e Congrès de l'AICA, Amsterdam, La Haye, 1951, [FR ACA AICAI THE CON004 09/03].....	78
Paul Haesaerts, « La critique d'art par le cinéma » , communication tapuscrite, 2 pages, 4 ^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/03].....	78
Paul Haesaerts, « Art Criticism through the Film Medium » , communication tapuscrite, 3 pages, 4 ^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/03].....	78
James Johnson Sweeney, sans titre, sur le thème « La critique d'art par le cinéma » , communication manuscrite, 3 pages, 4 ^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/01].....	79
James Johnson Sweeney, sans titre, sur le thème « Art Criticism through the Film Medium » , communication tapuscrite, 3 pages, 4 ^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/01].....	79
Pierre Francastel, « La critique d'art par le cinéma » , communication tapuscrite, 1 page, 4 ^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/02].....	79
Willem Jacob Henri Berend Sandberg, « La critique d'art par le cinéma » , communication tapuscrite, 2 pages, 4 ^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/04]....	79

Willem Jacob Henri Berend Sandberg, « Art Criticism through the Film Medium », communication tapuscrite, 1 page, 4 ^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/04].....	79
Umbro Apollonio, « Cinéma et critique d'art », communication tapuscrite, 8 pages, 4 ^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/05].....	79
Umbro Apollonio, « Quesiti su cinema e critica d'arte », communication tapuscrite, 7 pages, 4 ^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/05].....	79
Umbro Apollonio, « Art Criticism through the Cinema », communication tapuscrite, 1 page, 4 ^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/05].....	79
Umbro Apollonio, « La critique d'art par le cinéma », communication tapuscrite, 1 page, 4 ^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/05].....	79
René Berger, « Vers un nouveau fondement de la connaissance critique ? », communication tapuscrite, 14 pages, IX ^e Congrès de l'AICA, Prague, Bratislava, 1966, [FR ACA AICAI THE CON020 06/06].....	80
Jürgen Claus, « Film und Fernsehen als Kunstkritische Medien. Einige Voraussetzungen der Kunstkritik mit der Kamera », communication tapuscrite, 8 pages, IX ^e Congrès de l'AICA, Prague, Bratislava, 1966, [FR ACA AICAI THE CON020 08/03].....	80
Umbro Apollonio, « L'Essence de la critique », communication tapuscrite, 10 pages, IX ^e Congrès de l'AICA, Prague, Bratislava, 1966, [FR ACA AICAI THE CON020 06/07].....	80
Corrado Maltese, [sans titre], communication tapuscrite, 1 page, 20 ^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 05/04].....	80
Corrado Maltese, [sans titre], communication tapuscrite, 2 pages, 20 ^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 05/04].....	80
Palma Bucarelli, [sans titre], communication tapuscrite, 3 pages, 20 ^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 05/05].....	80
Madeleine Hours, « L'Art à la télévision », communication tapuscrite, 3 pages, 20 ^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 06/04].....	81
Dan Grigorescu, « Les émissions au sujet de la peinture à la télévision en noir et blanc », communication tapuscrite, 4 pages, 20 ^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 06/05].....	81
Pierre Rouve, « Rapport de P. Rouve pour le groupe de travail "Art and Television"», communication manuscrite, 3 pages, X ^e Congrès de l'AICA, Copenhague, Stockholm, Oslo, 1969, [FR ACA AICAI THE CON023 06/11].....	81
« Table ronde sur les rapports entre la critique d'art, la radio et la télévision », résumé tapuscrit, 9 pages, XXIV ^e Assemblée générale de l'AICA, Paris, 1972, [FR ACA AICAI J.012].....	81
Jeanine Warnod « Les rapports de la critique d'art et de la Télévision. Une collaboration nécessaire. », coupure de presse, <i>Le Figaro</i> , 19 septembre 1972, [FR ACA AICAI THE CON026 12/03].....	81
Jacques Michel, « Les critiques s'inquiètent. L'art introuvable sur le petit écran. », coupure de presse, <i>Le Monde</i> , 24-25 septembre, 1972, [FR ACA AICAI THE CON026 12/03].....	81

« Les nouveaux médias », compte-rendu tapuscrit, 14 pages, XV Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia, Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI CON037 10/01].....	82
Compte-rendu tapuscrit , 12 pages, XV ^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 10/03].....	82
« L'information [imagée] », compte-rendu tapuscrit, 11 pages, XV ^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 10/02].....	82
Compte-rendu tapuscrit , 31 pages, XV ^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 10/04].....	82
Compte-rendu tapuscrit , 13 pages, XV ^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 11/01].....	82
Compte-rendu tapuscrit , 22 pages, XV ^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 11/04].....	82
Joan Fowler , « Art Criticism and the New Media », communication tapuscrite, 11 pages, XV ^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 11/02].....	82
Joan Fowler , « Critique d'art et nouveaux média », communication manuscrite, 17 pages, XV ^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 11/02].....	82
« Suivre la décentralisation des politiques culturelles », coupure de presse, [FR ACA AICAI THE CON037 12/03].....	83
« Inquiry into the relationships between art criticism and television », tapuscrit, 1 page, s.d., [FR ACA AICAI THE COM003].....	83
Lettre tapuscrite de Joy Odufre adressée à Guy Weelen , 1 page, Baarn, 9 décembre 1972, [FR ACA AICAI THE COM003]	84
Lettre tapuscrite de Agathe Mella adressée à Guy Weelen , 2 pages, Paris, 15 mars 1973, [FR ACA AICAI THE COM003]	85
Lettre tapuscrite de Bengt Åke Kimbré et Urban Lasso adressée à Guy Weelen , 2 pages, Stockholm, 12 décembre 1972, [FR ACA AICAI THE COM003]	87
Lettre tapuscrite de Wibke von Bonin adressée à Guy Weelen , 2 pages, Cologne, 14 décembre 1972, [FR ACA AICAI THE COM003]	89
[Guy Weelen], « Entretien à l'ORTF avec Madame Mella », compte-rendu tapuscrit, 1 page, 15 mars 1973, [FR ACA AICAI THE COM003].....	91
Guy Weelen , « Rencontre avec Monsieur Pierre Miquel à l'ORTF », compte-rendu tapuscrit, 1 page, 30 novembre 1972, [FR ACA AICAI THE COM003].....	92
Guy Weelen , « Rencontre avec M. Angremy, Directeur adjoint de l'O.R.T.F. », compte-rendu tapuscrit, 1 page, 12 février 1973, [FR ACA AICAI THE COM003].....	93
Guy Weelen , « Rencontres avec M. Sallebert et M. A. Lanoux », compte-rendu tapuscrit, 1 page, s.d., [FR ACA AICAI THE COM003].....	94
« Colloque de Bordeaux », texte tapuscrit, 5 pages, s.d., [FR ACA AICAI THE COM003].....	95
Lettre de Aleksander Wojciechowski adressée à Hélène Lassalle , 4 pages tapuscrites, Varsovie, 1 ^{er} juin 1985, [FR AICAI THE CON041 02/07].....	100

Fonds Pierre Restany	104
Jacques Monnier, Gérard Métayer, Robert Stéphane, et al., <i>La Télévision en partage</i> , Lausanne, Institut de recherche en information visuelle, 1973, [PREST.A0534- 2].....	104
Dossier [Critique d'art.AICA.1972], [PREST.XJ11].....	104
Médias, diffusion et éducation artistique	105
Fonds AICA international	105
Tomás Maldonado, « L'éducation artistique et les nouvelles perspectives scientifiques et technologiques », communication tapuscrite, 2 pages, I ^{er} Congrès extraordinaire de l'AICA, Brésil, 1959, [FR ACA AICAI THE CON013 04/01].....	105
Hans Ludwig Cohn Jaffé, rapport pour le colloque « Art et Télévision », communication tapuscrite, 3 pages, 20 ^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968,[FR ACA AICAI THE CON022 06/02].....	105
Pierre Paret, « Au XX ^e Congrès des Critiques d'art, débats animés à l'occasion du colloque "Art et télévision" », coupure de presse, 12 septembre 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 07/03].....	105
Citoyen Mimpiey, « L'Éducation artistique par la radio », communication tapuscrite, 8 pages, III ^e Congrès extraordinaire de l'AICA, Kinshasa, 1973, [FR ACA AICAI THE CON028 03/01].....	105
Compte-rendu synthétique des débats n°1, tapuscrit, 12 pages, III ^e Congrès extraordinaire de l'AICA, Kinshasa, 1973, [FR ACA AICAI THE CON028 03/02].....	105
G. Gentil, A. Girard, L. Girardin, M. Narbaits, « Nouveaux media et animation socio-culturelle », rapport tapuscrit, 31 pages, Strasbourg, 16 mai 1974, [FR ACA AICAI THE COM003].....	106
« Suggestions proposées par l'A.I.C.A. », compte-rendu tapuscrit, 1 page, s.d., [FR ACA AICAI THE CON029 2/7].....	109
« Projet de statuts de l'Association internationale pour l'art et les moyens audiovisuels », texte tapuscrit, 6 pages, s.d., [FR ACA AICAI THE COM003].....	110
René Berger, « Réflexions sur la façon d'aborder le problème : "La place et le rôle de l'art dans l'éducation comme mode d'épanouissement personnel, comme expression et dépassement d'une certaine angoisse collective, comme voie d'accès à des valeurs plus universelles" (Unesco) ou comment il devient aujourd'hui nécessaire de revoir les termes dans lesquels les problèmes se posent. », texte tapuscrit, 23 pages, [FR ACA AICAI THE COM003].....	112
Expositions et nouveaux médias	122
Fonds AICA international	122
« Réunion d'experts sur "Les expositions d'art et la télévision" », projet de rapport tapuscrit, 6 pages, Strasbourg, 4 janvier 1973, [FR ACA AICAI THE COM003].....	122
Techniques des nouveaux médias	128
Fonds AICA international	128
Citoyen Mimpiya Akan Onun a Ngwon, sans titre [Le cinéma et la télévision au Zaïre], communication tapuscrite, 10 pages, III ^e Congrès extraordinaire de l'AICA, Kinshasa, 1973, [FR ACA AICAI THE CON028 06/01].....	128

Compte-rendu synthétique des débats n°6 , tapuscrit, 11 pages, III ^e Congrès extraordinaire de l'AICA, Kinshasa, 1973, [FR ACA AICAI THE CON028 06/02].....	128
Jean-Claude Batz, « Télévision, Techniques nouvelles de diffusion et Développement culturel. La vidéocassette. » , rapport tapuscrit, 31 pages, Strasbourg, 6 janvier 1972, [FR ACA AICAI THE COM003].....	128
Documentation et nouvelles technologies	147
Fonds AICA international	147
« Condensé du rapport établi à la suite du colloque d'experts tenu à Amsterdam sur les archives de l'art contemporain les 17 & 18 septembre 1971 », tapuscrit, 1 page recto- verso, [FR ACA AICAI THE COM002 5/5].....	147

De nombreuses archives du fonds AICA international sont consultables en ligne sur le site des Archives de la critique d'art. Les archives sélectionnées en ligne sont accompagnées d'un lien internet qui conduit à la page de description du document. Sur cette page, le lien dans la colonne de droite permet d'ouvrir le fichier pdf du document d'archive numérisé.

The screenshot shows the website interface for 'Archives de la critique d'art'. The top navigation bar includes 'Les « ACA »', 'Collections', 'Recherche', 'Revue CRITIQUE D'ART', 'Éditions', 'Événements', 'Portail documentaire', and a search icon labeled 'Rechercher'. The main content area features a breadcrumb trail: 'FR ACA AICAI > FR ACA AICAI THE CON038 > FR ACA AICAI THE CON038 08/05'. The title of the document is '[Communication de René Berger, 1983]', with a red arrow pointing to a thumbnail image of the document. Below the title, the following information is provided: 'Référence : FR ACA AICAI THE CON038 08/05', 'Dates : 1983', 'Description physique : 8 feuil.', 'Contenu : Communication tapuscrite de René Berger (Director and curator of the 'Musée Cantonal des Beaux-arts' of Lausanne) 'Images of our Identity: the European Museums propose''. The authors are listed as 'Auteurs : Berger, René (1915-2009)' and the subject as 'Sujets : Congrès de l'AICA-16 - Finlande-1983'. At the bottom of the entry, there are two buttons: 'Plus d'informations' and 'Arborescence du fonds', both with red circular icons.

Art et sciences

Fonds AICA International

Charles Chassé, « Reflets de la science sur l'évolution des arts », communication manuscrite, 4 pages, I^{er} Congrès de l'AICA, Paris, 1948, [FR ACA AICAI THE CON001 05/26].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con001/fr-aca-aicai-the-con001-526

Pierre Francastel, « Les rapports de l'art et de la science », communication tapuscrite, 1 page, 4^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 07/06].

Pierre Francastel, « Les rapports de l'art et de la science », communication tapuscrite, 7 pages, 4^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 07/06].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con006/fr-aca-aicai-the-con006-706

Mário Pedrosa, « Les rapports de la science et de l'art », communication tapuscrite, 11 pages, 4^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 07/07].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con006/fr-aca-aicai-the-con006-707

Pierre Francastel, « Les rapports entre la science et l'art : le cubisme et la couleur, communication tapuscrite, 2 pages, 5^e Congrès de l'AICA, Istanbul, 1954, [FR ACA AICAI THE CON007 10/01]

Pierre Francastel, « Relations between Science and Art », communication tapuscrite, 1 page, 5^e Congrès de l'AICA, Istanbul, 1954, [FR ACA AICAI THE CON007 10/01].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con007/fr-aca-aicai-the-con007-1001

Bernard Champigneulle, « Vie quotidienne et valeur des formes », communication tapuscrite, 2 pages, 6^e Congrès de l'AICA, Naples, Palerme, 1957, [FR ACA AICAI THE CON010 03/03].

Bernard Champigneulle, « Form in Daily Life », communication tapuscrite, 2 pages, 6^e Congrès de l'AICA, Naples, Palerme, 1957, [FR ACA AICAI THE CON010 03/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con010/fr-aca-aicai-the-con010-0303

Yusuke Nakahara, « Art in the age of scientific revolution », communication tapuscrite, 4 pages, XI^e Congrès de l'AICA, Varsovie, Cracovie, Wrocław, 1975, [FR ACA AICAI THE CON030 07/01].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con030/fr-aca-aicai-the-con030-701

Jean-Marie Tasset, « Varsovie : 140 critiques à la recherche d'un nouvel art de vivre », coupure de presse, *Le Figaro*, 30 septembre 1975, [FR ACA AICAI THE CON030 08/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con030/fr-aca-aicai-the-con030-803

Douglas Davis, « Sweet Anarchy-La Douce Anarchie », communication tapuscrite, 9 pages, XII^e Congrès de l'AICA, Cologne, Kassel, 1977, [FR ACA AICAI THE CON032 08/01].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con032/fr-aca-aicai-the-con032-801

→Douglas Davis compare « l'esthétique anarchique » à la science contemporaine aux pages 6 et 7 de sa communication.

Alicja Kępińska, « Les transformations substantielles de l'art », communication tapuscrite, 3 pages, XII Congrès de l'AICA, Cologne, Kassel, 1977, [FR ACA AICAI THE CON032 08/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con032/fr-aca-aicai-the-con032-803

Fonds Pierre Restany

Brochure dépliant, « petit guide de l'évoluon », [PREST.XSF04/39].



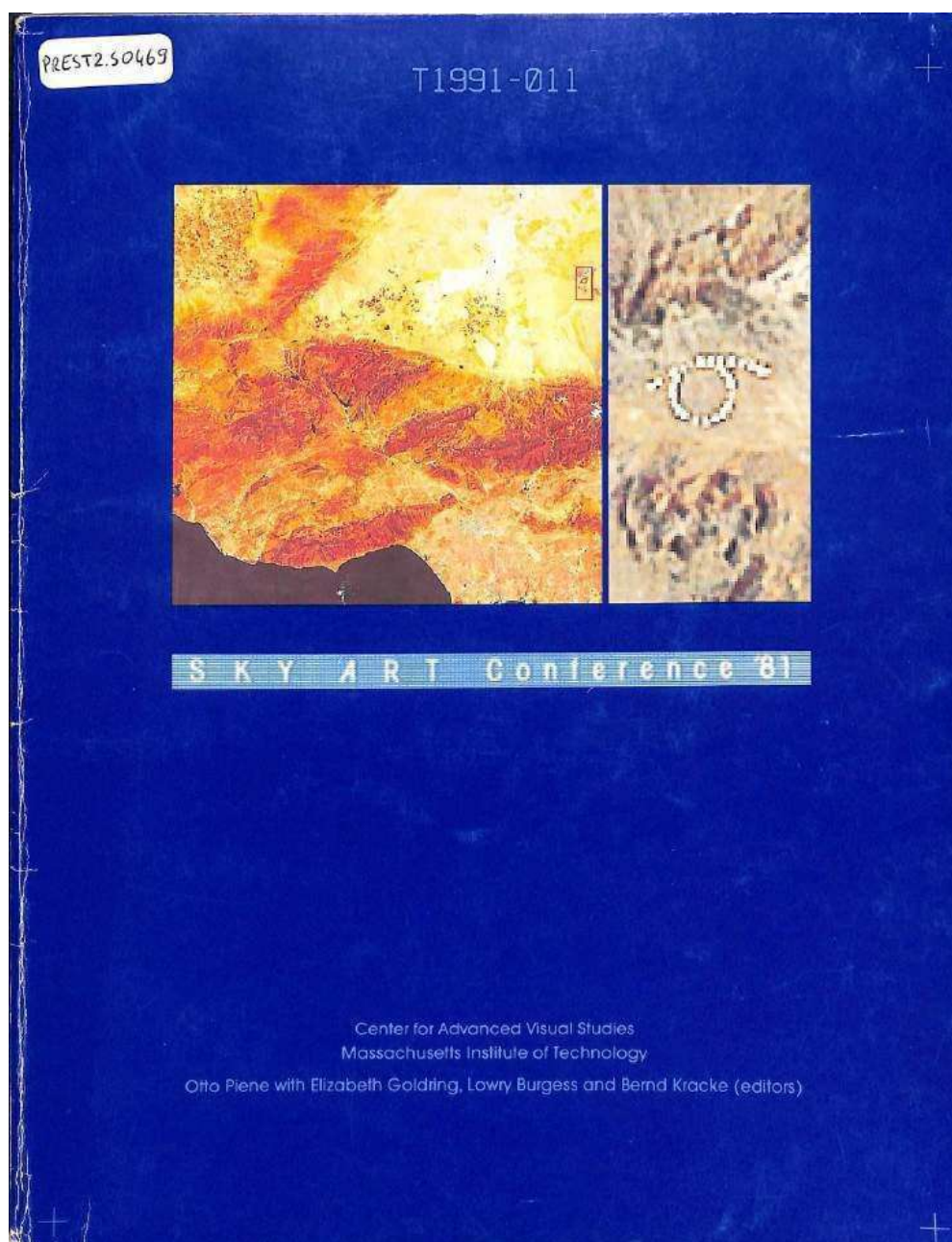
Communiqué de l'Association Recherches & Formes de Demain, 1 page tapuscrite, Eindhoven, 15 novembre 1967, [PREST.XSF04/42].



« Objectifs de l'Association recherches et formes de demain », communiqué tapuscrit, 1 page, Paris, novembre 1967, [PREST.XSF04/43].

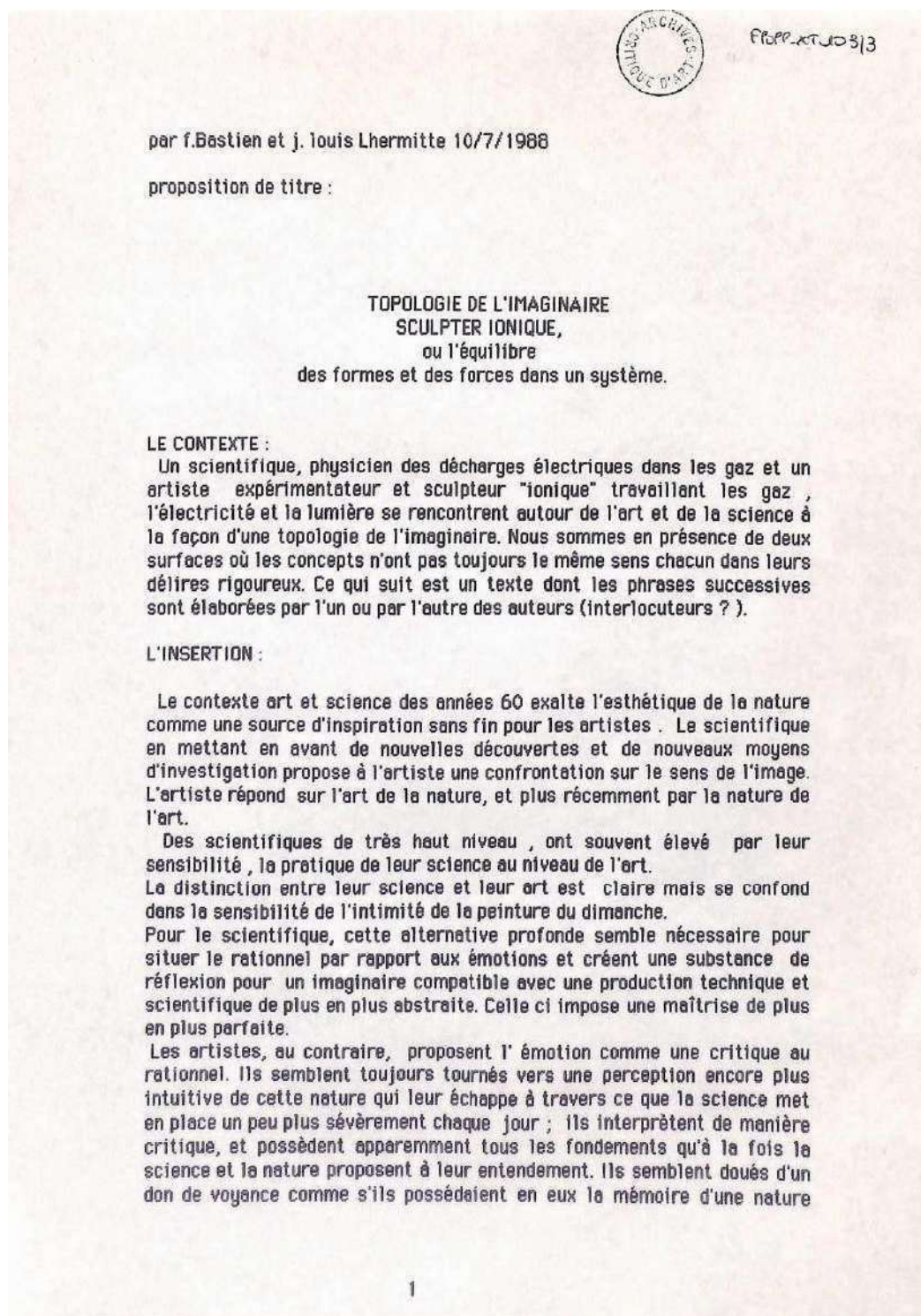
« Allocution de Georges Elgozy, Président du Jury, à l'occasion de la remise de la première distinction économique de l'Association RECHERCHES ET FORMES DE DEMAIN attribuée à M. L. C. KALFF », 3 pages tapuscrites, Paris, 15 novembre 1967, [PREST.XSF04/46 à 48].

Otto Piene, Elizabeth Goldring, Lowry Burgess, Bernd Kracke (ed.), *Sky Art Conference '81*, Center for Advanced Visual Studies, Massachusetts Institute of Technology, 1981, [PREST2.S0469].



Fonds Frank Popper

F. Bastien, J. Louis Lhermitte, « Topologie de l'imaginaire, sculpter ionique, ou l'équilibre des formes et des forces dans un système », texte tapuscrit et illustrations, 15 pages, 1988 [FPOPP.XT103 ; ACA DOS ; ACA réserve].





01/10/2014

parfois mise en avant par la science, une prédisposition qui dure apparemment depuis longtemps.

Comment échapper aux formes conscientes ou inconscientes auxquels nous obligent les paramètres de notre planète ?

L'idée d'analogie est l'exemple le plus frappant de ce qui est une source d'inspiration pour l'art comme pour la science. Cette dernière par son concept même limite la connaissance à la prévision des comportements d'un système précis dans une situation donnée. Ne renonce-t-elle pas aux questions primordiales? en renforçant ainsi son pouvoir dans son propre domaine. (voir Fig. 317)

L'art dans sa plus vaste ambition perd en efficacité immédiate. La recherche de la forme conduit à explorer des domaines trop loin de la théorie ou de l'application directe pour retenir l'attention du physicien.

Des chemins très différents et même singulièrement opposés pour une même quête du réel absolu, deux moyens de communication pour une exploration des capacités humaines aux confins de l'inconnu. Quand il est sincère, authentique, l'art n'explique rien, il évoque simplement et traduit une présence la plus souvent spatiale et plus ou moins perceptible, une sorte de proposition ultime à la compréhension d'un événement ou d'un espace comme un regard jeté avec toute la sensibilité que réclame la synthèse. L'art est une expression dans la culture des sens.

Le développement de la théorie scientifique demande des systèmes aux paramètres faciles à déterminer et le mot application exclu en général la recherche esthétique.

Si la recherche scientifique n'a pas pour ambition l'explication du monde esthétique, c'est qu'elle n'a pas les moyens d'une démarche dont les termes ne pourraient être réduits qu'à de simples expressions. Un mariage de la logique et de la philosophie semble nécessaire pour stopper les problèmes auxquels notre nature est sans cesse confrontée, sans autre issues que de s'attacher à découvrir d'autres îles esthétiques. Si la science faisait partie de l'esthétique elle devrait s'attacher à gérer non pas la destruction de la planète mais son épanouissement.

On peut se demander si la science, n'a jamais rien fait d'autre que de penser la matérialité de notre univers; la médecine est un exemple limite. Peut-on croire que l'épistémologie puisse aborder les mondes de l'art, et de la philosophie?; en revanche il paraît certain que la science appliquée en tant que démarche, ou méthode, répond largement aux questions esthétiques et non pas méthodologiques que soulèvent les artistes contemporains qui s'aventurent sur ce terrain.

L'ensemble de ces questions met en avant, dans le conflit de personnalité que peuvent se poser ces surfaces de réflexion intellectuelle, une potentialité immense de solutions où les uns et les autres iront piocher allègrement. Quand aux satisfactions esthétiques ou philosophiques, à chacun de se les poser dans sa propre logique critique selon son credo du futur.



La recherche esthétique en matière de décharge électrique dans les gaz n'ouvre pas une nouvelle voie dans la recherche scientifique (sur les décharges) mais elle permet un nouveau regard sur des aspects peu étudiés et focalise l'attention sur des phénomènes peut-être inconsciemment détournés afin d'écarter les domaines incompris.

Le travail de réflexion proposé à travers cet article tente un certain nombre de jonctions dans le rationnel et l'empirique, dans l'intuitif, sens et non sens, dans l'observable comme dans le projectif.

LA PRATIQUE :

Une distinction fondamentale entre la pratique artistique et la pratique scientifique peut être faite en première approche : d'une part augmenter le potentiel créatif d'un système, en pervertissant les paramètres qu'il induit et réaliser une création, en accord étroit avec l'idée, le projet et les concepts, cet ensemble d'éléments pourrait être appelé le projectif, d'autre part, maîtriser dans un champ d'expérimentation minimal les paramètres de ce système pour une formulation rigoureuse des lois qui pourraient en être déduites.

L'expérience que nous avons vécue est un aller-retour constant entre ces deux pôles. Dans un autre registre, l'intuition pourra supposer des formes à partir du comportement induit par les paramètres mis en jeu, cette période peut être appelée "Intuitions logiques".

D'un point de vue strictement scientifique, les lois fondamentales des décharges électriques, parfaitement connues sont limitées par la méconnaissances de certaines valeurs et la difficulté pratique de réaliser certains calculs. De là, une "incertaine" dérive parfois créative.

Le champ d'expérimentation pratique de la science possède les dimensions nécessaires pour permettre le développement du type d'art qui nous concerne, selon la logique de l'électricité.

S'agit il de sciences appliquées ? La pratique plastique peut-elle en rester là?

L'objet de nombre de nos démarches a consisté à dépasser dans des impossibilités apparentes les permis de l'acquis en retravaillant les relations admises, connues, usuelles entre les paramètres. Pour quelle expérience?

L'artiste nomme son oeuvre, chez les scientifiques c'est entre pairs qu'on lie l'exactitude d'une loi à son identité.

LES DONNEES :

Pour énoncer ce que les physiciens aurait tendance à appeler plasmas, il a fallu un jour décrire le comportement substantiel d'une partie de la



matière en l'identifiant à une loi. Alors apparut l'ion lorsque l'on découvrit qu'en arrachant un électron à un atome il se formait un "ion" ce qui veut dire en Grec: "celui qui va".

L'IMAGINAIRE :

Oscillations critiques du champ des équilibres dans les formes plastiques, l'électricité.

La compréhension des formes, c'est à dire leur existence en tant qu'objet, ou en tant qu'ensemble d'objets nécessite la constatation d'une activité d'échange, une dynamique sous forme d'énergie. Pourrait-il en être de même pour l'esthétique et l'électricité ?

Il semblerait qu'il n'y ait pas d'existence de formes sans existence de leur contraire, y compris dans les dimensions les plus vastes de l'univers.

L'idée de la surface sans bord développée à partir d'un point origine ne contredit pas cette affirmation, elle renforce l'appartenance du tout et de ses parties par un liant topologique on ne peut plus solide auquel n'échappe pas l'art en tant qu'entité matérielle et de fait en tant qu'activité énergétique cérébrale. L'idée de point origine pourrait être permanente en chaque point de l'espace jusqu'à un total équilibre des forces d'énergie en présence.

(insérer une photo de l'interaction tripolaire)

VOIR FIGURE 1 : Interaction tripolaire (détail du voile de lumière)

Une forme matérielle suppose des liaisons entre différents éléments. La forme est liée à un champ de force qui va conditionner son existence. L'ensemble des potentialités va dépendre du champ de force utilisé. Dans le cas du solide, les champs intermoléculaires à courte distance jouent le rôle principal. La forme obtenue restera également attachée au champ de gravitation. L'utilisation d'un champ permettra une exploration de formes nouvelles inaccessibles dans les conditions usuelles.

Une sculpture de plasma ou gaz ionisé utilisera le champ électrique et les possibilités d'interaction à longue distance entre les ions; l'existence de la forme demande une sorte de discontinuité.

Le plasma va présenter des limites différentes car " l'épaisseur de la surface", c'est à dire la zone de transition entre "objet" et " non objet" étant beaucoup plus grande que dans le cas du corps solide; on obtiendra une forme beaucoup plus diffuse.



FRP 103/7

L'existence dans le temps de la forme demande un équilibre ou un quasi équilibre qui sera beaucoup plus difficile à réaliser d'ou des créations plus éphémères. L'importance relative des champs électriques peut rendre négligeable l'action du champ de gravitation terrestre et dans ce cas le résultat échappe à la gravitation.

Les "volumes électriques" seront nets ou fugaces, liées à la gravitation ou échapperont à celle-ci. Ils auront donc des caractères inaccessibles au travail de la matière solide car ils exploitent un autre champ de force, le champ électrique; mais ce champ électrique dans un gaz va supposer de nouvelles lois internes. De nouvelles règles quelques peu inhabituelles, vont donc être imposées. De plus les conditions d'existence permanente de ce plasma n'existant pas à la surface de la terre (à l'état naturel) il faudra les créer.

L'établissement de conditions adéquates suppose un environnement technologique dont la permanence est assurée par des conditions artificielles.

La réalisation de formes inhabituelles gêne ou empêche la vision, pour peu que l'on ne soit pas ouvert à la différence, ces interprétations sont significatives de nos modes de pensée. La perception est généralement liée à une interprétation qui ramène à une connaissance déjà acquise.

Les formes inhabituelles sont donc un champ d'exploration à la fois pour le créateur et pour l'observateur.

La science ne consisterait-elle qu'à prédire des opérations irréfutables ? Serait-ce là son grand drame, être obligée d'expérimenter pour valider ses hypothèses.

N'existerait-il que des sciences appliquées? art et sciences ne seraient-ils qu'appliqués ?

La sculpture pour peu qu'elle soit une véritable recherche, se doit d'identifier le raisonnement de ses formes et n'échappe pas à la nature profonde des raisonnements sur notre univers.

C'est peut être la raison essentielle du tumulte de la créativité, objet correspondant à une mémoire initiale, comme un point névrotique progressivement orienté de bouleversements en bouleversements vers la liberté, vers la libération d'énergie par des formes et des couleurs, par des représentations, des jeux d'adresse intellectuels, des névroses diraient les psychanalystes. Comme si l'authenticité n'était présente qu'aux moments précis où dans l'existence d'une forme survient le sentiment d'une mémoire primitive. Pulsions parfois audacieuses, comme la couleur, première expérience d'identification à l'espace indépendamment du volume, appelant à l'orientation du comportement. Cette topologie de la compréhension ne doit pas faire oublier que la sculpture est une idée dans l'apparition de l'ordre du monde, une idée liée à l'existence même de la matière et aux mystères des formes et de la nature. Jamais personne n'a voulu en faire une certitude quant à l'explication du monde. C'est une



13/03/2002

différence importante par rapport aux sciences qui se veulent de ce point de vue autrement plus fonctionnelles. Il faut dire que l'on hausse souvent l'art à un statut d'universalisation. Et la science alors ne veut-elle pas encore une plus grande universalité.

Serions nous dans une immense sculpture qui, à partir d'un point origine aurait hésité entre une direction et une autre et puis d'événements en événements se serait installée dans un univers qui l'aurait acceptée en tant que telle puisqu'étant son propre produit? Pourquoi cet univers existerait-il?

L'incertitude est un ciment qui devient la forme inverse à l'existence de toute les forces.

Ce mode de représentation n'implique que l'expression des sens les plus condensés de notre sensibilité à l'univers, pour les limites les plus reculées de nos perceptions. Cette perception globale peut-être hors des ultimes dimensions de la spécialisation.

La physique n'explique pas l'art, il semble pourtant que la physique mathématique moderne prépare une compréhension qui paraît ne pas exclure l'art, ce qui serait une forme d'évolution par rapport aux sciences physiques qui ne se sont attachées qu'à comprendre les objets physiques sans se demander pourquoi nous raisonnons de la sorte. Comme si l'intelligence humaine ne se devait de raisonner que par analogie.

L'art n'a pas su dépasser sa grande question du pourquoi? c'est ce qui lui donne aussi sa force. Pourquoi se sont inventés l'écriture, l'art, et la musique métaphysiquement " pourquoi? ", physiquement : " comment? "

La création à l'état brut est-elle l'idée supérieure de la communication. Fréquence et distance, thermodynamique et liaisons inter moléculaires deviennent des vecteurs communs pour la recherche de notre expérience. Convergence entre nos expériences communes à la fois scientifique et artistique.

LA MEMOIRE PRIMITIVE ET LA NAISSANCE DES FORMES

L'appartenance d'une forme à un système suppose sa naissance en tant qu'entité de son propre produit et puis son intégration dans un système où les composants devront se reconnaître en s'identifiant selon les caractéristiques de leurs éléments de communication.

Il devrait en être de même lorsque plusieurs systèmes luttent pour retrouver un nouvel équilibre de forme et de matière. Le temps à travers l'énergie faisant le reste.

A partir de l'idée de mémoire, cette constatation est facilement observable dans de nombreuses attitudes de la "nature" et l'on peut supposer la naissance de multiples points répartis où l'identité des conditions définissent l'existence d'un champ unique pour une même



1999 x 0319

appréciation des substances naissantes, cette supposition prédétermine l'idée de mémoire. (système bouclé ?)

Pourquoi sculpter des formes d'électricité

L'électricité est une des énergie les plus fantastique que nous connaissons

La particularité de cette force invisible, si mobile est sa très grande souplesse d'adaptation et son extraordinaire capacité à transporter de l'information ... à la vitesse de la lumière ! (fin de la page de publicité)

*L'artiste :

" pour ma part j'en suis encore à l'âge primitif de la connaissance de cette énergie. Mon approche est avant tout intuitive et l'espace réduit par la technologie m'offre avant tout un imaginaire sur le comportement des courants et des gaz. J'organise des formes en prédéterminant leurs comportements et en spéculant sur les avatars que m'offre l'incertitude de certaines technologies.

L'aspect théorique est sans limite, à l'inverse de la démarche scientifique ma formation m'autorise sans inhibition aucune la folie qui me permettra de nouvelles formes, de nouvelles couleurs, de nouvelles sensations et de nouveaux raisonnements pour de futurs concepts. Maîtriser la foudre est un acte de puissance, la naturalité des éclairs est un phénomène que nous possédons tous dans notre mémoire. Je suis très heureux de découvrir dans les formes que me procurent les types de plasmas que je conçois une mémoire énergétique en tant que signe visuel d'organisation de formes vivantes anciennes."

*le scientifique :

" j'apprécie la préparation d'une " expérience " dont le résultat peut être incompréhensible pour la physique et inutile pour l'industrie. L'appréciation du résultat n'est pas faite a priori par rapport à la compréhension du phénomène ou par rapport à une réalisation pratique. Le résultat sera peut-être la vision d'une folie calculée.

La vision appartient à l'artiste ou à celui qui regarde l'oeuvre, mais il reste la partie cachée de calculs et de pré-vision.

Je prépare la vision à travers la prévision."

La prévision est ici le fait de concevoir le dispositif de façon à ce qu'il se passe quelque chose

c'est à dire en respectant et en utilisant les lois de la nature. La prévision suppose donc une certaine forme de calcul au moins des ordres de grandeurs. La vision sera peut être l'expression

d'un fantasme de l'artiste ou de l'observateur. J'illustre ce paragraphe avec les équations du

modèle le plus simple d'une décharge électrique. Non pas que ces équations soit utilisées ici mais pour l'esthétisme de leur graphisme et l'idée qu'il



PRISME ATJ.03/10

puisse y avoir un rapport entre la sinuosité des signes et celle de la décharge lumineuse.

INSEREZ ICI les équations fig 2

Approche finale.

Dans la recherche de l'art et de la science, réside une galaxie où la phénoménologie de la nature est précise, là, le plus grand des efforts pourrait- être demandé à l'art.

L'artiste cherche l'absolu à l'inverse même de la facilité du formalisme.

La grande question de l'appréhension globale du cosmos, étant élément essentiel d'une mystique créative, est définie par l'introspection maximale que ce soit par le rêve ou la révélation de la constellation des idées.

Le "comprendre" en termes de connaissance est le plus savant, là les scientifiques fondamentalistes sont allés, ils connaissent les résultats de leurs prédictions, ils les ont formulées en termes de lois, à l'inverse de l'art ils sont catégoriques, la modélisation exécute son travail pour achever la route et c'est de nouveau la phase du rouleau compresseur. Quel plus beau sujet pour l'art qui se veut aux limites?... que la science qui se cherche!

"Voile de lumière" est un projet débuté en septembre 1981. La tentative de ce système consiste à réaliser des formes tridimensionnelles de lumière, voiles flottantes dans les trois dimensions de l'espace.

La particularité de ce phénomène met en évidence un ensemble de points fixes dans l'espace pouvant consister les repères de direction et d'accélération d'un système en mouvement.

1ere tentative "voile de lumière" maîtriser des formes de lumière dans les trois dimensions de l'espace.

INSEREZ ICI A LA PLACE DES FIGURES DU TEXTE LA FIG 3 A B C

VOILE DE LUMIERE

*Forme ovoïde en verre borosilicate diamètre: 300mm 10 électrodes
Gaz rares - courant alternatif moyenne fréquence-3000volts 50amp*

La particularité de ce système met en évidence un point fixe



17/03/2011

dans l'espace pouvant constituer le repère cartésien d'un système en mouvement.

2^{ème} tentative: thermodynamique allumée plasmas plats

UTILISER LE DESSIN JOINT (FIG 4. : "LA THERMODYNAMIQUE ALLUMEE")

Entre deux plaques de verre, une structure en formant une cavité plate, résistant à la pression atmosphérique permet d'effectuer des décharges électriques sous différentes formes. La structure interne de la cavité est organisée de manière à contenir les effluves en les organisant comme un fluide. La liberté du choix des formes de la structure impose aux gaz et aux courants des effets dont le comportement est une inconnue. La démarche générale vise à effectuer une trame structurelle de manière à engendrer des formes et des comportements qui ne sont pas prévisibles. Trois sortes de gaz seront injectés, très séparés dans l'espace, mais soumis aux mêmes potentiels électriques. Le régime dynamique de cet espace est engendré par un flux de gaz maintenu par une pompe et par des injections subites.

En collaboration avec le laboratoire A.E.B. du CNRS pour ses compétences scientifiques et techniques. La société S.G.E. pour le matériel de chromatographie d'injections des gaz, le transports des courants et les liaisons pour le vide.

3 l'expérience de la cascade annulaire

*UTILISER ICI LA FIGURE 5 A B C. CASCADE ANNULAIRE
3 ETAPES DE LA CONSTRUCTION DE LA DECHARGE AU COURS DE L'ESSAI
AVEC
UN TUBE DE 6,5 M DE LONG. ON OBTIENT LA "FUMEE" ELECTRIQUE*

L'ART, LA NATURE ET L'ELECTRICITE

Le projet de "Cascade annulaire" pour la cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette est né en octobre 1984.

L'idée principale proposée avec Ian Ritchie est de marier la nature à la technologie afin d'aménager la serre n°2, une des trois immenses



constructions identiques en verre et métal de 32 m de hauteur située contre le musée lui même et contenant un ensemble végétal et aquatique paysagé par C. Gustafson;

La " Cascade annulaire" étant la sculpture évoquant la permanence de l'énergie.

Dès les premiers moments du projet, l'idée de la foudre fut évoquée dans une réunification du ciel et de la terre, de l'eau et du feu, du mystère et du danger. Par là même, portant sa propre critique, le concept de nature ne pouvant plus s'imaginer sans considérer les innovations et les conséquences de la technologie. Maîtriser cette foudre serait générer de nouveaux effets. L'électricité devant être le lien fondamental de la forme, la lumière son expression, tout cela comme un Art de la nature.

L'intrigue profonde du happening des années soixante selon Marcel Duchamp est un moment émotionnel intense à la fois attractif et répulsif. Identité réelle du concept entre l'attrait de la technologie pour notre "confort" et les craintes justifiées que celle-ci produit. Balancements conscients et inconscients entre les pôles d'un système en déséquilibre. Happening technologique.

LE PROJET, QUELLE FORME ADOPTER POUR RELIER CES CONCEPTS,

Un tube de verre de 450 mm de diamètre fournira le réceptacle de 22 mètres de hauteur, le vide y sera fait dans lequel un mélange de gaz à faible pression s'illuminera sous l'action de l'électricité. Cette prolongation expérimentale dans l'histoire des décharges électriques trouvant un autre intérêt dans la dimension unique du système.

La verticalité de ce tube élancé, est à l'échelle des serres de 32 mètres. Au milieu de cette vapeur de feuilles et tiges vertes, vivront les rouges, les bleus, le jaune de la décharge électrique dans le tube.

À la villette cette cascade pourra fonctionner en séquences basse pression vers moyenne pression permettant de présenter les différentes images obtenues pendant les essais.

Les séquences pourront être modifiées suivant les heures et les saisons de façon à créer un spectacle mais aussi pour réaliser des ionisations intenses et brillantes pendant les périodes de grande luminosité ambiante. Les images qui suivent confirment une luminosité intense surtout en régime d'arc turbulent, à laquelle nous ne nous attendions que très modestement.

Il est par ailleurs possible si l'ensemble est informatisé d'établir une interactivité avec le public. Celui-ci agissant sur les différents paramètres.



1986 (1203) 03

Sur le chapitre Sécurité, une attention particulière doit être présente pour se protéger des erreurs de manoeuvre et les remontées brutales et accidentelles de pression qui pourraient entraîner la destruction par implosion du tube.

Une gaine de métacrylate assure une protection suffisante et efficace contre les projections de verre en cas d'implosion.

La consommation en gaz reste modeste compte-tenu d'une utilisation de gaz tels que l'hélium, le CO₂, l'argon et le néon, nettement moins onéreux que le krypton et le xénon utilisés pendant la première campagne d'essais.

DU PROJET AUX PREMIERS ESSAIS A CLAMART.

Les moyens d'électricité de France ont été sollicités pour valider les hypothèses d'ordre technique. C'est à Clamart, au laboratoire d'essais des hautes tensions, pendant le mois de Mars 86, qu'ont été entrepris des essais.

L'essentiel fut de "contraindre" tous les problèmes liés à la sécurité, aux ordres de grandeurs des tensions à mettre en jeu, et procéder à une évaluation poussée de la technologie à réaliser.

L'objectif fut de ne pas s'écarter des problèmes posés pour faire aboutir le projet initial. Plusieurs bifurcations se sont offertes, notamment à l'occasion d'un incident de parcours où l'effet de cathode creuse nous a permis d'envisager quelques hypothèses sur l'utilisation de la projection ionique dont l'effet est l'arrachement de particules de matières laissant des traces dont la vitesse de propagation paraissait être rapide en même temps que puissante. Nous n'avons pas voulu aller dans ce sens pour des raisons rationnelles. C'est pourquoi nous nous contenterons de l'étude d'un modulateur ionique.

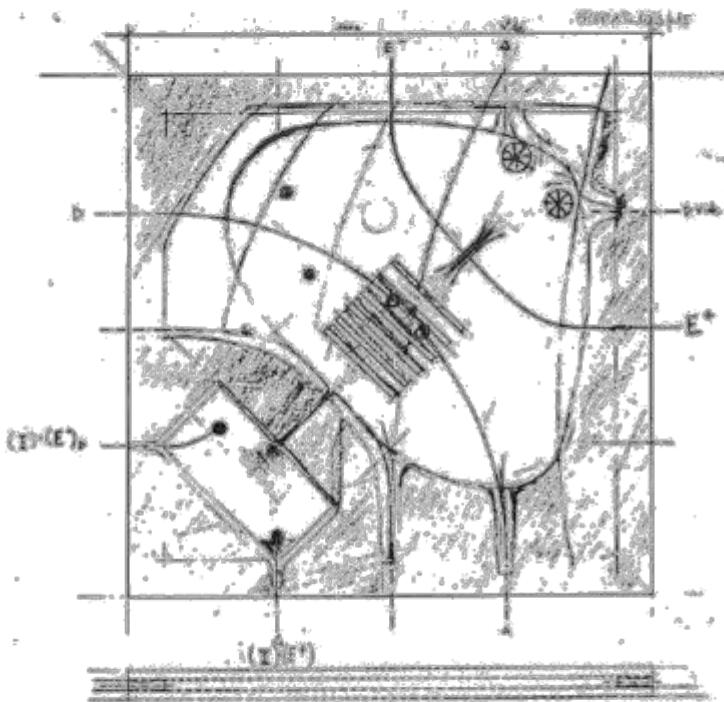
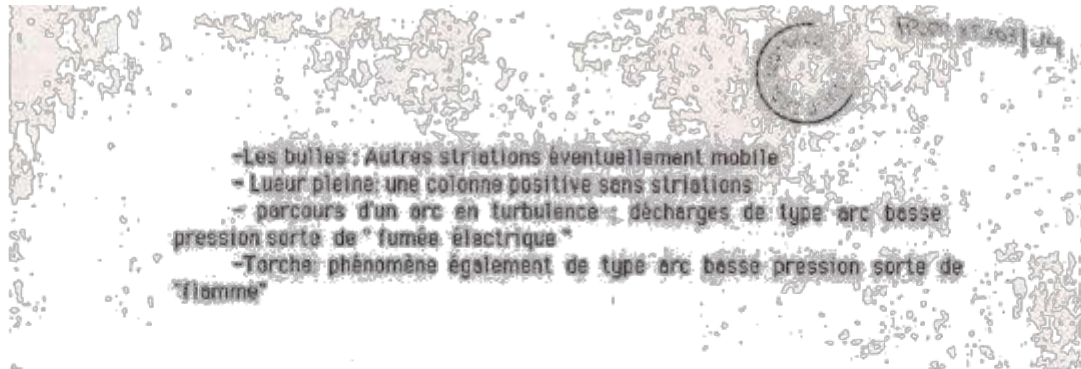
Il nous reste à vous présenter les différents résultats de cette première campagne d'essais.

IMAGES PILOTES POUR UNE CASCADE D'EFFET

On peut regrouper les images très variées en cinq catégories. Les trois premières se rattachant aux effets basse pression (autour de 0.1 millibar) et les deux dernières aux effets moyenne pression (autour de 10 millibars).

Nous avons donné des noms aux différentes figures

- Les oiseaux : ce sont des striations spontanées dans une colonne positive de décharge lumineuse



$$\frac{\partial n_e}{\partial t} + \frac{\partial(n_e v_x)}{\partial x} = n_i n_e |e v_x|$$

$$n_e v_x = n_i W_p - \frac{\partial(n_e D_e)}{\partial x}$$

$$\frac{\partial n_p}{\partial t} + \frac{\partial(n_p v_x)}{\partial x} = n_i n_e |e v_x|$$

$$n_p v_x = n_i W_p - \frac{\partial(n_p D_p)}{\partial x}$$

$$\frac{dE}{dx} = \frac{q}{\epsilon_0} (n_p - n_e), \quad \int E(x) dx = -V$$

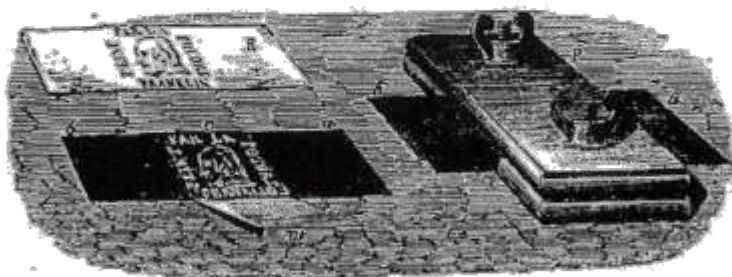


Fig. 917.

Lorsqu'on fait passer la décharge d'une batterie dans un fil de fer, il devient rouge blanc, fond et brûle avec une lumière éblouissante. Les fils de platine d'or, d'argent sont fondus et volatilisés. Van Marouin, avec une forte machine à

Fig. 2

Equations

Fonds Don Foresta

Don Foresta, « Video is the visualization of the physical reality implied by the theory of relativity and quantum physics », tapuscrit, 1 page, s.d., [FR ACA DFORE ECR 005].

Premise: Video is the the visualization of ^{the} physical reality implied by the theory of relativity and quantum physics.

1. All major transformations ^{the} in human condition are proceeded by a major discovery in mathematics which redefines reality as we know it.
2. The era we are presently living, ^{the nature of} the so-called modern era, began psychologically with the 17th century discoveries of analytical geometry by Descarte and the theoretical mechanics of Newton.
3. Parenthetically, these discoveries were proceeded by 150 years of perceptual change through the increased use of the printed word as the major means of receiving information and the growing preponderance of linear thought.
4. Those discoveries and the new definition of reality they implied lead to the Enlightenment, the domination of science, the Industrial Revolution, Nationalism as an organizational phenomenon, capitalism and socialism as social regulators, and society as we now know it.
5. The dicotomy between the intellect and the intuition creates the movement in the evolution of ~~the~~ human consciousness, with the intellect acting as the socializing ~~element of application to the social order~~ force through the interpretation of an original idea on the broad basis of society, and the intuition providing the healthy individual reaction against it when that idea has lost its holding power. The intuition becomes the source of new ideas and inspirations which lead to a new social base created by the intellect.
6. Reaction to the social order developing from the discoveries of Descarte and Newton began most strongly in the 19th century when that system was defining itself in the philosophical system known as Positivism. That reaction was firstly, negative as seen in the work of Nietzsche and the wished for decadance and pessemism of Rimbaud and Baudelaire. The first intuitional romantic reaction against the already badly faulted child of the Enlightenment.
7. At the turn of the century comes the discovery of quantum physics by Max Planck and Einstein's Special Theory of Relativity. The change in the nature of reality implied by those discoveries was being reflected in the work of the artists of the time and continued to be at the source of much of the artistic effort of the the 20th century.
8. The basis of this ^{change} is seen in the discoveries made about the nature of light (the first psychological relationship to video, transcribed, transmitted and recorded light). Experimentation proved that light could be either particle or wave, an unacceptable situation in Newtonian physics. Reality becomes a matter of how and by whom it is observed.
9. The notion of reality becomes subjective. Instead of viewing reality as something out-sides of ourselves to be looked for and understood, reality becomes in part what we see it to be. Society begins to be viewed from the inside out, as a collectivity of self-defined individuals.
10. The social schema presented by quantum physics and the study of subatomic particles is a matrix of constantly moving, interacting and changing units which are more an expression of energy ~~than~~ or a state rather than material. In this matrix there is no center, rather many centers, each interacting with others around it and expressing its own existance through that interaction.
11. The social flow then becomes reversed

Don Foresta, « Communicating individual realities », tapuscrit, 4 pages, Paris, 1986, [FR ACA DFORE ECR 005].

COMMUNICATING INDIVIDUAL REALITIES

"Meaning -- objective reality -- is the joint product of those who communicate."

John Wheeler, Center for
Theoretical Physics, Univ. of
Texas, 1983

Quantum Physics, with Relativity one of the major scientific revolutions of our century, has brought communication into the very heart of the definition of matter, through resolving the classical physical contradiction in the definition of light. Neils Bohr, one of the world's most eminent physicists, demonstrated early in the century that light could be both particle or wave depending on the method of experimentation used to define it.

Each definition then became a system consisting of an observer, the observed, and a method of observation. Rather than discovering an object, particle or wave, distinct unto itself, we find instead a process defining one or the other, which includes the observer linked to the observed with a method which is, in fact, a medium of communication.

The definition of matter as process replaces matter as object of classical mechanics. There is now the premise that an objective reality existing outside of ourselves, if it exists at all, can not be perceived. Our very act of perception changes the reality we are attempting to perceive.

In fact, our reality is part of a process in which we ourselves participate. This is quite different from the classical point of view which had reality as something existing apart, for which we search. Now much of the search must be introspective - an ancient notion central to most of the world's metaphysical systems.

A system of communication between observer and observed with a method of observation as the communication medium is a cybernetic system. This triad is understood today as the foundation of much physical and even psychological activity. We know that our bodies act in a cybernetic fashion as we perceive, react, perceive the reaction and act again. That cyclical pattern of action, communication, reaction, is, simply put, cybernetics.

Zen Buddhism calls communication the act of becoming the other. We see this in action in our own perception as we intellectually engage things perceived in order to define them. The twofold process of perception, objective and subjective, takes place simultaneously, as we first sense and then understand. This can be better understood by examining the

mechanical process of the eye-brain relationship. The eye first sends its impulse to the brain in the form of an electronic signal, meaning that at the first moment of perception we receive an objective impression of what is perceived.

However, in analysing the area of the brain where the image is constructed, science has shown that in fact many other parts of the brain feed into that area to add to the final form of the image. Those other parts are memory, experience.

There is also another cybernetic process going on at this point between the two halves of the brain, passing from analysis to concept and back again. We add meaning to what has been perceived by defining it from our existing experience. Thus we have the subjectivity of perception which is our individual understanding, perception transformed by the intervention of memory.

We know from daily experience that people "see" things differently; that each of us has a slightly different notion of reality; and that the communication of those different realities is what defines the meaning referred to in the John Wheeler quotation above.

Art is also a part of this process of defining reality. The artist uses other mental tools - turning the process around we might say, moving from concept to analysis rather than the reverse. The truly important artist is one who has a highly developed and profound personal mythology, a view of the world created with much imagination and great depth. Each work is a manifestation of that world, permitting us to experience the image of man as conceived by that creator.

All systems created by the human imagination; religions, political ideologies and the personal world-view of creators are measures of man and the supposed reality in which he exists. Conflict arises when we believe in the superiority or exclusivity of any of those measures, when we consider them as absolute rather than understanding them as being relative.

Marcel Duchamp touched on this idea in a simple yet profound way in his work, *Trois Stoppages-étalon*. By creating new standard meters, he recognized simply that many ways of measuring the world exist. That each of us in his way is a measure of man, a *metre-étalon*. The subjectivity of perception provides each individual with his measure of the world, and the communication of those various measures defines reality.

Niels Bohr, when discussing the dilemma of the impossibility of purely objective observation, talked about the limits to the meaning which we can attach to such observation. "We meet here in a new light the old truth that in our description of nature the purpose is not to disclose the real essence of the phenomena but only to track down relations between the manifold aspects of our experience." Again we are talking about relationships, about interpreted reality seen through individual perspectives, the kind of perspectives that are shared among researchers trying to understand something of the reality which is us.

The role of the artist is also that of a researcher. At least it has become so in the 20th century. The artist is a kind of social researcher applying his creative intuition to the condition of man in order to discover, as Bohr put it, "the relations between the manifold aspects of our experience". He judges, debates, evaluates, critiques, comments on the human condition -- the analysis of man from the interior of the creator, "myself as mirror".

The subjectivity of perception was never denied by the artist as it was in the past by scientists and their socio-political manifestation, the technocrat. For them objectivity was elevated to a status of near divinity. The artist however flaunted publically his subjective view of the world and this of course was the source of much friction between artists and society since the world-view of the artist conflicted sometimes brutally with the established order.

The artist has been the ultimate example of the subjectivity of perception and the individual world-view as a reflection of existence. He judged and was judged in return. The ferment created by that -- yet another -- cybernetic process was considered the evolution of culture.

As artists begin to move into the large-scale global communication networks now being created, they begin to transmit their individual *mètres-étalon* in a wider and wider system of exchange. Their role does not change, but the scale and the speed are new. In the past, the proximity which permitted that ferment was geographically limited, growing from small villages to cities, from regions to nations, and finally to continents as communications systems grew. With cable and satellite the world is now wired. This means simply that in the new communication environment, we now understand the world as a whole. The shared intellectual space of communication need no longer be limited to shared physical space.

The artists in this growing network are redefining reality through the

exchange of their individual realities. Just as we define reality through communication, so are these men and women creating a new reality by trading their *mètres-étalon* on a global scale. This net of interactive centers resembles a huge geodesic dome with each center connected to several others. The organization is horizontal among equally weighted centers, an independent interdependence. This mechanical image of the network links nicely to the mythological one of the sutra of Indra's Net which describes the universe as a net of pearls, in which each pearl reflect all others.

The system is one of multiple cybernetic processes exchanging multiple realities all adding new dimensions to each of our individual realities. The network become something akin to the circuits of the brain which contribute to the interpretation of reality, where each part of the human memory, represented in the several people participating, add to the understanding of an event.

Communication has always been at the base of the formation of our social and political institutions. It not only is part of the definition of reality itself, but also the tool through which we interact and form social groups. This will continue to be so, but on a scale never before possible.

There will be contradiction in this multiple world view, just as there is contradiction in the definition of light. Opposing world views do not necessarily mean that one is wrong and the other right. Contradiction very often adds to our understanding, by forcing us, as in the case of light, to move to a higher plane, another dimension, in order to reconcile the contradiction. Horizons become larger as more and more human elements are added to the definition of reality. Contradiction becomes complementarity, which brings me back again to Neils Bohr who defined the Theory of Complementarity and spoke of;

"Two sorts of truth: trivialities, where opposites are obviously absurd, and profound truths, recognized by the fact that the opposite is also a profound truth".

Don Foresta
Paris, April 30, 1986

for the Venice Biennale

Art et technologies

Fonds AICA international

Charles Bernard, « L'art et la vie moderne », communication tapuscrite, 3 pages, 2^e Congrès de l'AICA, Paris, 1949, [FR ACA AICAI THE CON002 11/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con002/fr-aca-aicai-the-con002-1103

Albert Tucker, « Art and Modern Life », communication tapuscrite, 5 pages, 2^e Congrès de l'AICA, Paris, 1949, [FR ACA AICAI THE CON002 11/09].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con002/fr-aca-aicai-the-con002-1109

Madeleine Rousseau, « La signification de l'art présent », communication tapuscrite, 2 pages, 2^e Congrès de l'AICA, Paris, 1949, [FR ACA AICAI THE CON002 12/25].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con002/fr-aca-aicai-the-con002-1225

Pierre Francastel, « Colloque sur l'architecture contemporaine », communication tapuscrite, 5 pages, 10^e Assemblée générale de l'AICA, Bruxelles, 1958, [FR ACA AICAI THE CON011 05/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con011/fr-aca-aicai-the-con011-503

Compte-rendu du colloque sur l'architecture contemporaine, communication de Pierre Francastel et prise de parole de Gillo Dorfles, tapuscrit, 29 pages, 10^e Assemblée générale de l'AICA, Bruxelles, 16 avril 1958, [FR ACA AICAI THE CON0011 05/04].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con011/fr-aca-aicai-the-con011-504

Jean Prouvé, « Les rapports actuels de l'architecte et de l'ingénieur », communication tapuscrite, 2 pages, 1^{er} Congrès extraordinaire de l'AICA, Brésil, 1959, [FR ACA AICAI THE CON013 03/02].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con013/fr-aca-aicai-the-con013-302

Giulio Pizzetti, « Les nouvelles structures de l'architecture », communication tapuscrite, 1 page, I^{er} Congrès extraordinaire de l'AICA, Brésil, 1959, [FR ACA AICAI THE CON013 03/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isdg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con013/fr-aca-aicai-the-con013-303

Compte-rendu sur le thème « La Création artistique dans la technologie moderne : intégration et conflits », 18 juillet 1963, tapuscrit, 4 pages, VIII^e Congrès de l'AICA, Tel Aviv, 1963, [FR ACA AICAI BIB IMP020].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isdg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-imp/fr-aca-aicai-bib-imp020

Jorge Romero Brest, « La Création artistique dans la technologie moderne : intégration et conflits », communication tapuscrite, 2 pages, VIII^e Congrès de l'AICA, Tel Aviv, 1963, [FR ACA AICAI THE CON017 02/04].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isdg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con017/fr-aca-aicai-the-con017-204

Cevad Memduh Altar, « La Création artistique dans la technologie moderne : intégration et conflits », communication tapuscrite, 1 page, VIII^e Congrès de l'AICA, Tel Aviv, 1963, [FR ACA AICAI THE CON017 02/07].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isdg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con017/fr-aca-aicai-the-con017-207

Alexandre Cirici i Pellicer, « La Création artistique dans la technologie moderne : intégration et conflits », communication tapuscrite, 3 pages, VIII^e Congrès de l'AICA, Tel Aviv, 1963, [FR ACA AICAI THE CON017 02/05].

Alexandre Cirici i Pellicer, « Artistic Creation in Modern Technology », communication tapuscrite, 3 pages, VIII^e Congrès de l'AICA, Tel Aviv, 1963, [FR ACA AICAI THE CON017 02/05].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isdg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con017/fr-aca-aicai-the-con017-205

Adnan Turani, « De l'Activité artistique dans la technologie moderne », communication tapuscrite, 2 pages, VIII^e Congrès de l'AICA, Tel Aviv, 1963, [FR ACA AICAI THE CON017 02/08].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isdg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con017/fr-aca-aicai-the-con017-208

Cornelis J. A. C. Peeters, « Les Pays-Bas, modèle du visage de la terre, un paysage forgé de main d'homme », communication tapuscrite, 10 pages, 23^e Assemblée générale de l'AICA, Amsterdam, La Haye, 1971, [FR ACA AICAI THE CON025 10/01].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con025/fr-aca-aicai-the-con025-1001

Norbert Elias, « L'homme créateur », communication tapuscrite, 2 pages, 23^e Assemblée générale de l'AICA, Amsterdam, La Haye, 1971, [FR ACA AICAI THE CON025 10/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con025/fr-aca-aicai-the-con025-1003

Constant, « Quelques propositions sur les notices "visage de la terre", "espace urbain" et "art" », communication tapuscrite, 3 pages, 23^e Assemblée générale de l'AICA, Amsterdam, La Haye, 1971, [FR ACA AICAI THE CON025 10/05].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con025/fr-aca-aicai-the-con025-1005

Oto Bihalji-Merin, « Kunst als Spiel oder als Gesellschaftsändernde Kraft », communication tapuscrite, 25 pages, 25^e Assemblée générale, Zagreb, Ljubljana, Belgrade, Dubrovnik, 1973, [FR ACA AICAI THE CON027 04/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con027/fr-aca-aicai-the-con027-403

Hans Ludwig Cohn Jaffé, « La fonction des arts plastiques dans la société d'aujourd'hui », communication tapuscrite, 32 pages, 26^e Assemblée générale de l'AICA, Dresde, Berlin, 1974, [FR ACA AICAI THE CON029 06/02].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con029/fr-aca-aicai-the-con029-602

Georg Jappe, « Beitrag zu "visueller Raum-sozialer Raum" », communication tapuscrite, 9 pages, XI^e Congrès de l'AICA, 1975, Varsovie, Cracovie, Wrocław, [FR ACA AICAI BIB IMP041].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-imp/fr-aca-aicai-bib-imp041

Dimitrije Bašičević, « Introduction à la critique fonctionnelle », communication tapuscrite, 9 pages, XII^e Congrès de l'AICA, Cologne, Kassel, 1977, [FR ACA AICAI THE CON032 06/04].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con032/fr-aca-aicai-the-con032-604

Even Hebbe Johnsrud, « Développement de l'art visuel en dehors des limites traditionnelles », communication tapuscrite, 5 pages, XII^e Congrès de l'AICA, Cologne, Kassel, 1977, [FR ACA AICAI THE CON032 08/02].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con032/fr-aca-aicai-the-con032-802

Fonds Pierre Restany

Pierre Restany, « Electra a Parigi : la Fata Elettricità fa nuovamente parlare di sé »/« Electra in Paris : the electricity is once again in the talk of the town », Domus, janvier 1984, n°646, p. 76/p. 79-80, [PREST.DOMUS646].

Lettre tapuscrite de Pierre Restany adressée au Directeur de l'Institut Saint-Luc de Gand, 1 page, Paris, 21 avril 1964, [PREST.XF03/3].

Paris, le 21 avril 1964.

Monsieur le Directeur,

J'ai répondu à votre lettre du 16 avril par laquelle vous m'avez eu l'honneur de me confirmer notre entretien téléphonique du 15, et je vous en remercie.

J'accorde donc pour le Samedi 23 mai c'est très volontiers que je viendrai parler à Gand, sur ce que j'ai déjà rendu plusieurs fois et où je compte de nombreux amis. (Ma dernière conférence a eu lieu le 22 mars 1963).

Je vous propose comme sujet: "ART & TECHNOLOGIE" et en sous-titre: "du Nouveau Réalisme à l'Architecture Mobile: un nouveau sens de la Nature".

Mon propos est clair, je vous en donne très brièvement le fil: les progrès de la technologie contemporaine ont placé l'homme dans le cadre d'une nouvelle nature non plus romantique ou bucolique, mais sociologique, industrielle, publicitaire, urbaine; cette nouvelle "nature" moderne influence en retour et conditionne directement l'imagination créatrice du peintre, du sculpteur ou de l'architecte d'aujourd'hui. J'illustrerai ma conférence au moyen d'une cinquantaine de diapositives.

J'aurais aimé inviter à cette conférence deux de mes très bons amis écossais qui s'intéressent tout particulièrement à l'évolution de l'art contemporain. Mais je crains fort, d'après les termes de votre lettre, que la réunion de la Guilde soit une manifestation strictement privée; dans ce cas, il est bien évident que je n'insisterai pas. Je vous donne à tout hasard leurs noms et leurs adresses, en vous laissant bien entendu toute liberté d'action: - M. Karel Geislandt, 11 Boulevard de l'Esper. - Docteur Roger Matthys, 15 Boulevard des Hospices.

Je joins à ma lettre les renseignements personnels que vous m'avez demandés et demeure bien entendu à votre entière disposition pour tout renseignements supplémentaires.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de ma haute considération.

Pierre Restany
33 av. Foch PARIS
MRS.6348

Mr. Fr. Urbain
Directeur
de l'Institut Saint-Luc
30 rue des Sœurs Noires
GAND

PREST.XF03/14

ART et TECHNOLOGIE



* Crise de l'art abstrait.

Âge d'or de la peinture. poliférotation des "vocalises" de peintres autodidactes. La peinture abstraite, langage idéal et commode de l'auto-expression.

Lyrisme abstrait: la vérité du geste d'instinct → schizose, sexualité à vide. L'artiste éprouve le besoin de remettre les pieds sur terre, après quarante ans d'abstractionnisme.

* Remettre les pieds sur terre. D'accord. Mais comment? Non pas alla pux d'une expression historique caractérisée, c'est à dire un retour à la vieille peinture figurative, mais par la mise en œuvre de nouveaux mythes

* La peinture abstraite avait déjicé l'axe de la recherche créatrice vers les domaines psychologiques et affectifs. A la crise de l'art abstrait, due à l'épuisement du vocabulaire, a correspondu une contre-partie positive: la découverte d'un nouveau sens de la nature moderne.

* Il a fallu deux ourfis siondrieux et surtout le second, pour changer radicalement le paysage de l'Europe. Jusque là l'industrie était honteuse d'elle-même, elle se faisait oublier, elle pechait avec les vieilles structures traditionnelles. Aujourd'hui il n'en est plus ainsi. Nos ~~secti~~ modernes cathédrales sont les raffineries de pétrole.

La nature dans lequel vit quotidiennement l'homme du XX^e siècle est essentiellement urbaine, industrielle, publicitaire. La nature moderne est celle du film et de la télévision, du néon et de la justice massive, de la production en série.



2

- * Nos moyens de communication ultra-modernes introduisent la ville dans les provinces les plus reculées. Nous transportons partout la ville avec nous.
- * Ce fait capital, la découverte de cette nouvelle nature, entraîne toute une série de conséquences.
 - La sociologie prend le relais de l'instinct ou du hasard dans la conscience citadine
 - La technologie moderne fournit à l'artiste la matière (infiniment diverse et renouvelée) et les moyens (infiniment plus puissants et précis) d'une nouvelle forme d'art réaliste.
 - L'homme en un mot, retrouve sa place au centre du monde. Le progrès technique lui donne des moyens nouveaux d'appropriation directe du réel. Il prend par ailleurs conscience de la possibilité d'une expression par la quantité. (La technologie actuelle est axée sur la production de masse)
- Ces deux données fondamentales se retrouveront dans toutes les démarches ici rassemblées. Et elles caractérisent ce que j'ai précédemment appelé le Nouveau Réalisme, et qu'il faut prendre au sens large du terme, comme une philosophie de l'art, comme une attitude vis à vis de l'acte créateur et de la communication en général.
- L'art apparaît ainsi clairement pour ce qu'il est, qu'il ait toujours été, un moyen de communication dans le sens le plus étendu du terme. Les exemples choisis témoignent chez les artistes, de la découverte d'un folklore urbain et industriel moderne, et de l'utilisation en parallèle de toutes les qualités du progrès technique.



3

Chaque dimanche ici rassemblée tend à nous communiquer une certaine quantité d'information sur un même sujet général : la réalité qui nous entoure et qui conditionne notre comportement. Les nouveaux réalités nous donnent à voir le monde avec un oeil neuf. *
 Certains d'entre eux se servent de techniques les plus perfectionnées de la publicité ou du journalisme, pour précisément arriver à leurs fins ? D'autres se servent de l'objet trouvé, qu'ils mettent en "condition" grâce à l'arsenal de moyens qui leur est fourni par la technologie moderne.
 C'est donc sous cette double grille, de l'approximation technologique et directe du réel, et de l'expérience que la quantité que nous allons juger ~~de~~ du folklore malsain moderne, de œuvres que nous proposons ces artistes, metteurs en scène ou metteurs en page,

Plus près de l'homme ou de la femme sociale c'est cette fraîcheur de l'impression de la vie qui est symptomatique : un amour de la nature urbaine. Ce sont les proches de St François, le même esprit d'une mystique orientale. A François d'Assise vivait aujourd'hui. Il écrit N.R. Retour à l'optimisme

Si ainsi conçu, le Nouveau Réalisme correspond à une orientation générale de la pensée artistique, le terme recouvre également une réalité plus précise, celle d'un groupe d'artistes qui s'est manifesté collectivement à Paris et dans le monde depuis 1960, et dont je me suis attaché à dégager la théorie. Ces artistes que je vais présenter au premier lieu ont vécu l'évolution spirituelle que j'ai tenté de vous retracer, et leurs positions extrémistes ont la valeur d'un manifeste. Leur attitude, qui rejoint d'ailleurs celle de certains américains n'a pas manqué de faire tâche d'huile. Non seulement leur "style" a influencé certains de leurs contemporains, mais aussi leur "esprit".

* En lisant ainsi l'objet usuel du monde de l'inerte et de



4

La griserie de l'habitude, ils ont posé le problème de la participation active du spectateur à ce phénomène de communication, émetteur-récepteur selon l'œuvre d'art.

Le spectateur, devant de telles œuvres est mis en situation, à la fois intellectuellement et physiquement. De là tout un problème d'intégration spatiale qui est capital.

Certains chercheurs, qui sont demeurés plus ou moins attachés à une morphologie géométrique de base, n'ont pas manqué d'être sensibles à ce problème du conditionnement total du spectateur.

Et par là nous en arrivons à l'architecture. L'esthétique de Groupe, les travaux d'équipe de la "Nouvelle tendance" géométrique rejoignent les expériences de certains artistes isolés (Domoto, par exemple).

Enfin des architectes eux-mêmes, conscients de l'évolution de la société (dans ses formes organiques et évolutives: jouille, droit de propriété, habitat) et des possibilités nouvelles de la technologie (matériaux nouveaux ou en prose - industrialisation du bâtiment, préfabrication - voûte, béton, structures tubulaires métalliques, quads, plastiques coûlés, etc...) s'orientent vers le concept d'une architecture mobile: en partant de structures géométriques

précises, il s'agit de libérer l'habitat individuel et d'assurer sa mobilité dans un urbanisme spatial. L'architecte après avoir subi l'influence du fonctionnalisme, et une qui'il dériverait pour les semblables l'équation du Souchev, revient à une conception plus humaine: l'urbanisme au service des hommes et de leur libre-arbitre, et non pas les hommes au service, à la disposition de l'urbanisme.

Yves Klein rejoint Friedman (climatisation)

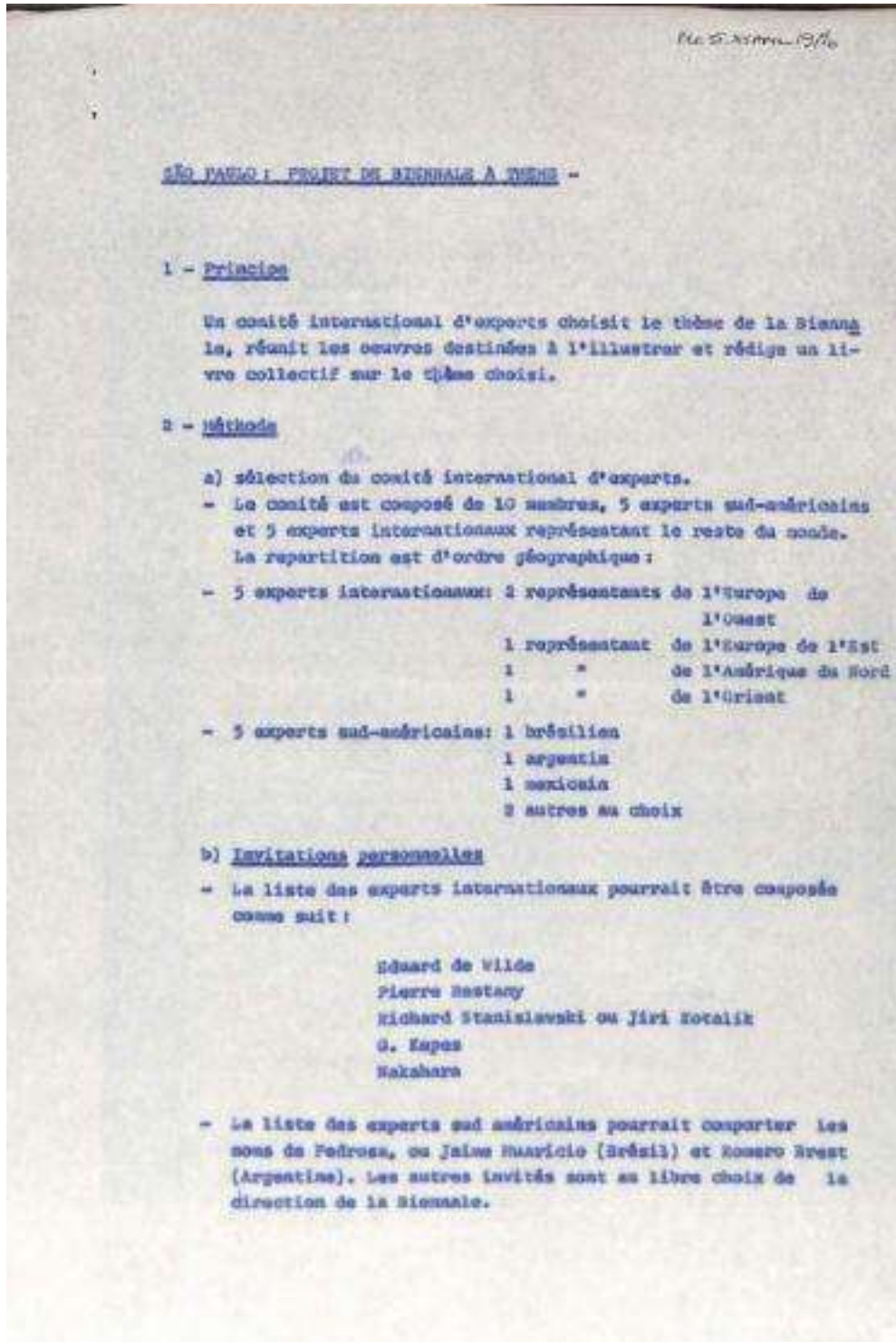
Le Nouveau Réalisme et l'Architecture Mobile, la Naissance du XX^e siècle mobile son vrai visage, à travers la pensée active de ceux qui l'ont découverte.

on le demande et le rôle de l'habitat, aujour- d'hui, n'est pas précisé- ment de conditionner le spectateur qui se rapporte à la réalité de la œuvre dans un état de acceptation particulière qui de chez lui est l'œuvre qui- helle, et le libère de son aliénation

à la fois plus réaliste et

F. Matarazzo, « São Paulo : Projet de Biennale à thème », tapuscrit, 2 pages, Rio, 17 décembre 1969, [PREST.XSAML19/16 et 17].

→ Le dossier PREST.XSAML19, dans le fonds Pierre Restany, contient un dossier important sur le projet d'une biennale à thème en 1971, dont l'un des thèmes est « Art et Technologie ».



WEST. XSPAL 19/17
2.

c) Processus d'organisation

- Le Président de la Biennale envoie une lettre aux différents experts énoncés ci-dessous, les invitant à participer à une réunion d'organisation d'une Biennale à Thème.
- Le lieu de la réunion pourrait être Paris ou São Paulo, au choix des invités.
- Les invités devront donner leur réponse dans un délai d'un mois à partir de l'envoi des lettres.

d) Projet de lettre d'invitation

Monsieur,

Dans la perspective d'une évolution de la Biennale de São Paulo et parallèlement à ses structures traditionnelles, je serais heureux de vous inviter à participer à une réunion d'organisation ayant pour but de fixer les bases d'une exposition à thème pour 1971.

Le thème général pourrait être Art et Technologie. Mais il ne s'agit là que d'une simple suggestion de ma part. Le choix définitif du thème vous incombe, ainsi que la sélection des œuvres destinées à l'illustrer. Enfin vous participez également à la rédaction collective d'un ouvrage traitant du thème que vous aurez choisi.

Le lieu de la réunion pourrait être, à votre choix, São Paulo ou Paris. Votre réponse devra me parvenir dans un délai d'un mois à partir de la date d'envoi de la présente lettre.

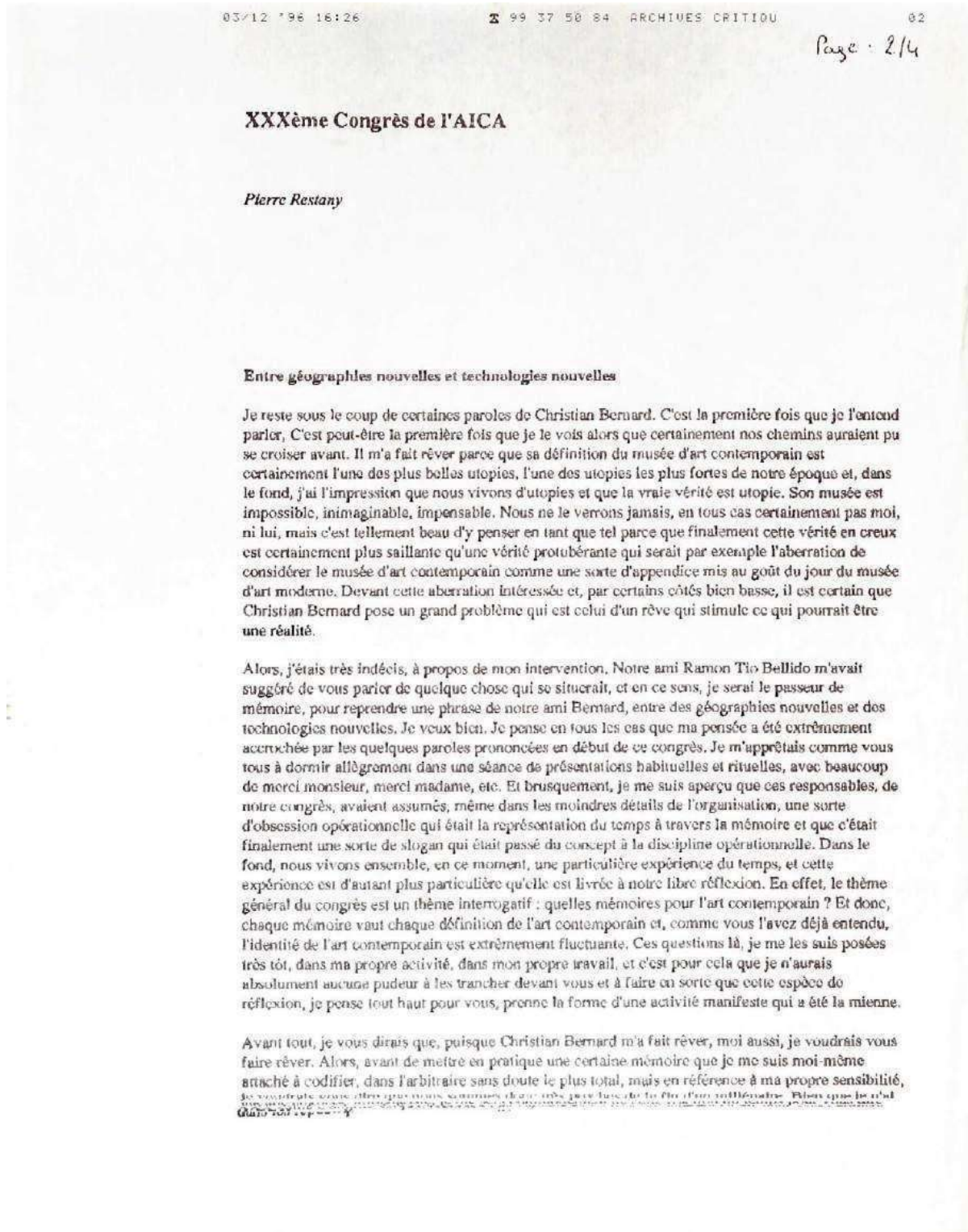
Les experts internationaux et sud-américains auxquels je m'adresse en même temps que vous sont les suivants: (liste des noms du comité d'experts).

Dans l'attente de votre prompt réponse, et en vous remerciant à l'avance de votre précieuse collaboration, je vous prie de croire, Monsieur ...

(signé: F. Matarazzo)

à Rio, le 17 décembre 1969

Pierre Restany, « Entre géographies nouvelles et technologies nouvelles », communication tapuscrite, XXX^e Congrès de l'AICA, 3 pages, Rennes, 1996, [FR ACA PREST THE CRI 012].



Alors le XXXème Congrès, qu'est-ce que cela serait selon vous ? Je pense que cela serait sans doute, pour reprendre l'enthousiasme de notre ami Didier Semin, un congrès télématique. Les réalités virtuelles nous figureraient sans doute un amphithéâtre de ce type là, dont la banalité presque post-moderniste se prête facilement à ce genre de situation. Nos communications passeraient par Internet et ce qui serait intéressant de voir, c'est dans quelles mesures la convivialité, auquel a fait appel notre premier conférencier, auquel feront appel tous les autres, bien sûr, combien cette convivialité peut passer ou pourrait passer à travers ce type de réalité virtuelle. Je pense que, sans doute, le XXXème Congrès sera un congrès que nous vivrons tous à domicile, avec peut-être une certaine pluralité dans nos activités. Pendant que nous serons fixés sur notre écran et que nous recevrons les communications, dans un ordre très rituel comme celui d'aujourd'hui, on pourra peut-être caresser le chat ou penser à des activités annexes, un peu plus frivoles, ce qui serait peut-être en effet une certaine solution. Je crois aussi que ce genre de convivialité virtuelle, si je puis dire, entraînerait une sorte de familiarité, de sympathie innée, pour une sorte de pidgin culturel, en quelque sorte, qui serait peut-être à la fois le constat d'une certaine libération d'expressivité et, d'autre part, l'idée que la sympathie, les sentiments sont eux aussi d'origine électronique. Je pense donc que, dans cette optique, je ne dirais pas idéale, mais possible, et même probable d'un congrès, certaines des objections, des doutes, formulés par nos conférenciers précédents, aussi bien par Christian Bernard, que par Jean-Marc Poinsof ou Didier Semin, alors disparaîtraient. Tout deviendrait facile, c'est-à-dire que la convivialité virtuelle créerait une sorte de moralité sélective, d'éthique esthétique, si je puis dire, et donc on chercherait plutôt, de préférence, sans que ce soit d'ailleurs une option tout à fait déterminante parce que, dans le fond, la contrainte ou l'engagement fanatique et hors de mise, à un certain niveau, encore une fois, de réalité virtuelle dans la convivialité. Alors pourquoi pas imaginer cette mise en pratique d'une mémoire de l'art contemporain, d'une mémoire qui daterait à peu près d'un siècle, puisque nous sommes en 2040, disons que c'est une sorte de pratique, de mise en pratique de la mémoire d'un art contemporain qui se serait, si vous voulez, réalisé, édifié dans la seconde moitié du siècle dernier. Ce serait un art que certains historiens ou critiques de l'époque auraient voulu marginaliser, auraient considéré un peu comme si c'était l'autre face de l'art, un art qui serait né comme cela par le plus grand des hasards vers 1913, avec un homme qui a peut-être été un peu oublié en 2040 mais je voudrais vous rappeler tout de même qu'il a été très important, c'est Marcel Duchamp.

Marcel Duchamp a eu une idée géniale en 1913. Ce sera difficile de vous remettre dans l'ambiance, dans l'esprit de ce qu'était que 1913. 1913, c'était la fin peut-être de ce qu'on a appelé la première époque de la société industrielle. A ce moment là, l'Europe était couverte d'établissements, d'ateliers, d'usines, seulement on ne les voyait pas. A l'époque, il existait des bâtiments qui, aujourd'hui, ont disparus, mais qui avaient pour eux une très grande simplicité. C'était des bâtiments qui servaient à couvrir un espace. Alors on appelait cela hangar, grange, tout cela était évidemment un résidu de la société agricole et cette première société industrielle n'avait vraiment contribué à l'architecture industrielle que par l'invention de la cheminée. Tout le reste se cachait dans un décor agricole. Bien sûr, cette production industrielle avait mauvaise conscience. Elle se produisait en série et il lui était incapable de penser que l'on puisse attacher un discours esthétique à ce tout fait machine. Tout ce qui était fait par la machine était, en effet, quelque chose de banal, quelque chose qui avait trahi, en quelque sorte, la vieille tradition du tout fait main artisanal et agricole. Si on vivait encore cette vie industrielle dans un cadre agricole, c'était un peu à la manière du coucou qui va pondre ses oeufs dans le nid des autres ou du bernard-hermite qui cherche la coquille d'un autre crustacé. On se trouvait dans cette position à peu près instable mais ce qu'il y avait de certain, c'était un tabou, le tabou du tout fait main. Il n'y avait que le tout fait main qui pouvait produire de l'art, du beau et une situation esthétique.

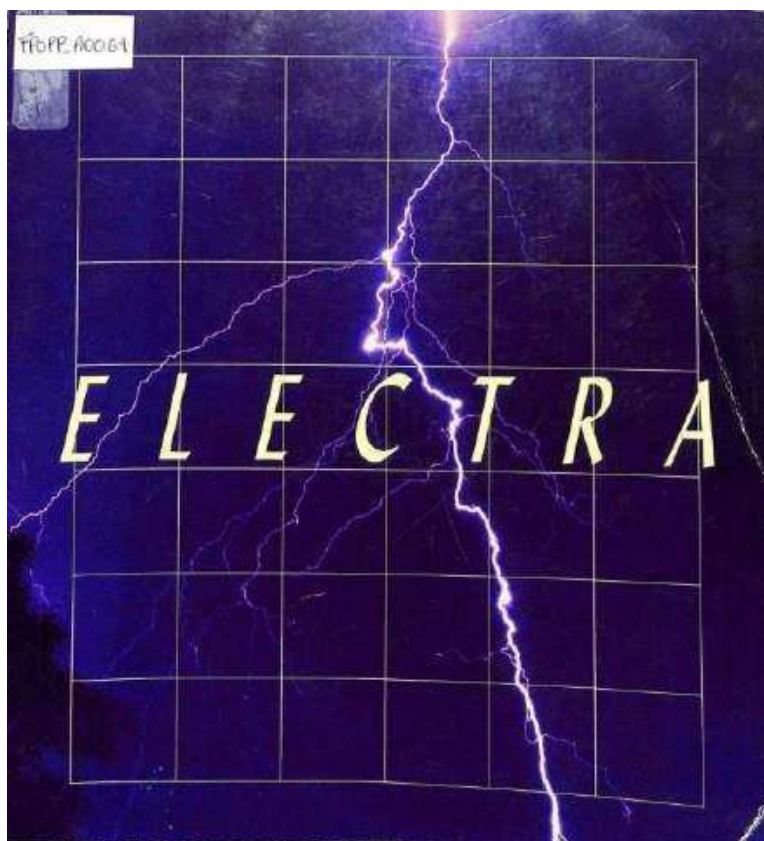
Et voilà que ce Duchamp, injustement oublié en 2040, a une idée géniale, c'est de démonter le système et de prouver l'existence de beau dans la machine et dans le produit de la machine. Alors, il fait cela que d'abord, il casse le coucou et le bernard-hermite et il y pense avec d'autres choses.

mais, très vite, la référence au ready made prend des directions tous azimuts. En 1919, lors de son manifeste, Gropius l'assimile finalement à l'objet standard et trouve que la beauté justement de l'objet réside dans sa fonctionnalité et dans son côté standard. Et nous arrivons comme cela à un produit qui était idéal. Rappelez-vous qu'un des produits standards les plus normatifs, les plus significatifs de la seconde époque industrielle, dans les années 50 ou 60, était le rasoir électrique Braun. C'était un rasoir électrique qui produisait exactement les mêmes services et les mêmes plaisirs au président directeur général d'une compagnie qu'à son chauffeur. C'était, pour les gons de 1960, l'expression tout à fait satisfaisante de l'objet standard et de la standardisation. Il se trouve que, par la suite, les choses ont évoluées et que, vers 1968, un groupe d'étudiants, que l'on pensait excités à l'époque, se sont mis à découvrir l'altérité. Aujourd'hui, en 2020, l'auteur est interchangeable, nous n'avons plus les problèmes là, nous n'avons plus les problèmes, d'abord de découvrir l'autre, de déclarer son droit à la différence et puis, ensuite, de vivre péniblement la normalité de cette différence. Ce sont des vieux problèmes évidemment, qui sont dépassés, et qui, à vous aujourd'hui, évidemment, paraissent très lointains, mais il faut y revenir parce qu'ils ont posé énormément de problèmes dans la marge des idées. En fait, ce droit à la différence est venu rejoindre tout un besoin d'expressivité, tout un courant de langage qui, de nos jours, est considéré comme une sorte de pif-guin, c'est bien le cas de le dire, communautaire, mais qui, à l'époque, était considéré comme un véritable objet de débats entre, d'une part, les conservateurs, et d'autre part, les modérateurs.

Fonds Frank Popper

Frank Popper (introduction), *Electra*, cat. expo., Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1983, [FPOPP.A0061].

→ Un dossier d'archives de Frank Popper est consacré à cette exposition : [Dossier Nouvelles technologies. Exposition Electra 1983-1984, [FPOPP.XH001 ; ACA DOS ; ACA réserve].



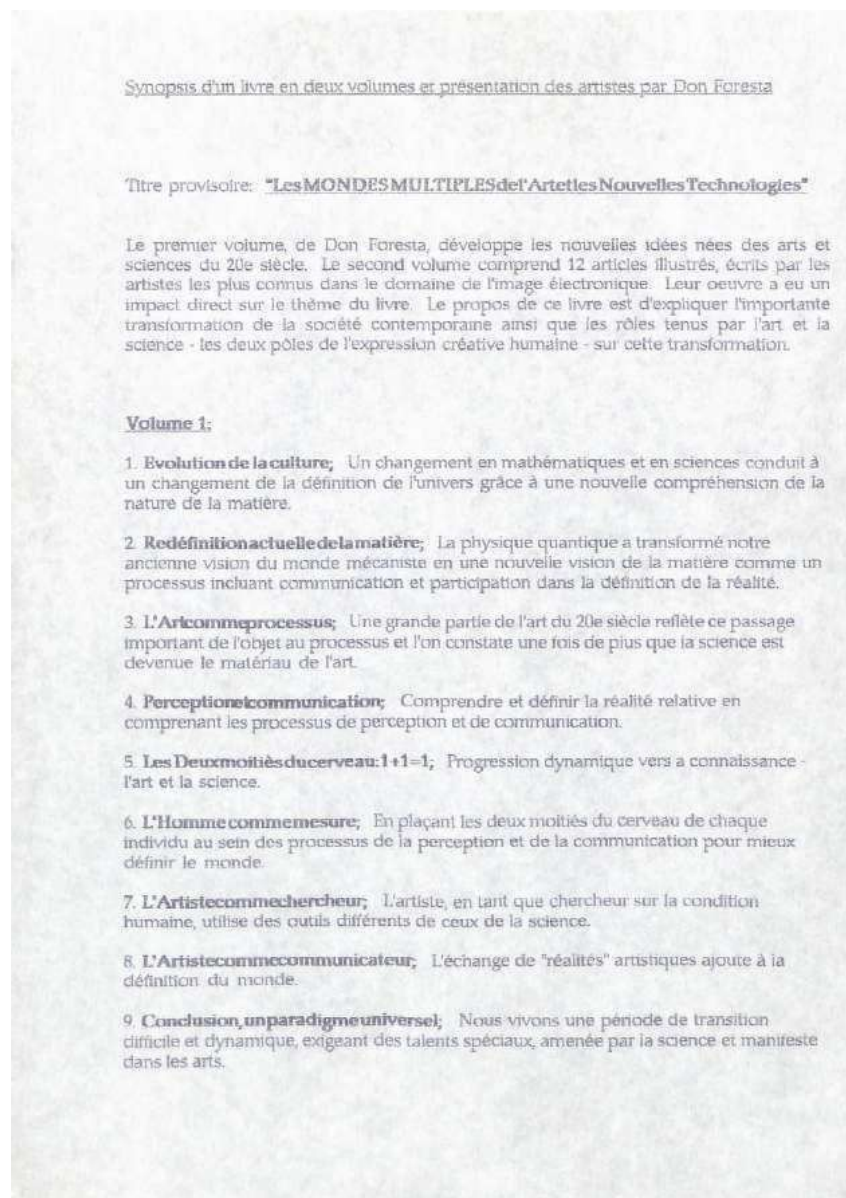
Dossier [Nouvelles technologies. Divers, 1976-1993], [FPOPP.XH017 ; ACA DOS ; ACA réserve].

Dossier [Nouvelles technologies. Espace SNVB international, 1988-1989], [FPOPP.XH002 ; ACA DOS ; ACA réserve].

Dossier [Nouvelles technologies. La Cité des arts, 1992], [FPOPP.XH005 ; ACA DOS ; ACA réserve].

Fonds Don Foresta

« Synopsis d'un livre en deux volumes et présentation des artistes par Don Foresta », écrit tapuscrit, 31 pages, s.d., [FR ACA DFORE ECR 009 1/3].



Don Foresta, « Les Mondes multiples : de l'Art et les Nouvelles Technologies », texte tapuscrit, 132 pages, 1988, [FPOPP.J 09 ; ACA BIB ; ACA réserve].

Arts et medias

Fonds AICA international

Pedro Manuel, « Influence of Television in Town-Planned and Architectonic Spaces », communication tapuscrite, 2 pages, I^{er} Congrès extraordinaire de l'AICA, Brésil, 1959, [FR ACA AICAI THE CON013 03/09].

Pedro Manuel, « Influence de la télévision dans les espaces urbanisés et architectoniques », communication tapuscrite, 2 pages, I^{er} Congrès extraordinaire de l'AICA, Brésil 1959, [FR ACA AICAI THE CON013 03/09].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con013/fr-aca-aicai-the-con013-309

Compte-rendu du colloque « Art et Télévision », tapuscrit, 24 pages, 20^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI J.007].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-imp/fr-aca-aica-j007

Matko Meštrović, rapport pour le colloque « Art et Télévision », communication tapuscrite, 3 pages, 20^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 06/01].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con022/fr-aca-aicai-the-con022-601

Peter Heinz Feist, « Les arts plastiques et la télévision dans le système communicatif d'une société socialiste », communication tapuscrite, 4 pages, 20^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 06/06].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con022/fr-aca-aicai-the-con022-606

Kristian Romare, rapport pour le colloque « Art et Télévision », communication tapuscrite, 3 pages, 20^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 06/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con022/fr-aca-aicai-the-con022-603

Jeanine Warnod, « Un art multiplié grâce à la télévision », coupure de presse, 12 septembre 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 07/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con022/fr-aca-aicai-the-con022-703

→ Lien : page 8

Jacques Michel, « L'exercice de la critique et l'influence de la télévision », coupure de presse, *Le Monde*, 19 septembre 1968, p. 17, [FR ACA AICAI THE CON022 07/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con022/fr-aca-aicai-the-con022-703

→ Lien : page 13

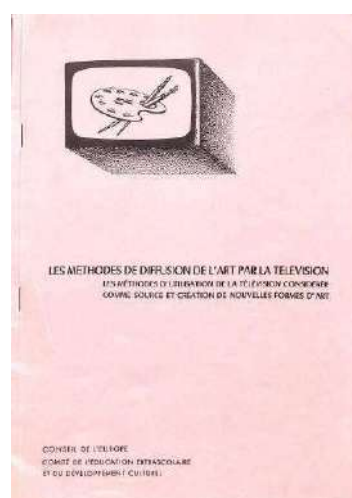
Dimitrije Bašičević, « Conséquences de l'unification des modèles de création artistique dans les modèles des "mass-media" », communication tapuscrite, 5 pages, XIII^e Congrès de l'AICA, Zurich, Lugano, Genève, 1978, [FR ACA AICAI THE CON033 06/10].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con033/fr-aca-aicai-the-con033-610

Jean Davallon, « L'efficacité symbolique des œuvres : sur les rapports actuels entre media et peinture. », communication tapuscrite, 31 pages, XV^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 11/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con037/fr-aca-aicai-the-con037-1103

Roy Oppenheim, « Les méthodes de diffusion de l'art par la télévision », rapport tapuscrit, 34 pages, 26 juin 1972, [FR ACA AICAI THE COM003].



Strasbourg, le 26 juin 1972

CCC/EBS(72)68
or. fr.

COMITE DE L'EDUCATION EXTRASCOLAIRE
ET DU DEVELOPPEMENT CULTUREL

Les méthodes de diffusion de l'art par la télévision.
Les méthodes d'utilisation de la télévision considérée
comme source et création de nouvelles formes d'art

par M. Roy OPPENHEIM
Chef du Service Culture de la Télévision
Alémanique et Rhéto-Romane, Zurich

26.602
04.3

TABLE DES MATIERES

Page

I. Les méthodes de diffusion de l'art par la Télévision en Europe 1

1. Typologie d'émissions pour la diffusion de l'art ... 1

 a) Renseignements au sujet d'expositions, d'événements 1

 b) Emissions magazine 1

 c) La documentation culturelle 3

 - l'émission consacrée à l'histoire de l'art 3

 - la monographie télévisée 4

 - l'émission sur un sujet 5

 - l'analyse phénoménologique 6

 - la Conférence sur un sujet du domaine artistique 7

 - la visite d'un musée 7

 Résumé 8

2. Problèmes des rédacteurs, auteurs, réalisateurs 8

 a) l'infrastructure des stations de Télévision 8

 b) les méthodes de travail 9

3. Problèmes de la programmation d'émissions pour la diffusion de l'art 11

 a) quantité d'émissions pour la diffusion de l'art 11

 b) critères du choix des sujets 11

4. Problèmes techniques 12

 a) du côté des musées 12

 b) du côté de la Télévision 13

5. Problèmes en ce qui concerne la dramaturgie 16

 a) quelques lois de l'écran 16

 b) la dramaturgie de l'émission pour la diffusion de l'art 19

 Résumé 21

./.

6. Problèmes juridiques	22
a) musée	22
b) Télévision	22
c) Genres de production	24
d) Echange, diffusion, vente	25
II. Les méthodes d'utilisation de la Télévision considérées comme source et moyen de création de nouvelles formes d'art	26
1. Faisons le point	26
Résumé	27
2. Interpénétration de divers media	28
3. Les possibilités de la Télévision quant à la créativité	29
4. Programme d'action	30
a) symposium international	30
b) émission pilote	31
III. Conclusions	32
1 à 5	

I. Les méthodes de diffusion de l'art par la Télévision en Europe
Remarque préliminaire

Notre étude se limite essentiellement aux arts plastiques ; nous croyons cependant que les conclusions fondamentales peuvent s'appliquer aussi à d'autres domaines de l'art.

Pour pouvoir formuler nos observations et conclusions en nous basant le plus possible sur des faits, nous avons fait une enquête auprès des départements culturels suivants :

- France (O.R.T.F.)
- Grande-Bretagne (BBC)
- Allemagne (ZDF / AID = NDR/WDR/SF/DR/HR)
- Italie (RAI)
- Autriche (ORF)
- Belgique (RTT)
- Pays-Bas (NOS)

1. Typologie d'émissions pour la diffusion de l'art

Pour prononcer un jugement sur une émission, il faut prendre les éléments suivants en considération : sa fonction dans le programme et sa longueur, en plus de ses particularités quant au contenu et quant à la forme.

a) Renseignements au sujet d'expositions, d'événements
Ces séquences - exclusivement filmées - durent jusqu'à 60 secondes.

Elles sont diffusées en premier lieu dans le journal télévisé (News/téléjournal), dans des émissions d'actualités régionales (Carrefour, Abendschau, Antenne) ou dans des émissions magazine. La plupart du temps, l'événement est filmé purement et simplement - une réalisation proprement dite est rudimentaire pour des raisons de temps et de personnel (pas de collaborateurs formés spécialement).

Heures d'émission : dans toutes les chaînes de programmes, la plupart du temps à une heure d'émission principale.

b) Émissions magazine

Longueur : jusqu'à 20 minutes.

Heures d'émission : il y a des émissions magazine dans la plupart des programmes, leurs sujets et leur forme étant conçus en fonction d'une élite d'une façon correspondante dans les deuxième et troisième programmes. La plupart du temps ./.

assez tard dans le programme du soir (en 2e lieu, vers 21 heures environ), toutes les semaines, tous les quinze jours ou tous les mois. Longueur : jusqu'à une heure au total.

Auteurs : la plupart du temps, des collaborateurs qui s'intéressent à des sujets culturels, rarement des collaborateurs qualifiés (étant donné que ces rédactions doivent s'occuper de littérature aussi bien que d'art, du feuilleton ou d'histoire contemporaine, un large éventail de connaissances est indispensable ; les collaborateurs du magazine sont donc rarement en mesure d'adopter une attitude personnelle fondée envers un domaine spécial). En outre, les rédacteurs sont concentrés par la littérature, et sont moins souvent au fait de l'art. (En Europe, sur 10 rédacteurs de magazines culturels, il y a 5 rédacteurs sans connaissances spéciales, 4 rédacteurs ayant fait des études supérieures de littérature, et 1 rédacteur possédant un diplôme d'études supérieures des beaux-arts). Il en résulte que l'élément journalistique domine dans ces séquences, que la plupart des reportages traitent un penchant pour les époques de l'histoire de l'art et les artistes proches de la littérature. Le magazine culturel est une des formes les plus fréquentes de l'émission culturelle (rien qu'en Allemagne, 7 magazines de l'émission culturelle, "Aspekte", "Spektrum", "Studio", "Die Neue Bibliothek", "Almanach", "Frankfurter Studio" (1)). La plupart des magazines (deux tiers) sont commentés par un "Moderator", et ceci souligne en même temps une des missions principales de cette forme d'émission : l'actualité qui devrait être plus pénétrante que le meilleur journal, communiquer des faits dont la teneur, en information est plus que la nouvelle pure et simple ou qu'un complément optique de la presse quotidienne, catalogue et programme, analyse d'événements et de phénomènes culturels (approfondissement), une présentation et une façon pouvant captiver et satisfaire ceux qui sont déjà initiés aussi bien que les profanes ; prendre à l'égard des sujets traités une attitude qui ose déterminer leur valeur de la position sociale, qui trouve le courage de prendre une position personnelle ; finalement, un registre étendu quant à la forme, permettant le feuilleton ambitieux aussi bien que le reportage concis et concret.

Il existe un mal manifeste : il n'est pas tenu compte généralement du public jeune. La culture à la télévision s'accroche trop à l'événement bien connu de manifestations culturelles et se limite pratiquement à une "culture d'adulte" marquée (à part des émissions pour la jeunesse dans lesquelles on peut voir sporadiquement des séquences culturelles), elle tient trop peu compte des sujets qui intéressent les jeunes. En Europe, quarante pour cent des téléspéctateurs sont âgés de 25 ans et moins - l'âge moyen des programmeurs se situe environ à 50 ans et celui des collaborateurs des magazines à 42 ans. //

(1) Voir "Selbige Inseln Kunst - Die Kulturmagazine im deutschen Fernsehen", Wolf Donner, "ZEIT" n° 47, 21.11.1969.

Le problème des collaborateurs : la séquence doit-elle être confiée à un spécialiste dans le domaine de l'art ou à un professionnel de la télévision ? Le danger réside dans un cas dans l'attitude du Sage de la Montagne, et dans l'autre, dans le provincialisme (dans le contenu, dans le commentaire). La solution se trouve au milieu, dans le reportage résultant de la collaboration étroite constante de l'auteur, de la rédaction et de la technique, qui informe sur un événement d'actualité dans la mesure nécessaire, mais qui saisit cette occasion pour mettre en évidence une tendance, une évolution - donc des sujets en coupe longitudinalité et en coupe transversale.

La façon : un reproche est valable pour tous les magazines : ils présentent trop souvent uniquement des exposés, une émission de radio laborieusement illustrée, au lieu de déroulements d'images convaincants, un commentaire qui pourrait se trouver aussi dans le journal est mauvais. Un bon texte d'accompagnement du film comprendra des nuances, souvent bien au-delà de ce que les indications et les informations entrecroisées. Le contraire existe aussi souvent, c'est avec trop d'art que sont faits les comptes rendus sur l'art, accompagné d'un commentaire plein de vénération et important d'un événement solemnel. Dans les films sur des expositions d'œuvres d'art - qu'on continue à rencontrer - on ne voit souvent que les types extravagants et l'agitation du vernissage, mais au maximum un panorama rapide, un regard furtif sur les œuvres dont il devrait s'agir réellement.

c) La documentation culturelle

Longueur : plus de 15 minutes.

Heures d'émission : suivant la façon, possible partout en principe.

L'émission sur l'histoire de l'art

Elle est produite comme type dans tous les pays d'Europe et doit représenter sans doute à peu près la moitié de toutes les émissions pour la diffusion de l'art. Elles sont réalisées la plupart du temps par des historiens de l'art et réalisées ensuite par un spécialiste de la télévision.

Leur avantage : un sujet peut être présenté dans le contexte historique. On dispose de surabondamment de matériel pour séparer et illustrer, les divers domaines (sculpture/architecture/manuscrits/arts décoratifs appliqués aux petits objets, peintures, etc.) s'employant un commentaire.

Leur désavantage : la plupart du temps, c'est l'ambiance conditionnée par le temps qui prédomine ; l'œuvre d'art est comprise uniquement comme résultat de l'évolution historique et le regard est sonné par des historiens de l'art et réalisations dépassant du cadre d'une époque.

Dans cette forme d'émission, l'oeuvre d'art est considérée selon des points de vue très différents :

- selon des critères historiques,
- selon les genres,
- selon les styles,
- selon des critères ethnographiques,
- selon des critères géographiques, etc.

La monographie télévisée

(P. e. Albrecht Dürrer/Michel-Ange/Giorgio de Chirico, etc.) Ce genre est également - encore maintenant - malgré le caractère problématique de la manière de considérer les choses dans une monographie - une des formes les plus fréquentes. Les raisons en sont certainement le fait que l'homme (et son oeuvre plus rarement !) se trouve au centre, ce qui paraît conforme au média de la télévision. Il est possible en outre d'obtenir un mouvement de cette façon, en insérant des séquences qui évitent de devoir filmer purement et simplement des tableaux ou des sculptures (par exemple les endroits où les artistes ont exercé leur activité, l'ambiance des espaces vitaux du moment, etc.).

En France comme en Allemagne, on rencontre à plusieurs reprises des semi-documentaires, l'artiste étant représenté par un acteur, les oeuvres de l'artiste étant incorporées cependant comme documents (p.e. Francisco de Goya, Van Gogh, Michel-Ange).

Son avantage : cette forme d'émission fait appel à l'intérêt humaniste du spectateur (l'homme risque de supplanter l'oeuvre). L'anecdote reçoit son dû.

Son désavantage : la personnalité de l'artiste se trouve au centre, la plupart du temps, l'oeuvre ne sert que dans la mesure où elle permet de faire mieux comprendre la personne de l'artiste.

La plupart des productions de ce genre se distinguent par un conservatisme s'en tenant au fait qui est, tout compte fait, meilleur que de se laisser entraîner à un Pop-Show comme le font souvent des auteurs d'émissions télévisées quant ils présentent des peintres paisibles, mais encore vivants. Certes, cette "fidélité à l'oeuvre" ne résout les choses qu'à moitié. L'image d'un Dürrer, par exemple, qui est inébranlable dans la conscience du spectateur, n'est que rarement remise en question. La phrase suivante : "Dürrer a touché pour deux retables une somme équivalant au traitement d'un maître d'école pendant 14 ans", fait comprendre devant quel arrière-plan social on pourrait, on devrait, placer un portrait d'Albrecht Dürrer à la télévision (1).

(1) Voir "Kunst im Fernsehen", Beobachtungen am Bildschirm, Ludwig Zerull, Kunst und Unterricht, Numéro 15, Mars 1972, page 50.

L'émission sur des contemporains est un sous-genre particulier de ce type. Contrairement à ce qui se passe pour des films sur l'histoire de l'art, les réalisateurs sont entraînés à des fresques plus gravées dans les productions sur des contemporains : c'est ce qui transforme presque tous les films de ce genre en une séance d'amusement, en un divertissement, qui peut seulement provoquer des hochements de tête chez la plupart des téléspectateurs, mais pas la compréhension. Il est vrai que les artistes ne sont pas innocents de ces agissements. Ils se laissent entraîner souvent par celui qui tourne le film à des actions qui sont loin de leur pensée normalement. On filme éventuellement une assez grande partie de l'oeuvre de l'artiste dans son atelier. L'ordinateur dit alors au réalisateur, qui n'a pas l'habitude de la télévision souvent (parce qu'il est critique d'art ou directeur de musée), qu'il a encore besoin alors de quelques scènes dans lesquelles "il se passe quelque chose" (mouvement, action). "Tout le monde sort, et le peintre qui est plutôt timide normalement est incité à ouvrir un parapluie bariolé et à gambader à grands pas dans le jardin en s'éloignant de la caméra, chose qu'il ne fait jamais normalement. Quand il peut s'admirer six mois plus tard à la télévision, beaucoup de scènes sur l'oeuvre ont été coupées et le peintre paisible est transformé en clown dans la scène du parapluie qui prédomine." (1).

Les avantages : divertissant la plupart du temps, vivant par la façon (conforme aux caractéristiques de la télévision).

Le désavantage : l'initié n'a pas besoin de ces films, parce qu'il sait ce que l'artiste fait réellement : quant au profane qui s'intéresse à l'art, ils ne lui offrent aucun point de repère pour se mettre au courant de l'oeuvre d'un artiste.

L'émission sur un sujet

(P. e. Reiserer sur Kunst, "Has the Past got a Future?", "Das kann ich auch", "Ist Conceptual Art Kunst?", "Les Architectes révolutionnaires").

Ces productions traitent généralement d'art : elles veulent établir des rapports, éveiller chez le spectateur une compréhension critique de l'art (et pédagogique quant à l'art). Cette forme d'émission pour la diffusion de l'art qui est sans doute la plus récente, s'emploie surtout dans des magazines culturels, l'aspect social de l'art se trouvant au premier plan toutefois dans ce cas (choix contesté d'un directeur, achat de tableau contesté, prix de l'art) (2).

(1) Voir "Kunst im Fernsehen", Beobachtungen am Bildschirm, Ludwig Zerull, Kunst und Unterricht, Numéro 15, Mars 1972, page 51

(2) Voir le rapport sur "Fernsehen und Museum", Séminaire de la Commission Allemande de l'UNESCO en collaboration avec le Musée Folkwang et le Comité National Allemand de l'ICOM, Janvier 1969, Carlo Huber, Berné.

Cette forme d'émission fait partie des émissions les plus fréquentes en Allemagne. Elle correspond à un des développements les plus récents de la télévision : la télévision est comprise comme support d'informations qui concernent la société, qui essaie de rendre actif le spectateur par son style d'information ouvert, c'est-à-dire caractérisé par des discussions, le dialogue, des contradictions, des conflits. On essaie ainsi de soutenir par la télévision des processus d'étude par le fait qu'elle réduit de son propre mouvement son autorité reposant sur une prétendue objectivité" (1).

Avantages : cette forme d'émission suit un courant de l'époque existant dans le monde entier : on parvient à rendre visibles des rapports "interdisciplinaires", l'art est libéré de sa "tour d'ivoire" et est considéré au sein de mécanismes sociologiques. L'émission marxiste pour la diffusion de l'art doit être rangée en grands parties dans ce type. Cette forme peut conduire à la politisation de l'art.

Désavantages : les mécanismes supplantent maintes fois l'oeuvre d'art qui est interprétée exclusivement dans un contexte fonctionnaliste. Ces émissions ont en même temps un caractère littéraire, c'est-à-dire que la qualité littéraire, l'"expression", le "message" des images se trouve au centre.

L'analyse phénoménologique

(P.e. "Connaissance de la Peinture")

Cette forme d'émission est pratiquement inconnue, à part quelques exceptions - la plupart du temps plutôt sous forme de tentatives timides -. Le centre est constitué par les phénomènes visuels des arts plastiques (couleur, lumière, formes - et toutes leurs combinaisons infinies qui constituent le langage des arts plastiques). Cette forme renonce à la méthode "historisante", littéraire, anecdotique, et prend entièrement comme point de départ l'élément optique. Elle travaille avec toutes les possibilités visuelles de l'écran.

Désavantages : étant donné qu'on renonce à un commentateur "prima donna" (Moderator), l'impreinte subjective, personnelle (personal approach) disparaît dans une grande mesure.

Avantages : Forme correspondant aux caractéristiques de la Télévision. Comparaisons possibles par-delà des frontières historiques, ethnographiques et politiques. L'oeuvre d'art se trouve au centre. Applicabilité internationale (espace et d'adaptation aisée). Cette forme nouvelle et montrant la voie de l'avenir est examinée de façon particulière au Chapitre II. /.

(1) Voir Dieter Stolte, Remschen von morgen, Frankfurt/er Heft 6, 27e année, Numéro 1, janvier 1972, page 37.

La conférence sur un sujet du domaine artistique

(P.e. "Kunstgriffe", "Openbaar Kunstbezit", "Civillisation").

Il faut englober dans ce genre toutes les formes dans lesquelles on travaille avec une apparition personnelle de l'auteur (commentaires (Moderation)/présentation). Il existe en l'occurrence des émissions qui atteignent un degré maximum de réalisation télévisuelle (p.e. "Civillisation" de Kenneth Clark), d'autres restent par contre des émissions comme dans une école, transmises par le moyen de la télévision (surtout les émissions servant exclusivement à des fins scolaires, didactiques - Telekollefs, Open University, par exemple). Le procédé consiste essentiellement en ce qu'une conférence est illustrée avec des prises de vues cinématographiques (entracoupées).

Désavantages : cette forme reste un expédient puisqu'elle se base toujours sur la communication verbale, en dépit du fait qu'elle dépendant des possibilités visuelles de l'écran pour "aider" la présentation. Ce genre d'émissions est en contradiction dans la plupart des cas avec la dramaturgie de la télévision tout comme avec les arts plastiques basés sur des éléments optiques.

Avantages : l'auteur est confronté avec le spectateur, son message prend une valeur authentique. Le succès de cette forme d'émission dans des pays culturellement sous-développés montre l'importance que peut avoir un intermédiaire "qui sait tout" (figure du père), qui enseigne. En Europe Occidentale, toutefois, le pourcentage de cette forme d'émission très dépassée est en train de diminuer.

La visite de musée (souvent sous forme d'une émission en direct)

Cette forme d'émission était fréquente aux débuts de la télévision, elle est même à l'origine de tous les programmes sur les arts plastiques. Etant donné son caractère typique et rigide, "comme dans un musée", ce genre a été refoulé de plus en plus à l'arrière-plan par les formes plus nouvelles décrites plus haut (de brefs reportages de ce genre, mais qui sont filmés alors, ne sont plus présentés que dans les programmes du téléjournal et du téléjournal du soir - les émissions d'actualités -).

Depuis que les musées essaient de s'ouvrir au monde entier (p.e. le Stedelijk-Museum, la Tate Gallery, le Museum Folkwang, etc.), de nouvelles tentatives sont entreprises actuellement pour ramener cette forme d'émission - la plupart du temps toutefois en y associant le public.

Avantages : donne surtout au musée une nouvelle valeur de la position au sein des événements culturels. La transmission en direct permet d'atteindre un niveau élevé de caractère immédiat et de spontanéité. Le public est rendu actif (dans le musée surtout). /.

Désavantages : l'oeuvre d'art reste encore dans son isolement dû au fait de se trouver dans un musée. L'ambiance typique propre à un musée est difficile à surmonter. On cherche par trop, souvent une issue en promenant la caméra dans les salles d'exposition, en montrant constamment de nouvelles perspectives qui ne permettent à personne de juger les oeuvres. Les opérateurs semblent souvent être sans arrêt à la recherche de cadrages osés et de mises en scène pleines d'imagination, la caméra est souvent en mouvement sans répit, pour ne pas permettre que l'ennui s'installe, bien sûr ...

Il va de soi qu'il existe une série de formes mixtes entre ces divers groupes de base.

Résumé :

"L'émission télévisée pour la diffusion de l'art" n'existe pas, mais il existe une série de formes d'émission de caractères différents selon le public visé (1er, 2e ou 3e programme, heures d'émission !).

Dans la plupart des formes d'émission, ce n'est pas l'oeuvre d'art qui forme le centre de ce qu'on considère, mais bien l'artiste, les circonstances historiques, le milieu, etc.

2. Problèmes des rédacteurs, auteurs, réalisateurs

a) L'infrastructure des stations de Télévision

A part quelques exceptions, la plupart des stations de télévision ont une structure hiérarchique (1). Dans presque toutes les sociétés européennes ce sont les mêmes rédactions qui s'occupent des programmes dans le domaine des arts plastiques et qui sont compétentes également pour la littérature, le théâtre, la philosophie, l'histoire, souvent aussi pour la science et les questions sociales. Il n'y a que Wibe von Bonin (WDR II, Cologne) qui dirige une rédaction entièrement indépendante chargée des émissions pour la diffusion de l'art, dans une station de télévision. Les rédacteurs sont aussi, pour la plupart, plutôt concernés par la littérature qu'au fait de l'art (des gens de théâtre, conseillers dramatiques, conseillers artistiques, directeurs artistiques relatifs, nombreux occupent des postes de direction). L'infrastructure de la plupart des stations de télévision est basée en outre sur la division en genres traditionnels tels que "Sciences physiques et naturelles, technique et médecine", "Culture", "Religion", etc.

(1) Il existe une série de tentatives assez récentes pour remplacer ce principe : à la Bayerische Rundfunk, par exemple, ou à la BBC. Il n'est pas encore possible toutefois d'émettre un jugement valable actuellement.

Le travail "interdisciplinaire" est rendu plus difficile de ce fait, des émissions ayant un caractère "interdisciplinaire" sont abordés seulement de mauvaise grâce, pour ne pas marcher sur les plates-bandes du collègue de l'autre département. C'est pour ces raisons que divers émetteurs ont adopté la forme du groupe de travail ou du groupe de production formés "ad hoc".

b) Les méthodes de travail

Les méthodes de travail appliquées en Europe sont différentes. Les pays qui disposent d'une industrie cinématographique nationale connaissent la profession d'auteur-créateur de pièces pour la télévision qui connaît à fond la matière du sujet à traiter ainsi que la télévision en tant que media (exemples : John Read, Gotfried Sello, Dietrich Mahlow, Hans Emmehing, Marcel Duchateau, etc.). Toutefois, l'auteur qui connaît le media ne se charge que rarement aussi de la création et de la réalisation (alors qu'il le fait dans la plupart des cas, au contraire, pour des reportages, car cette forme courte doit être produite en un temps calculé relativement très juste).

Les autres stations (relativement jeunes la plupart du temps) travaillent avec des spécialistes sans connaissances du media.

Un "réalisateur" ou "programmateur" doit alors couler la "matière première" dans un moule conforme aux caractéristiques de la télévision.

La qualité des programmes pour la diffusion de l'art dépend directement de la façon dont fonctionnelle jeu d'ensemble entre le spécialiste de l'art (directeur de musée, critique d'art, historien de l'art, artiste) et le spécialiste de la télévision. L'idéal serait l'union de l'auteur et du réalisateur en une seule et même personne pour obtenir une homogénéité maximale de l'émission, c'est-à-dire un maximum d'unité entre la forme et le contenu. L'expérience montre que tout bon auteur ne doit pas être aussi un bon réalisateur, il est vrai, mais il faut accorder cependant la préférence à une union personnelle auteur-réalisateur plutôt qu'à une équipe qui fonctionne mal (ne connaissant pas le media) spécialiste-réalisateur de télévision. En effet, ce n'est que rarement qu'on parvient à mettre au point une méthode de travail satisfaisant aux origines du spécialiste de l'art ainsi qu'à celles du spécialiste de la télévision : en bien le connaisseur de l'art est le plus fort et impose sa volonté en faveur de l'art, mais au détriment de la dramaturgie de la télévision, ou bien alors c'est le réalisateur de télévision qui domine et qui "violente" la matière pour en faire un show sans doute divertissant et télévisuel, mais qui est contraire aux exigences de l'oeuvre d'art.

Ce problème doit être considéré comme un des problèmes essentiels de l'émission pour la diffusion de l'art. Ce n'est pas un problème professionnel en premier lieu, mais plutôt un problème humain (collaboration !).

Il n'est sans doute pas nécessaire de souligner particulièrement que nous n'avons parlé jusqu'à présent que de la direction d'une production pour la diffusion de l'art ; il faut toute une série d'autres collaborateurs pour réaliser une production pour la diffusion de l'art (nous nous limitons en l'occurrence à la production d'un film, puisque c'est de cela qu'il s'agit dans 95 pour cent de tous les cas).

- 1 scénariste) éventuellement réunis en une seule
- 1 réalisateur) et même personnel
- 1 documentariste
- 1 régisseur de plateau
- 1 script-girl
- 1 opérateur pour prises de vue réelles
- 1 opérateur pour les trucages (uniquement dans des cas spéciaux)
- 1 opérateur du son
- 1 électricien (éclairagiste) (éventuellement)
- 1 dessinateur (éventuellement)
- 1 photographe (éventuellement)
- 1 compositeur (éventuellement)
- 1 monteur
- 1 speaker (commentaire)
- 1 ingénieur du son (sonorisations)
- 1 spécialiste de la détermination de la température de la couleur (laboratoire)

Dans la pratique courante actuelle, ces équipes ne sont pas spécialisées, elles s'emploient un jour pour tel sujet et un autre jour pour un autre sujet. Dans les stations de télévision assez importantes, on essaie d'employer pourtant des opérateurs qualifiés ayant un intérêt correspondant et faisant preuve d'une prédilection correspondante, pour des productions pour la diffusion de l'art.

Les réalisateurs ne sont sans doute pas les seuls occupants du fait que de nombreuses émissions pour la diffusion de l'art sont problématiques à cause de la façon de diriger la caméra (1). Far trop souvent, c'est l'opérateur qui réclame de l'action et qui est en mesure de déterminer également une partie essentielle de la réalisation.

(1) Il y a changement du plan toutes les deux à trois secondes en moyenne sur l'écran. Ce rythme fait partie de la dramaturgie courante de la télévision. Pour les émissions pour la diffusion de l'art, il s'agit cependant de s'élever de cette déformation professionnelle, tous les mouvements, la succession et la vitesse du montage devant être soumis à d'autres lois.

Le même problème se pose au stade du montage. Il n'y a pas de monteurs ou de montages spécialisés dans les émissions pour la diffusion de l'art dans les stations de télévision. La conséquence en est, le cas échéant, que tout ce qui fut créé pendant les travaux de préparation, de mise au point du scénario et des prises de vues, est détruit souvent à la table de montage par un seul geste de la main.

3. Problèmes de la programmation

a) Quantité d'émissions pour la diffusion de l'art

Il est extrêmement difficile de comparer entre eux les divers programmes qui sont diffusés en Europe, car il n'est pratiquement pas permis de comparer un programme de télévision dans un pays avec rien qu'un canal, avec un programme de télévision d'un pays où l'on diffuse deux programmes ou plus.

Une analyse purement quantitative (statistique) montre que les programmes culturels prennent une place relativement grande dans l'éventail des programmes à la NOS (Pays-Bas), à la BBC (Grande-Bretagne) et à l'O.R.F.F. (France).

On constate d'une façon générale que la tendance existe que des programmes culturels doivent céder le pas à des retransmissions sportives, à des émissions récréatives et d'information (1).

Le rapport qui existe dans les programmes culturels entre des sujets du domaine des arts plastiques et la littérature, le théâtre, l'architecture, etc. est instructif. A part la France et l'Allemagne, les arts plastiques occupent environ la moitié de toutes les heures d'émissions culturelles ; en Allemagne, la proportion est d'un tiers environ, et elle est d'un quart en France (2).

b) Critères du choix des sujets

Ces sujets diffèrent beaucoup d'un pays à l'autre. Les pays avec un seul programme essaient d'atteindre les plus grandes couches de public possibles, et cela se répercute sur le choix des sujets (émissions populaires). Les sociétés de télévision qui disposent de chaînes avec des programmes en contraste avec les programmes des autres chaînes ont des programmes "minoritaires".

- (1) Contrairement à ce qui se passe au Japon, par exemple, où l'on consacre jusqu'à un tiers de l'ensemble du programme à des sujets culturels.
- (2) Ces chiffres approximatifs ont été calculés sur la base des programmes de 1971.

Contrairement à ce qui se passe dans les stations de Télévision purement commerciales (aux Etats-Unis, p.e.), on prend note sans doute des audiences et des indices de jugement du sondage d'opinion des téléspectateurs, mais ces éléments ne sont que rarement considérés comme un instrument décisif pour juger une émission. La plupart des responsables sont conscients du fait qu'il ne peut pas s'agir uniquement, dans des émissions culturelles, d'offrir au spectateur ce qu'il désire, mais de lui donner entre autres ce qu'il devrait désirer (1). La plupart des rédactions suivent donc un principe pédagogique (1). La plupart dans le cadre des concessions accordées par l'Etat (p.e. : "Il faut sauvegarder et promouvoir les valeurs culturelles du pays", "Les minorités ne doivent pas être blessées dans leur sens moral", "Les programmes doivent servir les intérêts du pays, renforcer l'unité et la cohésion nationales et encourager l'entente internationale" etc.)

4. Problèmes techniques

a) Du côté des musées

Des panneaux en bois sont exposés à un très grand danger à cause de l'échauffement produit par l'éclairage. Les courbes ont une allure inquiétante avec des quantités de lux élevées, mais le risque est relativement réduit avec les 1200 lux nécessaires actuellement. La prudence est de rigueur avec l'ancien type de projecteur lourd, car la lentille placée devant la lampe concentre la chaleur sur le tableau. Dans ce cas, des filtres d'isolation thermique peuvent absorber jusqu'à 37 pour cent de la chaleur (de bons résultats ont été obtenus dans la pratique avec le verre de protection thermique KG 1 de la firme Schott à Mayence), mais il est recommandé en l'occurrence de maîtriser les conditions dans la zone derrière les projecteurs, parce que la chaleur s'échappe vers l'arrière et pourrait y abîmer d'autres tableaux.

Quant aux projecteurs de quartz à vapeur d'iode qui s'emploient de plus en plus actuellement, ils n'ont pas, il est vrai, un rapport plus favorable entre l'énergie qui est transformée en lumière et celle qui est transformée en chaleur que d'autres appareils d'éclairage, mais le fait qu'il n'y a pas de lentille devant ces projecteurs est déjà un avantage.

(1) Bernard Shaw : "Tu ne dois pas donner à l'homme ce qu'il veut, mais ce qu'il devrait désirer." Ou B. Brecht : "Il ne faut pas considérer l'homme tel qu'il est, mais tel qu'il pourrait être."

Il en résulte les recommandations suivantes (1) :

Utiliser des locaux de grandes dimensions et d'une grande hauteur pour les prises de vues, pour que la température ambiante n'augmente que dans une mesure modérée, et assurer éventuellement une circulation de l'air ; l'humidité relative de l'air doit rester constante. Placer les projecteurs à une distance suffisante des œuvres (3 à 4 m). Si des vitrines sont éclairées, il faut les ouvrir, faute de quoi il se produira une forte concentration de chaleur à l'intérieur.

Pour éviter les risques et les complications, mais aussi pour obtenir une prise de vues perfectionnée techniquement, on travaille actuellement avec des diapositives de grand format (Ktachrome : 15 cm x 18 cm ou 18 cm x 24 cm). Elles ne conviennent toutefois que pour des émissions préparées longtemps à l'avance, car le processus technique requiert un certain temps. C'est pour cette raison qu'il est à recommander d'avoir en outre à sa disposition les œuvres d'art les plus importantes sous forme d'épreuves sur papier normales (ou de reproductions).

b) Du côté de la Télévision

Remarque fondamentale : il est possible actuellement d'obtenir une qualité satisfaisante de la Télévision en couleurs.

Accès aux œuvres :

Etant donné les difficultés décrites plus haut, pour faire des prises de vues des originaux, surtout d'œuvres assez anciennes (il est interdit actuellement d'opérer des prises de vues pour la télévision de certaines œuvres de catégorie internationale), le détour par la dia grand format s'impose, et cette dia sert à la prise de vues dans le studio de prises (à l'exception de l'émission d'actualité, voir plus haut). Cette méthode offre les avantages essentiels suivants :

- L'opérateur peut s'occuper de l'œuvre en détail, il peut la mettre à côté d'autres versions, il peut faire des prises de vues comparatives, avec des cadrillages et des mouvements qui se correspondent. On peut même p.e. l'une à côté de l'autre des versions du même sujet, mais dont les originaux se trouvent dans des musées différents, on peut même réaliser un fondu enchaîné entre elles en les faisant coïncider, etc.

- Il est possible de corriger les prises de vues, car on ne peut obtenir le maximum, spécialement dans le cas de tableaux sombres, assez anciens, que si l'on a pu faire diverses prises de vues d'essai.

(1) Voir Dr. Hermann Kuhn, Docteur-Institut, Munich, dans "Wilhelm Museum", page 115, procès-verbal du séminaire "Fernsehen und Museum", cité, pages 3-4.

- Contraste maximum (total) : une particularité de la télévision en couleur, dont il faut tenir compte, est le fait qu'il n'est possible de reproduire des brillances que jusqu'à un contraste maximum de 1:20 (dans un film, le rapport est de 1:70, et il est de 1:10 dans la photographie de reproduction). C'est pour cette raison qu'un couleur donnée peut donner un tout autre effet sur l'écran dans un plan d'ensemble, où on la voit en même temps que des couleurs d'une brillance tout à fait différente, que dans le détail. Jusqu'à présent, la solution consistait à montrer beaucoup de détails, pour éviter des contrastes par trop grands (1).

Grâce au "biais" par la table pour la réalisation de truccés, il est possible actuellement de résoudre aussi ce problème d'une façon satisfaisante. On recouvre des endroits par trop clairs au moyen de coins gris, pour obtenir le rapport nécessaire de contrastes des détails.

- Il est possible d'employer pratiquement toutes les possibilités du truccé. Quelques exemples :
fondus enchaînés, surcopier
masquer temporairement certaines parties du tableau
changer des couleurs et des formes
décomposer des tableaux en leurs éléments et les recomposer
analyses de tableaux à l'aide de lignes qui se forment, disparaissent, etc.

Dans certains cas (pour des prises de vues de la structure de la couleur, de la touche, p.e.) il est indispensable de faire une prise de vues de l'original (avec divers éclairages ou divers travellings pour mettre la plasticité en évidence). Les films en couleur qui s'emploient pour la télévision, sont si sensibles actuellement, qu'un éclairage de 1200 lux peut suffire pour des prises de vues pour la télévision, de sorte que le risque d'échauffement des œuvres d'art est beaucoup moins grand.

Utilisation de l'électronique

Jusqu'à présent, et ce sera le cas probablement aussi dans un proche avenir encore, le film constitue la méthode la plus usuelle et la plus adéquate pour créer des documentations sur l'art.

(1) Voir procès-verbal "Fernsehen und Museum", cité, page 2

Les désavantages du film sont les suivants :

- processus relativement compliqué, et long surtout (le film doit être développé avant que le résultat soit visible et puisse être corrigé) ;
- les travaux de truccé prennent énormément de temps (au maximum 1 minute de temps d'émission par jour) ;
- quand on passe par la lecture électronique de télécinéma, certaines diminutions de la qualité sont inévitables - surtout avec un film de 16 mm.

Les avantages du film (comparé à l'enregistrement électronique) sont les suivants :

- grande mobilité de la caméra, surtout pour des prises de vues réelles à l'extérieur ;
- montage relativement simple et peu coûteux.

On peut supposer actuellement que le film sera remplacé un jour comme support d'images, étant donné les progrès rapides des possibilités électroniques.

Les désavantages de l'enregistrement électronique de l'image sont les suivants (aujourd'hui encore) :

- appareillage technique lourd et encombrant (voiture de reportage, voiture d'enregistrement, caméras lourdes, on dépend de sources de courant) ;
- appareillage réclamant la présence d'un nombreux personnel ;
- le montage des images est relativement compliqué et coûteux.

Les avantages de l'enregistrement électronique de l'image sont les suivants :

- la qualité technique est meilleure que celle du film ;
- l'optique électronique est extrêmement sensible et lumineuse ; elle permet de faire apparaître des nuances qui disparaissent entièrement dans le film ;
- la prise de vues peut être contrôlée directement après avoir été terminée, de sorte qu'on peut faire immédiatement une répétition et une correction.

Des essais sont en cours actuellement dans divers studios pour utiliser davantage les moyens électroniques pour des émissions pour la diffusion de l'art (1). Il apparaît dès à présent que les possibilités techniques de l'électronique sont beaucoup plus nombreuses que celles du film. On peut déjà réaliser en quelques secondes (1) tous les tracés de cinéma par voie électronique. Il y a encore quelques problèmes à résoudre : par exemple, la mise en mémoire d'images fixes qui peuvent être appelées à tout moment. Il n'est pas possible en outre de travailler avec des diapositives grand format ; pour la prise de vues électronique, il faut prévoir l'original ou un support d'images adéquat (lumière incidente au lieu de lumière transmise).

Il y a provisoirement un autre problème qui attend sa solution : les prises de vues réelles nécessaires pour la dramaturgie (paysages, villes, hommes, etc.) sont encore pratiquement impossibles à faire électroniquement pour des raisons financières. Jusqu'à ce qu'on trouve du nouveau, il faudrait se contenter d'intercaler des passages filmés dans ce cas. Le problème des différences de qualité se pose en l'occurrence (un changement rapide de prises de vues cinématographiques à l'enregistrement électronique n'est pas encore résolu entièrement actuellement - à moins de travailler avec un film de 35 mm).

5. Problèmes dramaturgiques

a) Quelques lois de l'écran

Les tableaux, dessins, gravures, estampes, objets, sculptures, ont été conçus par des artistes comme produits finaux et ont été faits suivant des lois propres immanentes à l'image.

La télévision - contrairement à l'œuvre d'art qui s'adresse toujours à des individus - est un mass media et a d'autres lois d'expansion, qui doivent forcément "marcher sur les brisées" des lois de l'image subtiles, individualistes, de l'œuvre d'art (2). Autrement dit : l'œuvre d'un artiste qui se consacre aux arts plastiques est avant tout statique, elle est conçue pour être contemplée en détail, pour être approfondie.

(1) "Elektronische Farbexperimente im HR-Studio, Neue Wege für bildende Kunst" (Expériences électroniques avec les couleurs au studio HR, de nouvelles voies pour les arts plastiques), Informationsbulletin Fernsehen des HR, 2 avril 1971 (Prof. Dr. Karl Oskar Blase/Günter Andreas Pape). Voir aussi le programme de HR "Elektronische Malerei" (Peinture électronique) des mêmes auteurs (rapport sommaire).

(2) "Kunst im Fernsehen", Ludwig Zerull, cité, page 49.

Par contre, le média télévision est dynamique, il vit d'un changement rapide de plans séparés, interdépendants et accordés entre eux (les découpages d'images se succèdent en moyenne toutes les 2 à 3 secondes) (1).

C'est dans cette divergence manifeste qu'il faut voir le caractère problématique fondamental de l'émission pour la diffusion de l'art.

Faire attention en outre aux lois suivantes, particulièrement en ce qui concerne des émissions pour la diffusion de l'art (2) :

- Contrairement aux média de communication conventionnels (théâtre, cinéma, musée, p.e.), la télévision pénètre directement dans le cadre de vie de l'individu.
- Les distances dans l'espace et dans le temps sont supprimées (la télévision fait entrer les temples d'Angkor dans la salle de séjour, des œuvres d'art historiques s'acquiescent à une existence subjective que quand elles sont présentées sur le petit écran ; il en résulte une actualisation permanente de ce qui est montré. Conséquence : augmentation du rapport avec l'actualité, la tradition est ébranlée).
- Il est possible pour la première fois à n'importe quel d'avoir accès à n'importe quel genre d'œuvre d'art (aspect sociologique et économique).
- Internationalisation : que au nombre croissant de chaînes de programmes, à l'échange intensif de programmes (plus que jamais actuellement - à cause de difficultés financières des stations européennes (3)), par satellites, cassettes et bandes vidéo).

(1) Le directeur des Journées du Court Métrage d'Allemagne Occidentale d'Oberhausen a formulé les conséquences de la façon suivante en 1966 : "La désintégration de l'image (artistique) par la caméra détruit sa dynamique intérieure, qui ne peut pas être synchronisée avec la sienne, même si le film parvenait à la saisir."

(2) Je me limite à une énumération succincte ; j'ai déjà donné mon opinion sur ce sujet dans diverses publications (p.e. "Pagesanzelger", Fernsehen/Radio, Freitas, 28.5.1969, page 49).

(3) Les pays ayant une zone à desservir assez petite habitent à l'étranger jusqu'à deux tiers de leurs programmes culturels (la SRG, par exemple).

- La caméra de télévision met en évidence des aspects qui sont difficilement accessibles ou totalement inaccessibles à l'œil humain (1). L'œuvre d'art acquiert un caractère entièrement neuf par sa présentation sur l'écran. L'optique de la télévision pénètre dans des domaines qui n'étaient accessibles qu'à des initiés pendant des siècles. S'y ajoutent des possibilités d'isoler une œuvre d'art ou de la placer dans son contexte original (un tableau de Gauguin est "transporté" dans le milieu tahitien).
- L'œuvre d'art doit être plongée pour des raisons techniques dans une lumière intense, artificielle ou naturelle, par le fait de laquelle elle acquiert une transparence non naturelle entre autres également par l'exploration électronique du film).
- La télévision vit du gros plan (à cause des dimensions du "petit" écran). Le gros plan démasque, déchiffre, met à nu. La télévision convient donc dans une mesure particulière pour fixer des critères de qualité (une nouvelle qualité est rendue visible, inévitablement).
- La télévision n'est pas seulement un média au moyen duquel un autre média (l'art) est communiqué ; l'écran transforme le caractère de l'œuvre d'art (problème de la reproductibilité) (2).

Un nouveau concept de réalité est créé (3). Une nouvelle forme de l'œuvre d'art. Le téléspectateur se crée sa propre "musée imaginaire" - dès qu'on pourra disposer des enregistreurs vidéo et des cassettes.

- (1) "La télévision a été inventée pour nous faire voir à des endroits où nous ne pouvons pas voir normalement" (extrait de "Vierzehn Mutmassungen über das Fernsehen" (14 Conjectures sur la télévision), Anneliese Katz, Frankfurt/s/Main, 1962, page 123).
- (2) Voir Walter Benjamin, "Von der Reproduzierbarkeit des Kunstwerks" (De la reproductibilité de l'œuvre d'art), Frankfurt/s/Main, 1937.
Voir : René Barre, "Art et Communication", Edition Castermann, 1972, Page 242 et suivantes.
Voir : Hunderttausendmal Mona Lisa" (Cent mille Jocondes), Holmar von Pittfurth, dans "Naturwissenschaft und Medizin", N° 20, 4e année, 1967, page 1.
- (3) On devrait examiner dans cet ordre d'idées les réactions ou réactions sur les arts plastiques : Georges Rouault, P. C. et a peint divers tableaux de telle sorte que l'écart voulu n'est obtenu que dans la reproduction. Il y a en outre une nouvelle forme d'art qui fait son apparition actuellement et qui n'existe que sous la forme d'un film ou d'une cassette vidéo : Alejandro Portell, Gilbert & George, Wolf Vostell, Ger van Elk. Voir également "Das Fernsehen : Volkskunst der modernen Gesellschaft ?" (La télévision : Art populaire de la société moderne ?), Martin Esslin, dans : UNESCO-Press, janvier 1971, pages 6-9.

b) La dramaturgie de l'émission pour la diffusion de l'art

Une telle dramaturgie doit se baser sur ce qui est commun au média télévision, et au média des arts plastiques : les éléments visuels (c'est d'ailleurs de là que provient l'affinité des arts plastiques pour la télévision). Des émissions pour la diffusion de l'art doivent être construites sur la base de l'élément optique. Toutes les autres méthodes, par exemple la méthode littéraire, "verbale", sont en contradiction non seulement avec les lois immanentes aux arts plastiques, mais aussi avec les lois de la télévision quant à la dramaturgie. Les éléments visuels sont le point de départ et le but d'une réflexion sur l'art (tous les autres moyens - commentaire, bruits, musique - sont des moyens complémentaires qui supportent l'image, mais ne la remplacent jamais). C'est seulement de cette manière qu'une émission pour la diffusion de l'art peut satisfaire aussi bien à des exigences artistiques (au sens des arts plastiques) qu'à des exigences de la télévision quant à la dramaturgie. Dans une telle émission le commentateur ou le présentateur est superflu, il dérange tout au plus (ce qui ne signifie pas qu'on ne puisse pas travailler avec des exposés, des interviews, quand des problèmes socio-économiques sont présentés), étant donné qu'il signifie une "recherche" dans la méthode verbale ; une alternance de la méthode optique et de la méthode verbale produit de l'insécurité et doit donc être évitée (1).

Il y a toute une série d'autres problèmes qu'il faut résoudre.

Cadre du tableau

Bien qu'il remplisse une fonction artistique dans certains cas, il perd sa mission en grande partie sur l'écran puisque, premièrement, l'écran lui-même est déjà encadré, et puisque, deuxièmement, les bords du tableau sont "rognés" à la réception suivant la marque de l'appareil récepteur. Le cadre, qui ne correspond plus dans de nombreux cas à l'encadrement original (ce qui est donc aussi un élément problématique du point de vue scientifique) fait passer l'ambiance typique d'un musée dans le petit écran. La solution devrait consister sans doute à supprimer le cadre entièrement.

Rapport Gros plan/plan d'ensemble

Malgré les dimensions relativement petites de l'écran, il est absolument nécessaire de montrer aussi la vue d'ensemble (plan d'ensemble) de l'œuvre d'art, en plus de l'insert (gros plan), pour situer les détails, pour rendre les rapports apparents. Il n'y a que peu d'émissions pour la diffusion de l'art qui

./.

- (1) Une enquête faite aux Pays-Bas (publiée en 1968) a montré que l'œuvre d'art intéressait plus que la "prima donna" qui présente.

répondent à cette exigence actuellement. La suite des plans et la longueur des plans a une importance décisive pour la réalisation quant à la dramaturgie. Il y aurait aussi quelques remarques à formuler à ce sujet, mais cela ne nous est pas possible ici, faute de place. Nous dirons seulement que la recherche la plus récente dans le domaine de la psychologie de la forme donne des indications essentielles sur ce sujet.

Mais comment remplir l'exigence - qui est contraire à la dramaturgie de la Télévision - de montrer des images plus longtemps ? Ou bien : comment rendre une émission construite et réalisée correctement quant à la dramaturgie propre à la Télévision, compatible avec le désir de contempler d'une façon détaillée et d'apaiser le déroulement dynamique des images ? La solution ne peut consister qu'en une alternance judicieuse entre des déroulements d'images accélérées et des séquences plus paisibles. Une émission construite correctement de cette manière quant à la dramaturgie saura employer les parties paisibles comme moyen d'augmenter la tension.

Pour pouvoir remplir cette exigence, il faut employer tout l'arsenal des moyens dont la Télévision dispose.

- Les séquences d'images :

Toutes les possibilités du tracage. Il faut un déroulement parallèle de ce qui est montré et de ce qui est dit. Des commentaires en off doivent soutenir l'image uniquement là et là, de façon concise, en style télégraphique. Un commentaire en off est meilleur et plus important que des exposés individualistes d'artistes et de critiques qui barrent avec arrogance à tout spectateur, à son insu, l'accès à la compréhension, à l'intelligence de l'oeuvre (1).

Avoir le courage d'un plan long (des essais ont montré qu'un seul et même plan est supportable jusqu'à 60 secondes dans une émission réalisée conformément aux lois de la dramaturgie, et jusqu'à deux minutes (avec les travellins lents)).

- Les séquences intermédiaires :

Elles peuvent être réalisées dans une grande mesure suivant les lois habituelles de la dramaturgie (le rythme du montage des images devant être ralenti ou accéléré - selon la situation).

(1) Un commentaire en off permet d'adapter une émission sans difficultés, et ceci constitue un avantage pour la diffusion dans d'autres pays.

Toutes les possibilités de la Télévision doivent entrer ici aussi en ligne de compte :

prises de vues d'ambiance,
prises de vues contrastées,
actualisation,
matériel d'archives,
mise en couleur monochrome (p.e. comme contraste avec l'image analysée précédemment), etc.

Ces exigences quant aux lois de la dramaturgie (elles doivent rester fragmentaires dans cette étude) appellent une méthode phénoménologique, telle qu'elle est décrite au point 1.c). Elle est la seule qui permette d'inclure aussi des points de vue sociologiques, phonologiques, historiques, sans que l'objet de l'examen, l'oeuvre d'art, soit écarté du champ visuel. En outre, des aspects fascinants pour le spécialiste de l'art tout comme pour le spécialiste de la Télévision peuvent être mis en évidence : des oeuvres d'art de cultures et d'époques les plus différentes deviennent comparables (interpénétration des civilisations différentes).

Cette méthode est la seule qui puisse mettre en évidence ce qui est réellement artistique : la façon, le style, qui peut être décelé jusque dans le moindre coup de pinceau.

La nouvelle dramaturgie pour la Télévision a été appliquée pour la première fois d'une manière conséquente dans la production "Connaissance de la Peinture" (série de 13 émissions de René Berger et Roy Oppenheim, production de la Télévision suisse, réalisée de 1966 à 1971) (voir au point II 4 b).

Résumé

Les émissions consacrées à la diffusion de l'art au cours de ces 10 dernières années montrent qu'un malaise est perceptible quant à la façon de venir à bout des problèmes professionnels et du domaine de la réalisation des émissions télévisées. Il s'agit, d'une part, de tirer les conséquences de l'expérience acquise, et d'autre part, d'employer d'une façon précise les nouveaux moyens techniques (couleur, trucage, moyens électroniques, etc.).

Les changements qui se sont produits dans le domaine de la pédagogie de l'art, dans le domaine du fonctionnement des masses, de la science de l'art moderne et de la critique d'art, mais aussi dans le domaine de l'art même, obligent les producteurs de Télévision à mettre au point une nouvelle dramaturgie qui permette de présenter l'art d'une façon objective et cependant conforme aux caractéristiques de la Télévision.

6. Problèmes juridiques

a) Musée

La réglementation législative concerne la plupart du temps le droit d'auteur artistique (1). Il faut donc conseiller un contrat spécial entre le musée et la société de télévision (2). La société de télévision répondra des préjudices si les prescriptions ne sont pas observées, à moins qu'elle puisse prouver que l'outil a été choisi et manipulé soigneusement. Etant donné que ceci est réalisable facilement, le musée devrait réclamer une attestation de responsabilité (que toutes les stations de télévision gouvernementales possèdent). Etant donné que la vente d'une oeuvre d'art à un musée ne comprend que le droit de l'exposer, les musées devraient essayer de se faire céder les droits de jouissance, donc le droit de reproduire l'oeuvre d'art. Il serait très utile de pouvoir s'assurer le droit de céder le droit de jouissance à des tiers, car c'est dans ce cas seulement que le musée peut céder directement les droits nécessaires à la société de télévision.

Les oeuvres des artistes qui se consacrent aux arts plastiques sont protégées jusqu'à 50 ans après le décès de l'artiste, mais l'acquisition des droits est compliquée par le fait qu'il n'existe pas de sociétés nationales ou internationales (comme dans le domaine de la musique) qui s'occupent de ces questions. Il n'y a que des artistes connus qui font défendre leur droit d'auteur par des agences (Spadem, Cosmopress, Adagp, etc.).

b) Télévision

Il est recommandé d'acquérir les droits suivants avant de commencer le tournage :

- Droit d'auteur de l'oeuvre d'art (si possible des droits valables dans tous les pays, pour simplifier la vente ou l'échange de programmes).
- Droit d'auteur des photographies ou des reproductions de l'oeuvre d'art (Ektachrome) utilisées éventuellement (le droit d'auteur du photographe en question).
- Droit d'utiliser l'oeuvre dans le musée en question. /.

(1) Voir "Film im Museum", brochure éditée par l'UNESCO en collaboration avec le Comité National Allemand de l'ICOM, 1969 et "Fernsehen und Museum", procès-verbal du séminaire de la Commission Allemande de l'UNESCO avec le Musée de Folkwang et le Comité National Allemand de l'ICOM, 21. -24.1.1969, page 9. Ces renseignements sont basés principalement sur les dispositions légales en Allemagne, Autriche et en Suisse.

(2) Un contrat type entre le Musée d'Histoire de l'Art de Vienne et l'ORF est reproduit dans la brochure "Film im Museum", aux pages 125/126.

Exceptions du droit d'auteur

1. Preises de vues d'oeuvres sur des places publiques, des rues, etc. à l'air libre (la cour du musée ne compte pas).
 2. Quand les oeuvres d'art apparaissent comme "hors-d'oeuvre" pour important du film proprement dit.
 3. Pour des informations d'actualité (p.e. en cas de vol d'une oeuvre d'art connue, lors de catastrophes, etc.).
- Les droits de tous ceux qui collaborent à une émission doivent être fixés par contrat. Les stations de télévision de la plupart des pays disposent de contrats collectifs de travail avec leurs collaborateurs. Ces contrats englobent toute exploitation pour la télévision, mais interdisent normalement une exploitation à des fins étrangères au média (cinéma, cassette, école, etc.). L'utilisation ultérieure éventuelle doit être prévue aussi dans les contrats avec les artistes et les musées.
- Le droit d'auteur pour les divers collaborateurs de la télévision est encore controversé. Il est courant aujourd'hui que les spécialistes suivants possèdent un droit sur un droit d'auteur :
- auteur,
 - metteur en scène ou réalisateur
 - opérateur,
 - monteur (éventuellement),
 - dessinateur (éventuellement),
 - compositeur.
- Les dispositions légales exigent dans certains pays d'indiquer les sources dans le générique (avant ou après le film). Différentes sociétés ont élaboré ces dernières années des directives très différentes qui leur sont propres et qui réglementent le contenu et la longueur du générique (avant ou après le film) (1). Ces dispositions peuvent provoquer des conflits de nature juridique. Il existe aussi des émetteurs qui suppriment le nom du producteur dans le générique, ce qui donne l'impression qu'il s'agit d'une production originale de cette station.

(1) La Deuxième Télévision Allemande prescrit p.e. que le générique ne doit pas dépasser 20 secondes.

- L'adaptation et l'arrangement d'une production achetée ou échangée entraîne le problème des coupures. Certaines stations consultent l'auteur de l'émission, ou tout au moins le producteur, avant de faire des changements radicaux (coupures, changements de texte, séquences dont on a refait le tournage, actualisations annexées, etc.).

Mais certaines stations prennent maintenant la coutume de modifier à leur guise des programmes achetés ou échangés sans en avoir discuté avec les auteurs ou les producteurs ; on peut parier à cet égard d'une véritable dépravation des formes juridiques.

c) Genres de production

Les stations de Télévision connaissent actuellement divers genres de production. Les plus importants sont les suivants :

- Production propre

Avantage : tous les problèmes peuvent être résolus avec les moyens du bord de la station, et cela peut faciliter la marche de la production.

Désavantage : les émetteurs dont les finances sont assez faibles ont souvent du mal à se procurer tous les moyens financiers et pour la production.

Quand des émissions doivent être produites pendant des périodes assez longues (des interruptions étant inévitables p.e. à cause de la saison), l'appareil de production de la station est chargé, surtout si des décalages à court terme sont possibles à cause de prises de vues difficiles.

- Production commandée à l'extérieur

Avantage : tous les problèmes administratifs et de la production même sont résolus par une société étrangère à la station. L'appareil propre de la station n'est pratiquement pas sollicité, à l'exception du budget.

Désavantage : il est difficile d'exercer un contrôle sur la production ; le résultat ne répond pas toujours aux espérances.

- Coproduction

Avantage : les charges quant à la production et financières se répartissent sur deux ou plusieurs stations.

Désavantage : le déroulement de la production est rendu plus compliqué (coordination, différences de mentalité, méthodes de travail, etc.). Ce genre de production ne s'utilise plus maintenant que dans des cas exceptionnels. /.

- Cofinancement

Avantage : une seule société prend la responsabilité de toute la production mais ne doit pas supporter toute la charge financière.

Désavantage : les sociétés qui participent au financement, mais pas à la production, n'ont qu'une possibilité très limitée de prendre part aux décisions et de contrôler le déroulement de la production.

- Communautés internationales de production (UER/Eurovision, U.R.I.R., Communauté de production des Pays Alps, etc.)

Avantage : rationalisation des moyens financiers et de production.

Désavantage : des particularités nationales font encore obstacle actuellement à un accord pour des entreprises communes (spécialement dans le domaine culturel). Les méthodes de travail des diverses sociétés, des questions de prestige et des motifs politiques empêchent ou gênent actuellement une collaboration judiciaire (1).

d) Echange, distribution, vente

Les stations de Télévision européennes connaissent actuellement deux formes de distribution différentes :

- Les programmes d'actualité, produits dans de courts délais, sont vendus ou échangés la plupart du temps directement d'une station à l'autre.

- Les émissions projetées et produites à long terme sont offertes par l'intermédiaire de sociétés de vente (D.C. Telepool, Polytel, British Film Institute, Télé-Rachetée, etc.).

Etant donné que ces sociétés sont de nature purement commerciale dans la plupart des cas, il se produit une concurrence qui n'est pas toujours salutaire à une exploitation des programmes.

L'efficacité de ces organisations de distribution est très différente d'un cas à l'autre.

(1) Après plusieurs années de discussions, une première série culturelle sera produite cette année sous le titre "Das Europäische Erbe" ("L'héritage européen", The European Heritage), avec la participation des stations suivantes : BEC, O.R.F., ORF, BR, BRT, SRG, RAI. /.

Les foires de programmes organisées régulièrement, et dont l'organisation est assurée aussi partiellement directement par les stations d'émission (par exemple les foires régulières pour les arts plastiques ou la "littérature" du Troisième Programme de l'ARD) constituent le forum d'information pour les rédacteurs responsables ou les acheteurs.

II. Les possibilités de la Télévision dans le domaine des arts plastiques

1. Faisons le point

Il faut constater que les émissions pour la diffusion de culturels de la Télévision depuis l'introduction de la couleur. Le proche avenir verra une augmentation de l'importance de l'émission pour la diffusion de l'art dans la communication audio-visuelle, car de nouveaux progrès techniques sont en vue :

- l'enregistreur vidéo et les cassettes permettront de mettre en mémoire des quantités énormes de matériel graphique pour que ces informations puissent être appelées à tout moment.
- La Télévision distribuée par câble remplacera peu à peu le système de Télévision courant, avec les conséquences suivantes :

- 1) La qualité de l'image sera améliorée.
- 2) Au lieu de quelques canaux peu nombreux, on disposera de 80 canaux et plus (système CMV), et cela permettra une télévision pluraliste avec des programmes en provenance de toutes les parties du monde et de tous les groupes minoritaires (1).

- 3) L'étape suivante sera un système de communication avec réponse semblable au téléphone : la commande électronique et la transmission électronique d'informations et de matériel didactique et culturel provenant de bibliothèques, musées, centres d'informations ; la connexion mutuelle de récepteurs et d'émetteurs de Télévision ; la commande de programmes desirés à vue électronique. Bref : la communication bidirectionnelle.

On travaille déjà maintenant à mettre au point un système permettant l'identification électronique de n'importe quel utilisateur de la Télévision, de sorte que le spectateur puisse réagir directement à un programme.

(1) Voir : Ben H. Bagdikian : "The Information Machines", Editions Harper & Row, New York, 1972.

- N'importe qui est actuellement en mesure de faire lui-même des enregistrements sonores, d'être son propre photographe et cinéaste. Dans le domaine de la communication audiovisuelle, n'importe qui dispose également désormais d'appareils qui le rendent capable de réaliser son propre programme de Télévision. Le spectateur peut donc se procurer des images et même les reproduire, pour se les rendre disponibles ainsi. "Tout spectateur est son propre directeur de programme", tel est le slogan (1).

Le spectateur s'émancipera.

Ceci aura des conséquences, ceci doit avoir des conséquences pour tout le processus de la communication par la Télévision, pour les producteurs tout comme pour les spectateurs, pour l'offre de programmes tout comme pour le comportement et les attitudes des spectateurs à l'égard du média.

La position prédominante de la Télévision est menacée, l'apparition, rien que l'apparition de l'apparition des nouveaux média électroniques signifie la fin de la conscience de posséder un monopole chez les responsables des programmes et les producteurs.

Une division du travail est à prévoir : la Télévision ne sera pas menacée par les progrès technologiques, par les nouveaux média, elle restera même imbattable quand elle informera au titre de témoin authentique et direct. Les catégories de la Télévision se déplaceront donc du domaine esthétique vers le domaine socio-psychologique. "Le plaisir et l'amusement seront offerts davantage sous forme de cassettes." (2).

Résumé

La situation actuelle et les progrès probables de la technologie dans le proche avenir produiront le passage de la communication unidirectionnelle à la communication bidirectionnelle.

La Télévision perdra dans une grande mesure son caractère de monopole : un éventail pluraliste de programmes offerts au choix du spectateur deviendra une réalité. Les progrès techniques permettront au spectateur d'exercer une activité manifestant une créativité propre ; il peut devenir ainsi producteur.

(1) Voir : Helmut Häfner, "Indizien für das Filmemachen von heute" (Indices pour la manière actuelle de faire des films), Neue Zürcher Zeitung du 13.12.1969, page 23.

(2) Voir : Procès-verbal des "Mainzer Tage der Fernsehkritik" (Journées de la critique de la Télévision à Mayence) (du 18 au 20 octobre 1971).

Voir : Dieter Stolte, "Fernsehen von morgen" (Télévision de demain), dans le volume IV de la série "Fernsehkritik" éditée par Bernhard Frank, Verlag Hase & Koehler, Mayence, paraîtra au cours de l'été de 1972.

(2) Idem, Frankfurter Heft, 27e année, Numéro 1, janvier 1972, page 35.

2. L'interpénétration de divers media

Comme nous l'avons déjà indiqué au point 1, une utilisation combinée de media audio-visuels se dessine. Il faut penser cependant aussi à l'occurrence d'une intégration accrue des media d'information conventionnels : radio, littérature, presse etc. Le jeu d'ensemble, la combinaison de divers media a fait particulièrement ses preuves dans le domaine de l'émission culturelle.

Les formes les plus courantes actuellement sont les suivantes :

- a) Remettre des commentaires imprimés et des illustrations pour des émissions (par exemple "Openbaar Kunstbezit" Pays-Bas).
- b) Vente de publications (livres de poche tels que "Miglé-Hachette", "ro-ro-ro - Tele", ou des ouvrages plus volumineux tels que "Civilisation" de Kenneth Clark, "Connaissance de la Peinture" de René Berger).
- c) Expositions simultanées (p.e. Dürer à Muremberg).

Ce système est susceptible d'être développé et doit faire l'objet d'un examen, surtout en ce qui concerne la cassette. Il faut prévoir surtout une planification et une coordination en temps utile pour que les publications ne soient pas disponibles seulement après la diffusion du programme.

L'harmonisation des diverses chaînes d'émission (ter, 2e, 3e programme) représente un autre ensemble de questions. La pratique courante actuellement est que des programmes culturels sont diffusés une fois et sont répétés à l'occasion. On gâche une chance au fond, avec ce genre de programmation : des émissions pour la diffusion de l'art, particulièrement suraient une efficacité plus grande si elles étaient répétées à de courts intervalles. Le programme ne devant pas toujours être présenté sur le même canal. Il faudrait mettre au point une véritable stratégie pour la programmation dans le domaine culturel. Cette stratégie est particulièrement importante quand il s'agit de faire concorder les programmes de Télévision avec

- des programmes d'exposition (musées, galeries),
- des établissements d'enseignement (universités, écoles),
- des publications,
- des nouveaux mouvements artistiques, des campagnes et actions (art expérimental),
- des activités créatrices du public (voir II. 1.).

Personne ne conteste le fait que les media audio-visuels ne sont pas importants seulement dans leur fonction d'intermédiaire mais qu'ils disposent aussi de possibilités propres quant à la créativité. Il faut donc contrôler dans quelle mesure et de quelle manière la télévision doit être mise au service de l'artiste qui se consacre aux arts plastiques. L'appât de la télévision pour des talents artistiques est littéralement insatiable, et la demande stimule des talents : c'est ainsi que Rembrandt a pu mettre son talent en valeur parce que le portrait était en faveur auprès des riches bourgeois hollandais, cette demande existant au Pays-Bas avant produit la formation d'un groupe important de peintres. De même, Shakespeare et Marlowe, Calderon et Lope de Vega, Racine et Molière, devinrent des "phares" d'une société où l'amour du théâtre très répandu encouragea l'épanouissement de talents multiples (1).

Un phénomène analogue peut être observé à la Télévision. Il n'y avait jamais eu autant de metteurs en scène et d'opérateurs qui s'étaient distingués comme au cours de ces dernières années. Mais est-il arrivé aussi des artistes qui se consacrent aux arts plastiques à échanger la toile pour l'écran ? Sans aucun doute, ce sont surtout les artistes qui se consacrent au concept-art et au Land-Art qui se servent du media "télévision" pour créer quelque chose qui n'existe comme toute, que par la télévision.

Des tentatives restent en marge cependant : on ne peut pratiquement pas parler d'une nouvelle génération d'artistes des arts plastiques. Cela tient sans doute au fait que les responsables des programmes n'ont pratiquement pas osé, jusqu'à présent, mettre l'appareil de la télévision à la disposition des artistes des arts plastiques pour des expériences de ce genre.

La Télévision devrait commencer à agir comme médium et à intervenir dans le domaine du divertissement, de la pièce écrite pour la Télévision (théâtre) et du film, mais aussi dans le domaine des arts plastiques, pour utiliser le potentiel d'artistes des arts plastiques à ses fins, mais aussi pour l'art même.

En jetant un coup d'oeil en arrière sur les arts plastiques mêmes, on peut voir dans quelle mesure les media audio-visuels agissent sur l'artiste d'aujourd'hui :

- la reproductibilité de l'oeuvre d'art (multiple),
- la dynamique du mouvement (op-art, art cinétique),

(1) Voir : Martin Esslin, "Das Fernsehen : Volkstheater der modernen Gesellschaft ?" (La Télévision : Art populaire de la société moderne ?), UNESCO-Presse II, Janvier 1971, Page 6 et suivantes.

- de nouveaux systèmes de correspondance sont mis au point (la correspondance avec d'autres disciplines pour lesquelles il existe un échange avec l'expansion de l'art),

- correspondance avec celui qui contemple et avec l'acteur.

Il ne devrait donc pas s'agir seulement de contrôler si les media de communication conviennent comme intermédiaires de l'art, mais aussi si l'art est adéquat pour les incitations de l'art, pour l'appareil de l'art, pour les systèmes de communication (1).

4. Programme d'action

Un programme d'action s'impose sur la base de notre analyse de la situation actuelle d'une part, et d'autre part sur la base des nouvelles possibilités qui ne sont pratiquement pas encore utilisées. Ce programme d'action a pour objectif de placer judicieusement les systèmes de communication audiovisuels au service de l'éducation artistique et de la créativité de l'artiste ainsi que du public et de les intégrer dans la structure complexe de notre société.

Nous faisons la proposition suivante :

a) Symposium international

- Participants : Producteurs de Télévision responsables pour des programmes pour la diffusion de l'art, Programmateurs spécialisés dans le domaine de l'émission pour la diffusion de l'art (John Read, Peter Irion, Per Janssen, Bialostocky, Gottfried Sello, Hans Emerling, Alfred Mensak, Wibke von Bonin, Claus Duchateau), Spécialistes de l'art (René Berger, Kenneth Clark, H.L.C. Jaffé, Dietrich Mahlow, etc.).

- Présentation des expériences les plus récentes dans le domaine des émissions pour la diffusion de l'art (conformément au point I.1.)

- Elaboration d'études sur les problèmes suivants :

- Valeur de la position des émissions pour la diffusion de l'art dans les différentes chaînes de programmes ;
- Critères du choix et de la réalisation (programmation réelle et souhaitable) ;

(1) Voir : Jürgen Claus, "Die Expansion der Kunst - eine alte Disziplin muss neu durchdacht werden" (L'expansion de l'art - une vieille discipline doit être repensée), dans : "DIE ZEIT", n° 4, 23.1.1970, page 11 et suivantes.

b) Formation des collaborateurs (conformément au point I.2.) ;

d) Méthodes de travail ;

e) Problèmes techniques et juridiques ;

f) Problèmes financiers ;

g) Problèmes en ce qui concerne la dramaturgie ;

h) Collaboration avec d'autres mass media (systèmes de communication intégrés) ;

i) Les possibilités de la télévision pour l'artiste des arts plastiques (valeur intrinsèque du media pour la créativité) ;

k) Adaptabilité, collaboration internationale ;

l) Objectif : Elaboration et réalisation d'un projet commun dans l'esprit de l'émission pilote "Connaissances de la Peinture".

b) Emission pilote

Il existe une nouvelle série d'émissions sur la peinture, qui est proposée comme émission pilote. L'émission pilote a pour tâche de mettre en évidence une stratégie future, et elle doit servir de base à un projet international commun. Il s'agit de la série d'émissions "Abenteuer Malerei" (Connaissances de la Peinture) "Painting discovered" (1). Cette production est le résultat d'une recherche pure de plusieurs années. Elle répond aux exigences suivantes :

- Elle se base sur une analyse phénoménologique d'œuvres d'art (on peinture exclusivement).

- Elle ne constitue pas une étude historique de la peinture, mais essaie de présenter des phénomènes visuels des arts plastiques (2) au moyen d'une nouvelle dramaturgie (conformément au point I.5.).

- On a essayé avec esprit de suite pour la première fois de trouver une forme répondant ainsi bien aux exigences de l'œuvre d'art qu'à celles de l'écran.

(1) C'est une production de la télévision suisse de René Berger et Roy Oppenheim (15 émissions de 30 minutes chacune, 16 mm en couleurs).

(2) C'est pourquoi le sous-titre est "Eine Schule des Sehens" (Comment apprendre à voir).

- La série d'émissions est basée sur une publication en 12 tomes "Connaissance de la Peinture" de René Bergey, Editions du Cap, Monte Carlo).
- Les premières émissions ont montré que le pourcentage de succès de cette série dans le public est extraordinairement élevé par rapport à d'autres émissions pour la diffusion de l'art (1).
- La technique des prises de vues correspond au stade le plus récent de la recherche : toute une série de prises ont été utilisées pour la première fois pour le petit écran.
- Cette série d'émissions étant diffusée dans divers pays d'Europe Occidentale (RAJ, BVI, SNG, ZDF, ORF) tout comme dans différents pays d'Afrique et d'Europe Orientale, les enseignements de l'expérience devraient certainement pouvoir servir de directive pour une future collaboration internationale.
- On a obtenu pour la première fois un maximum d'internationalité par le fait que les exemples choisis proviennent d'époques et de cultures les plus différentes, et parce qu'on a choisi en outre une forme permettant d'adapter les diverses suites sans aucune difficulté.
- Une nouvelle méthode de travail a été mise au point pour obtenir un maximum d'accord entre le spécialiste de l'art et le spécialiste du média.

III. Conclusion

1. L'émission sur les arts plastiques a acquis une nouvelle valeur de la position dans les programmes de télévision à la suite de l'introduction de la couleur il y a quelques années seulement ; le nombre d'émissions de ce genre est en train de s'accroître et sera aussi important à l'avenir, surtout tenant compte d'un développement ultérieur de la télévision : satellites, télévision distribuée par câble, enregistreurs vidéo, cassettes, qui permettront :

(1) En Allemagne (ZDF), les audiences étaient de 8 % en moyenne lors de la première émission un dimanche après-midi (pour cette heure d'émission, l'audience est de 5,5 % en moyenne). Lors de la répétition dans le programme du début de la soirée, les audiences étaient de 9,5 % en moyenne (pour cette heure d'émission, les audiences sont de 7,2 % en moyenne). En Suisse alémanique (SRG), les audiences étaient de 12 % au début ; elles augmentèrent jusqu'à 21 % (le soir à 20 h 20). L'audience de programmes semblables, à la même heure, est de 16 % en moyenne. L'indice de jugement (qui va de -5 à +5) était de + 2,6 en moyenne.

- a) Une créativité propre du consommateur (spectateur) qui devient ainsi (ou peut devenir) producteur, qui se crée son propre musée imaginaire.
- b) Le système interactif devrait actuellement cédera la place à un système bidirectionnel qui permettra un dialogue entre le producteur et le consommateur.
- c) La dynamique de la scène de télévision, inséparable actuellement pour elle-même, devrait être adaptée individuellement au même support, le spectateur réprésentant une émission ou des parties de celle-ci, stoppant même l'image (ce qui est extrêmement important pour compléter des œuvres d'art).

2. Les types d'émissions pour la diffusion de l'art courants actuellement permettent de constater des tendances différentes selon le pays :

- a) Dans les régions allemandes et anglo-saxonnes, on peut constater actuellement un déplacement des catégories du côté esthétique au côté socio-psychologique, parfois aussi au côté politique. L'art est compris et montré surtout dans ses fonctions et rapports pour la politique sociale (pas exclusivement, évidemment). Cette tendance est perceptible maintenant surtout dans les émissions de magazine (1).

b) Dans les pays de langues romanes, les émissions pour la diffusion de l'art ont un caractère nettement littéraire ; on continue à accorder une attention particulière à l'interview, à l'exposé et à l'entretien.

3. Contrairement à d'autres branches (sciences naturelles techniques, par exemple), il s'en faut encore de beaucoup que toutes les possibilités techniques et créatrices aient été explorées et utilisées dans le domaine de l'émission pour la diffusion de l'art. Il s'agit donc de mettre au point une nouvelle dramaturgie, à partir de côté technique tout comme du côté de la création, dramaturgie qui s'appuie sur les points communs de l'art et de la télévision, mais qui parvient cependant à trouver une solution satisfaisante dans leur diversité (arts plastiques - statiques / télévision - dynamique).

4. Il faut mettre au point à cet effet une stratégie véritable qui permette :

- a) de discuter :

(1) Au sens d'Herbert Marcuse par exemple : "la dimension esthétique comme un espace d'attente pour une société libre".

b) de donner une solution commune sur le plan international, à diverses questions, non résolues (formation des collaborateurs, méthode de travail, moyens techniques et de création, choix des sujets et programmation, la Télévision comme client d'artistes des arts plastiques, formes de production, collaboration avec d'autres media, problèmes de nature juridique, etc.).

5. C'est pourquoi un programme d'action est proposé qui prévoit les points suivants :

- a) Un symposium international, où tous les ensembles de problèmes seront examinés à l'aide d'exemples pratiques, surtout à l'aide d'un projet pilote ("Connaissance de la Peinture").
- b) Ce symposium aurait comme objectif la présentation de propositions concrètes à toutes les directions des Télévisions européennes.
- c) Réalisation d'un projet commun.

René Berger, « Art et média sur la route d'Abdère ? », communication tapuscrite, 1 page, XVIII^e Congrès de l'AICA, Athènes, Delphes, 1984, [FR ACA THE CON040 10/05].

René BERGER
16, av. Tissot
CH-1006 Lausanne

ARTS ET MEDIA
SUR LA ROUTE D'ABDERE ?

Notre époque se distingue de toutes les autres par l'accélération exponentielle des changements technologiques. La prochaine génération d'ordinateurs, la cinquième, prévoit de traiter quelques milliards d'inférences logiques à la seconde !

Cette mutation affecte tous les domaines selon des modalités et des rythmes qui varient de l'un à l'autre. Les arts ne font pas exception, ni bien entendu les media qui sont peut-être la manifestation la plus ostensible de cette mutation.

Par rapport au monde grec, dont l'Occident s'est si longtemps et profondément nourri, la question est la suivante : la rupture de notre monde moderne est-elle radicale, ou la civilisation hellénique comporte-t-elle un "modèle" susceptible de fournir une approche pertinente ?

Ma thèse, dont je mesure le caractère hypothétique, peut se résumer comme suit : les modèles platonicien et aristotélien, ancrés dans l'idée de réalité, ont tenu plus de deux millénaires; aujourd'hui ils sont en voie d'extinction, prêts à céder le pas aux intuitions de Démocrite. L'atomisme dont on lui fait crédit importe certes à notre monde physique, mais il me paraît davantage convenir, future au prix d'une interprétation métaphorique, à la société d'information dans laquelle nous sommes entrés : les structures dites "réelles", qui étaient tout au plus des structures stables, se transforment en agrégats de "pixels" et de "bits" qui, non pas s'installent, mais transitent sur nos écrans. Le chemin d'Abdère conduit moins à débusquer la réalité qu'à s'interroger sur les jeux sans cesse repris entre les arts et les media.

René Berger, « Les transformations sociales et les nouveaux médias », communication tapuscrite, 28 pages, XIX^e Congrès de l'AICA, Bruxelles, 1985, [FR AICAI THE CON041 09/05].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/jisadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con041/fr-aca-aicai-the-con041-905?r=true

Fonds Don Foresta

Don Foresta, « Télévision, langage, création », texte tapuscrit, 7 pages, s.d., [FR ACA DFORE ECR 008].

TELEVISION, LANGAGE, CREATION

Don Foresta

Le débat sur l'avenir de la télévision bat son plein. On parle beaucoup de transmissions par satellite, distribution par câble, chaînes multiples, diffusions multinationales, une télévision européenne, en bref, 'le monde à notre porte pour seulement quelques francs par mois'. Plus une semaine ne se passe sans délibérations sur sa réorganisation, sur le secteur privé contre le secteur public, sur les quota d'émissions proposées, sur le temps alloué à la publicité et son intrusion dans les programmes, etc. En résumé, la télévision fait, en ce moment, l'actualité par la rapidité de son évolution et le changement qu'elle opère dramatiquement sur notre paysage visuel. Ce qui me gêne dans toutes ces palabres, c'est l'absence presque totale de décisions concrètes prises sur le contenu de ce qui pourrait devenir un avenir visuel merveilleux. Quel est le monde qu'on veut mettre à nos portes? A chaînes multiples, programmes multiples. Au cours de cette formidable expansion - non seulement en France, mais dans toute l'Europe - c'est la solution de facilité qu'on a choisie: acheter un plus grand nombre de productions américaines et, la plupart du temps, les pires que les USA aient à offrir. Bien qu'un grand nombre de personnes déplorent cette tendance, et malgré que l'on nous rebatte les oreilles de discours sur l'importance de productions européennes, on parle, en fait, bien peu de la nature des programmes d'aujourd'hui et des effets à long terme que pourront avoir cet état de choses et, qu'ils soient domestiques ou étrangers. Un programme nul, qu'il soit américain, japonais ou français, est toujours un programme nul. Les possibilités de la télévision sont énormes mais il semble que nous prenions un malin plaisir à les rabaisser au niveau de la niaiserie internationale plutôt que de les utiliser en vue de bâtir un des outils culturels majeurs de notre époque.

Les systèmes de communication ne forment pas un langage. Ils contiennent des paramètres techniques qui influencent la forme des langages inventés, mais un langage lui-même ne se développe qu'au travers de l'usage réel qu'en font les êtres humains pour exprimer de réels besoins. A mesure que nous construisons des réseaux électroniques et que nous commençons à les utiliser régulièrement partout dans le monde, nous devons veiller de près à la forme et au contenu que prendra la communication car elle se développera sous forme d'un langage global qui deviendra notre bien commun. Le contenu dictera la forme et celle-ci influencera la perception du contenu, telle une spirale en expansion de sophistication croissante. Si le contenu n'est pas intellectuellement substantiel, la forme ne sera jamais qu'un pâle reflet de son potentiel. Le langage restera simpliste et incapable de communiquer intelligemment la subtilité de la pensée humaine. L'exemple le plus évident dans ce domaine nous est fourni par la télévision aujourd'hui. Ce que l'on nous présente comme étant la télévision internationale, n'est qu'un médium privé de tout contenu valable, dont le niveau intellectuel est maintenu, à dessein, au ras de terre, et que l'on nous communique sur un sempiternel ton infantile. Le but est de communiquer aux "masses" - amalgame nébuleux utilisé pour justifier une grande part de la triste histoire de notre siècle - et cette notion qui s'est installée comme le plus bas dénominateur commun, en outre vaguement défini, est une insulte à l'intelligence du téléspectateur moyen.

Sous l'influence de la télévision américaine, les productions visant le plus grand nombre pour un profit maximum, deviennent vite la norme universelle. Cela revient moins cher d'acheter les séries américaines produites à la chaîne, que d'en produire soi-même d'autres, auxquelles on pourrait donner un contenu supérieur. Des formules faciles, une fois encore, pour la plupart d'origine américaine, sont copiées dans le monde entier pour toucher un public de masse. Les images, dans ce meilleur des mondes, commencent à nous être familières et, d'une façon primitive, on assiste au développement de symboles de communication visuelle à l'échelon mondial, de critères grâce auxquels on reconnaît et juge les choses: les personnalités ne portent plus d'hermine, mais nous pouvons apprécier leur rang par le nombre de micros placés face à

eux lors d'une conférence de presse; des drapeaux signifient événements internationaux; les sports tiennent lieu de substitut à l'identité individuelle et la notion de victoire devient primordiale; ainsi, les jeux télévisés, les remises de prix ou d'oscars. Tout doit attirer les foules, donner le sentiment qu'on assiste à un événement spécial, comportant un gagnant, afin de créer un climat propre à mieux faire passer la publicité fonctionnant bien dans cette atmosphère. Et, à peu de choses près, ceci est vrai de toutes les stations de télévision mondiales. Quelqu'un qui parle derrière un bureau - quelque soit la langue - cela signifie, en général, journal télévisé. Des manifestations de rue veulent dire opposition et ceux qui sont au pouvoir sont symbolisés par des voitures noires et des poignées de mains.

Les séries remplies d'action, stupidement construites à partir d'une intrigue puérile que l'on retrouve partout - que ce soit un film policier américain ou un film de karaté 'made in Hong Kong' - sont d'autres formules universelles. Les émissions de variétés sont empruntées d'une vulgarité éliminant les vrais talents. Une télévision mondiale se crée en effaçant toutes différences culturelles, ou au minimum, en les modifiant selon ces formules qui ont déjà fait leurs preuves dans le mécanisme des publicités.

L'une des différences les plus visibles, jusque là, entre les télévisions américaines et européennes, tient à ce qu'en Europe, la plupart des émissions ont été conçues pour des publics adultes, quelques unes seulement s'adressant aux enfants. En Amérique, elles sont presque uniquement faites pour un public jeune, ou alors ne s'adressent qu'au côté enfantin qui existe en tout adulte. Rares sont celles produites pour les grandes personnes. Cet abaissement progressif, sur 30 ans, du niveau intellectuel mène inmanquablement à une infantilisation de la population, remplaçant les choses sérieuses par une envahissante atmosphère de 'rigolade', permettant une manipulation plus facile du public. L'outil principal de cette manœuvre, c'est bien sûr l'ironie. Au premier coup d'oeil, on peut juger que le contenu des émissions est ridicule. Mais pour démunir le public de tout sens critique envers cette médiocre mixture d'intrigues simplistes, de journalisme superficiel, de programmes de variétés tous plus vulgaires les uns que les autres - le tout mis entre les parenthèses

des messages publicitaires visant à faire acheter des produits inutiles et superflus - les producteurs ont mis au point la technique du clin d'oeil. La voici: 'nous savons que cette émission est stupide, nous savons aussi que vous le savez, mais n'y pensons plus et amusons-nous!' Les spectateurs s'imaginent ainsi ne pas être dupes et donc acceptent. C'est ce qui justifie que des gens pourtant avisés regardent des émissions et des publicités d'un niveau bien inférieur à leur intelligence représentant une insulte à tout ce qu'ils ont acquis en terme de culture. La grande philosophie de la télévision, c'est l'amusement. Des années et des années de programmes 'amusants' commencent à porter leurs fruits et l'on est en train de se rendre compte que notre culture, peu à peu, et celle de nos enfants ne sera plus qu'une grosse plaisanterie.

La télévision porte sur la vie un regard simpliste et la transforme en théâtre dans lequel les symboles remplacent la substance. La réalité devient événement des médias, et la perception de la réalité se trouve déplacée de l'actualité vers un enregistrement amoindri de l'actualité. Les choses que l'on voit se passer sur le petit écran, parce que livrées à des millions de gens, finissent par sembler plus vraies que nature. Cependant, ceux qui ont vécu quelque chose et le revoient à la télévision, sont presque unanimement choqués par cette version médiatisée simplifiant leur réalité, la réduisant pour mieux l'insérer dans le temps imparti à l'émission. Cette même compression se retrouve aussi dans la fiction à la télévision. Lorsque nous sommes confrontés à la banalité de cette réalité, le comportement humain réduit à sa plus simple expression, il est angoissant d'imaginer que des milliers d'êtres humains acceptent une version aussi grossière de la réalité. Et c'est particulièrement grave pour les plus jeunes qui ne disposent que de peu de repères pour évaluer ces représentations inexactes. Etre français n'est pas une donnée génétique, mais une identité culturelle parmi tant d'autres. Si on laisse le contenu de la télévision dans l'état actuel, il faut admettre le risque: ce sera le facteur d'influence dominant de la culture française de demain.

C'est précisément pour cette raison que l'argumentation des représentants du Commerce Extérieur Américain, contre les quotas de programmation européens, est absurde. Leur tentative

consistant à mettre le commerce des programmes télévisuels au niveau de celui des haricots ou des automobiles, dans un contexte libéral, est soit une manœuvre cynique, soit la démonstration d'une incroyable ignorance du réel impact des médias sur la culture. Je ne pense pas, pour ma part, qu'ils l'ignorent. L'Europe doit résister à la pénétration d'un produit qui a déjà causé d'incalculables dommages à la culture américaine, en devenant le modèle insipide et universel de cette société, ce que l'écrivain américain Ian Mitroff décrivait comme étant "responsable de la chute de la civilisation". Un continent abritant une civilisation s'étendant sur plus de deux mille ans, ne peut se permettre d'être consumé comme une vieille alumette, rien qu'au nom du divertissement.

La télévision - résultat de la gourmandise des puissances économiques - a réduit le plus complet des médias de la communication humaine au néant, avec un contenu intellectuel adolescent, sans aucun lien avec de véritables et donc complexes situations humaines, et sans aucun engagement apparent. La fierté du travail bien fait a disparu. Tout ce qu'il en reste est un pâle ramassis d'images pasteurisées, sans personnalité, sans engagement, des programmes-formules à bas prix, répétant les mêmes clichés à un public de plus en plus anesthésié par leur stupidité. Les émissions sont ce qu'elles sont devenues pour attirer une plus grande audience et gagner plus d'argent en vendant des espaces publicitaires. La valeur déterminante de ces émissions, balayant toutes les autres, tient en leur capacité à apporter des bénéfices. Le but initial - produire des émissions de télévision - a été remplacé par celui de gagner de l'argent. La publicité est en train de devenir l'unique arbitre de ce que l'on verra à la télévision et ceci, il faut bien l'admettre, est l'aspect négatif de la libéralisation. Lorsqu'on abandonne la notion de service public, le balancier se met souvent à pencher vers un commercialisme brutal. Ce n'est pas seulement vrai en ce qui concerne la télévision. Nous pouvons voir les mêmes forces en action dans tous les domaines d'intérêt public. Des retombées financières immédiates pour les sponsors ou les producteurs sont les seuls critères de jugement et les retombées financières sont directement proportionnelles aux occasions de placer de la publicité. Les événements artistiques ressemblent de plus en plus

au Tour de France, où l'on peut voir les cyclistes bardés d'étiquettes publicitaires, signalant ainsi le "vrai" message. Personne ne peut raisonnablement nier cette nécessité de support financier, surtout dans la production d'événements majeurs, expositions, concerts ou émissions de télévision. Mais lorsque l'objectif d'une production bascule de la production d'une chose importante vers le profit - et même indirectement par la publicité - il y a peu d'espoir que le produit final ait une quelconque valeur.

On a exclu l'artiste utilisant les moyens de création électronique de la télévision, prétendant que ses oeuvres n'étaient pas adaptées aux objectifs de ce médium. L'art vidéo est exigeant et souvent implique une culture appropriée. Lorsqu'un spectateur regarde de l'art vidéo, (ou toute autre oeuvre d'art) cela lui demande un effort de réflexion. Cet effort est malheureusement bien souvent et délibérément exclu de la grande majorité des émissions de télévision. Penser signifie être en état de pouvoir critiquer intellectuellement les banalités présentées en général dans les programmes et les publicités. La vérité vraie est que l'art n'est pas immédiatement compréhensible par tout le monde, et devient de ce fait marginal pour la plupart des stations de télévision mondiales. Elles pensent qu'une programmation culturelle doit se borner à transmettre des formes de culture traditionnelles, sans surprise et sans risque, plutôt que d'explorer les possibilités créatrices de leur propre médium.

L'art vidéo pourrait venir à la rescousse de la télévision, pourrait l'aider à atteindre des possibilités plus étendues, et à trouver sa dignité. Grâce à lui, ce moyen hyper sophistiqué de communication électronique trouve finalement un contenu à la hauteur de sa complexité technique, un contenu qui va aller grandissant, qui nous propose un langage visuel capable de stimuler notre intelligence, plutôt que de l'endormir. L'oeuvre des artistes vidéo compétents est exigeante, et ne peut être regardée aussi superficiellement que l'on regarde la télévision. Elle sera donc vraisemblablement rejetée par la majorité. Celle-ci mérite toutefois un choix plus étendu et de meilleure qualité. Un bon compromis entre esprit d'élite et exigences de la démocratie consiste à proposer, grâce à la multiplication des chaînes, une plus grande liberté de choix de programmes plus stimulants. Une

motivation différente de celle du pur profit devrait décider des programmes. Ce nouveau médium a facilement trouvé sa forme rudimentaire. Maintenant, il doit trouver son âme. Le rôle d'artiste comme "éducateur des perceptions" dont parle MacLuhan justifie la présence de l'artiste à la télévision, tout comme dans les autres circuits de communication, où il contribuerait à l'exploration et au développement du langage électronique de nos institutions futures. L'artiste peut ajouter à ces réseaux une dimension supplémentaire d'interaction humaine, les rendant plus humains et conférant à leur langage une plus grande profondeur.

Le nouveau réseau de communications internationales ne concerne pas seulement la télévision, mais aussi le téléphone, les télex, la radio, la technologie informatique - hardware et software - tous présents dans un système rapidement en train de trouver sa propre logique et de mettre au point une enveloppe culturelle, sociale et politique déjà caractéristique, au contenu pas très brillant, mais en place. Ce monde nouveau de communications instantanées a grandi anarchiquement répondant aux besoins à court terme des consommateurs, à ceux des gouvernements, des militaires et des multinationales. Les industries électroniques et de communications ont dessiné ce nouveau paysage dans un style linéaire et évolutif, en répondant aux besoins perçus et aux demandes du marché. C'est ce qu'il fallait faire pour fournir à chacun des services plus performants à un prix abordable. Maintenant, nous avons atteint le stade où l'existence de tous ces différents services, systèmes et technologies, assemblés d'une façon logique, donne naissance à un nouveau moyen d'expression culturelle que l'on peut répandre à l'échelon mondial. Il est temps pour nous tous, gouvernements, industries, écoles, publics de comprendre ce qui s'est créé, d'en prendre la responsabilité, et de le développer d'une manière positive pour une meilleure compréhension et au service de la créativité humaine.

* Don Foresta est un ancien diplomate américain, et le fondateur/directeur de la section vidéo de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Cet article est un extrait de son livre qui sera publié prochainement.

Fonds Pierre Restany

« Compte rendu de la rencontre des critiques d'art de la section canadienne de l'Association internationale des critiques d'art (AICA). Thème de la rencontre : "L'art à la radio et à la télévision" », rapport tapuscrit, 71 pages, Canada, 1972, [PREST.XJ11 2/2].

Critique d'art et sciences

Fonds AICA international

René Berger, sans titre, [Un statut de la critique d'art est-il possible ?], communication tapuscrite, 18 pages, 19^e Assemblée générale de l'AICA, Rimini, Urbino, 1967, [FR ACA AICAI THE CON021 05/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con021/fr-aca-aicai-the-con021-503

Critique d'art et nouveaux médias

Fonds AICA international

Paul Haesaerts « La critique d'art par le cinéma », communication tapuscrite, 2 pages, 3^e Congrès de l'AICA, Amsterdam, La Haye, 1951, [FR ACA AICAI THE CON004 09/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con004/fr-aca-aicai-the-con004-903

Paul Haesaerts, « La critique d'art par le cinéma », communication tapuscrite, 2 pages, 4^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/03].

Paul Haesaerts, « Art Criticism through the Film Medium », communication tapuscrite, 3 pages, 4^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con006/fr-aca-aicai-the-con006-803

James Johnson Sweeney, sans titre, sur le thème « La critique d'art par le cinéma », communication manuscrite, 3 pages, 4^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/01].

James Johnson Sweeney, sans titre, sur le thème « Art Criticism through the Film Medium », communication tapuscrite, 3 pages, 4^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/01].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con006/fr-aca-aicai-the-con006-801

Pierre Francastel, « La critique d'art par le cinéma », communication tapuscrite, 1 page, 4^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/02].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con006/fr-aca-aicai-the-con006-802

Willem Jacob Henri Berend Sandberg, « La critique d'art par le cinéma », communication tapuscrite, 2 pages, 4^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/04].

Willem Jacob Henri Berend Sandberg, « Art Criticism through the Film Medium », communication tapuscrite, 1 page, 4^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/04].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con006/fr-aca-aicai-the-con006-804

Umbro Apollonio, « Cinéma et critique d'art », communication tapuscrite, 8 pages, 4^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/05].

Umbro Apollonio, « Quesiti su cinema e critica d'arte », communication tapuscrite, 7 pages, 4^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/05].

Umbro Apollonio, « Art Criticism through the Cinema », communication tapuscrite, 1 page, 4^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/05].

Umbro Apollonio, « La critique d'art par le cinéma », communication tapuscrite, 1 page, 4^e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953, [FR ACA AICAI THE CON006 08/05].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con006/fr-aca-aicai-the-con006-805

René Berger, « Vers un nouveau fondement de la connaissance critique ? », communication tapuscrite, 14 pages, IX^e Congrès de l'AICA, Prague, Bratislava, 1966, [FR ACA AICAI THE CON020 06/06].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con020/fr-aca-aicai-the-con020-606

Jürgen Claus, « Film und Fernsehen als Kunstkritische Medien. Einige Voraussetzungen der Kunstkritik mit der Kamera », communication tapuscrite, 8 pages, IX^e Congrès de l'AICA, Prague, Bratislava, 1966, [FR ACA AICAI THE CON020 08/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con020/fr-aca-aicai-the-con020-803

Umbro Apollonio, « L'Essence de la critique », communication tapuscrite, 10 pages, IX^e Congrès de l'AICA, Prague, Bratislava, 1966, [FR ACA AICAI THE CON020 06/07].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con020/fr-aca-aicai-the-con020-607

Corrado Maltese, [sans titre], communication tapuscrite, 1 page, 20^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 05/04].

Corrado Maltese, [sans titre], communication tapuscrite, 2 pages, 20^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 05/04].

→ Ces communications portent sur l'exercice critique à travers différentes techniques. La première communication est en français, la seconde est en italien.

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con022/fr-aca-aicai-the-con022-504

Palma Bucarelli, [sans titre], communication tapuscrite, 3 pages, 20^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 05/05].

→ Communication, en français et en italien, qui présente un paragraphe sur la critique et les médias « La critique d'art et les systèmes de communication (presse, radio, télévision, moyens audio-visuels, etc.) ».

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con022/fr-aca-aicai-the-con022-505

Madeleine Hours, « L'Art à la télévision », communication tapuscrite, 3 pages, 20^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 06/04].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con022/fr-aca-aicai-the-con022-604

Dan Grigorescu, « Les émissions au sujet de la peinture à la télévision en noir et blanc », communication tapuscrite, 4 pages, 20^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 06/05].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con022/fr-aca-aicai-the-con022-605

Pierre Rouve, « Rapport de P. Rouve pour le groupe de travail "Art and Television" », communication manuscrite, 3 pages, X^e Congrès de l'AICA, Copenhague, Stockholm, Oslo, 1969, [FR ACA AICAI THE CON023 06/11].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con023/fr-aca-aicai-the-con023-611

« Table ronde sur les rapports entre la critique d'art, la radio et la télévision », résumé tapuscrit, 9 pages, XXIV^e Assemblée générale de l'AICA, Paris, 1972, [FR ACA AICAI J.012].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-imp/fr-aca-aica-j012
→ Lien : page 8

Jeanine Warnod « Les rapports de la critique d'art et de la Télévision. Une collaboration nécessaire. », coupure de presse, *Le Figaro*, 19 septembre 1972, [FR ACA AICAI THE CON026 12/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con026/fr-aca-aicai-the-con026-1203

→ Lien : page 3

Jacques Michel, « Les critiques s'inquiètent. L'art introuvable sur le petit écran. », coupure de presse, *Le Monde*, 24-25 septembre, 1972, [FR ACA AICAI THE CON026 12/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con026/fr-aca-aicai-the-con026-1203

→ Lien : page 7

« Les nouveaux médias », compte-rendu tapuscrit, 14 pages, XV^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 10/01].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isdg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con037/fr-aca-aicai-the-con037-1001

→ À la page 3, il est question du rôle de la critique et des mutations technologiques. « Le devenir de la critique à l'âge des médias » est un thème à l'étude lors du XV^e Congrès de l'AICA.

Compte-rendu tapuscrit, 12 pages, XV Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 10/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isdg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con037/fr-aca-aicai-the-con037-1003

« L'information [imagée] », compte-rendu tapuscrit, 11 pages, XV^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 10/02].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isdg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con037/fr-aca-aicai-the-con037-1002

Compte-rendu tapuscrit, 31 pages, XV^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 10/04].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isdg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con037/fr-aca-aicai-the-con037-1004

Compte-rendu tapuscrit, 13 pages, XV^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 11/01].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isdg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con037/fr-aca-aicai-the-con037-1101

Compte-rendu tapuscrit, 22 pages, XV^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 11/04].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isdg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con037/fr-aca-aicai-the-con037-1104

Joan Fowler, « Art Criticism and the New Media », communication tapuscrite, 11 pages, XV^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 11/02].

Joan Fowler, « Critique d'art et nouveaux média », communication manuscrite, 17 pages, XV^e Congrès de l'AICA, Valbonne, Sophia Antipolis, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 11/02]

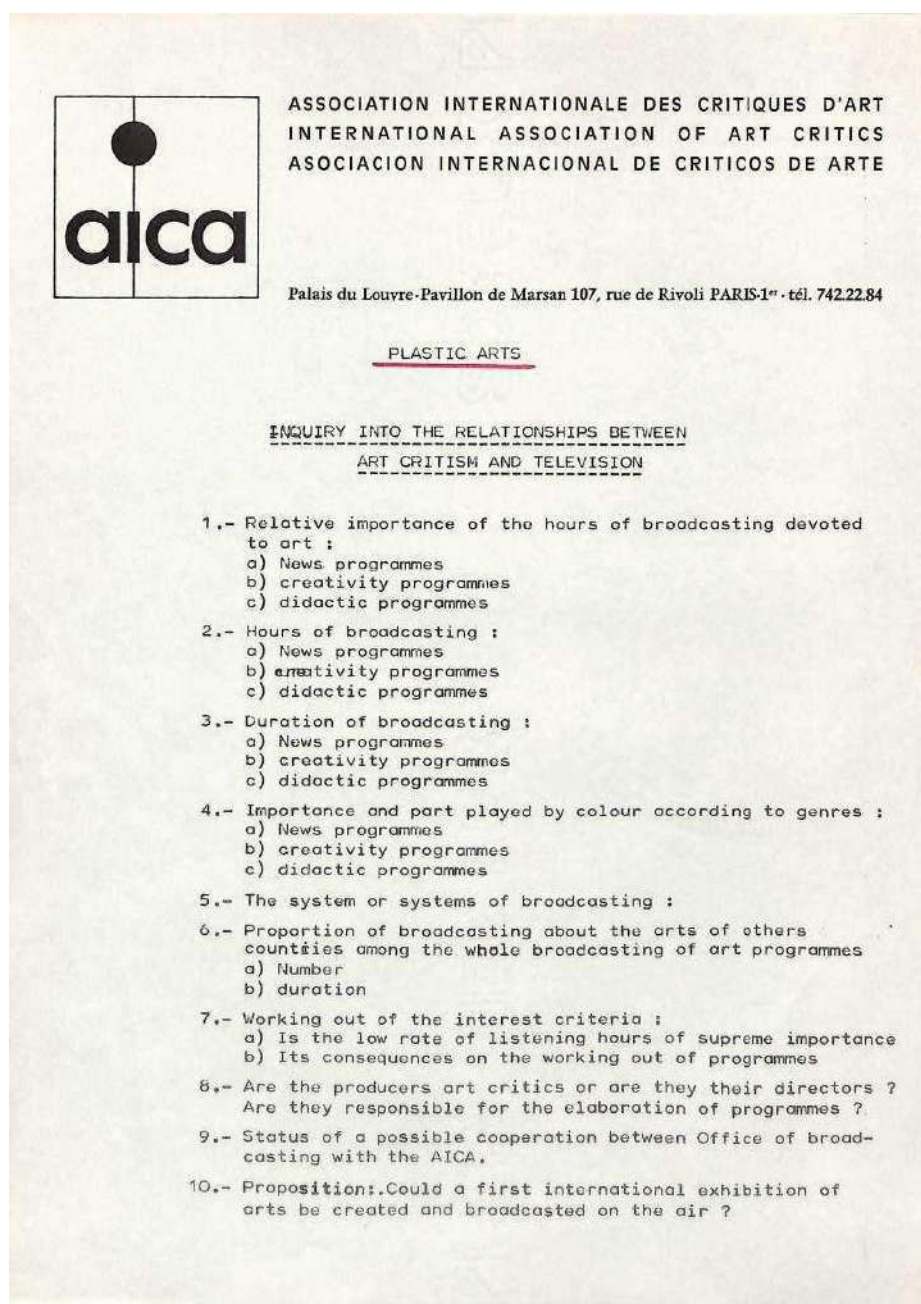
http://www.archivesdelacritiquedart.org/isdg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con037/fr-aca-aicai-the-con037-1102

« Suivre la décentralisation des politiques culturelles », coupure de presse, 1982, [FR ACA AICAI THE CON037 12/03].

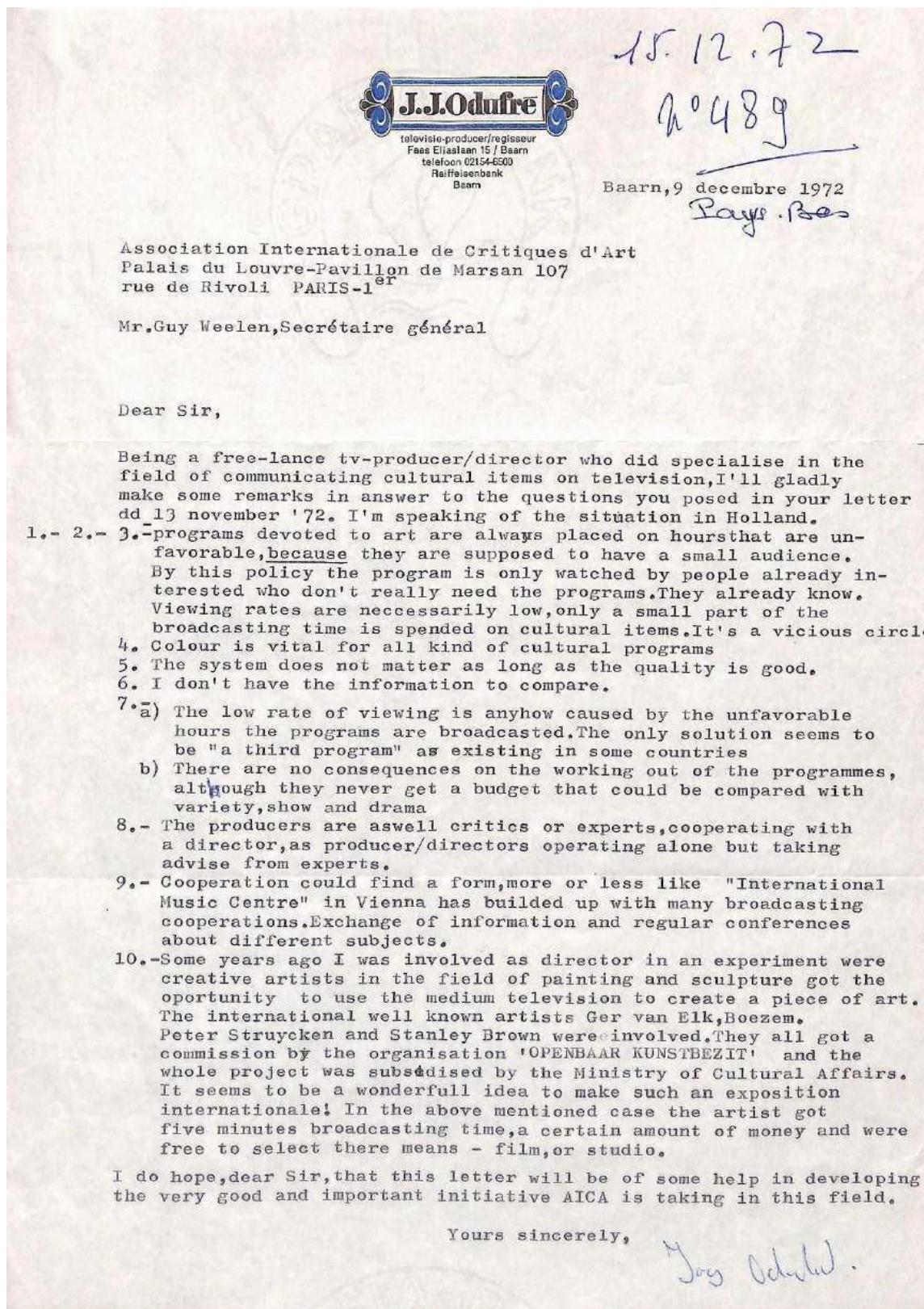
http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con037/fr-aca-aicai-the-con037-1203

« Inquiry into the relationships between art criticism and television », tapuscrit, 1 page, s.d., [FR ACA AICAI THE COM003].

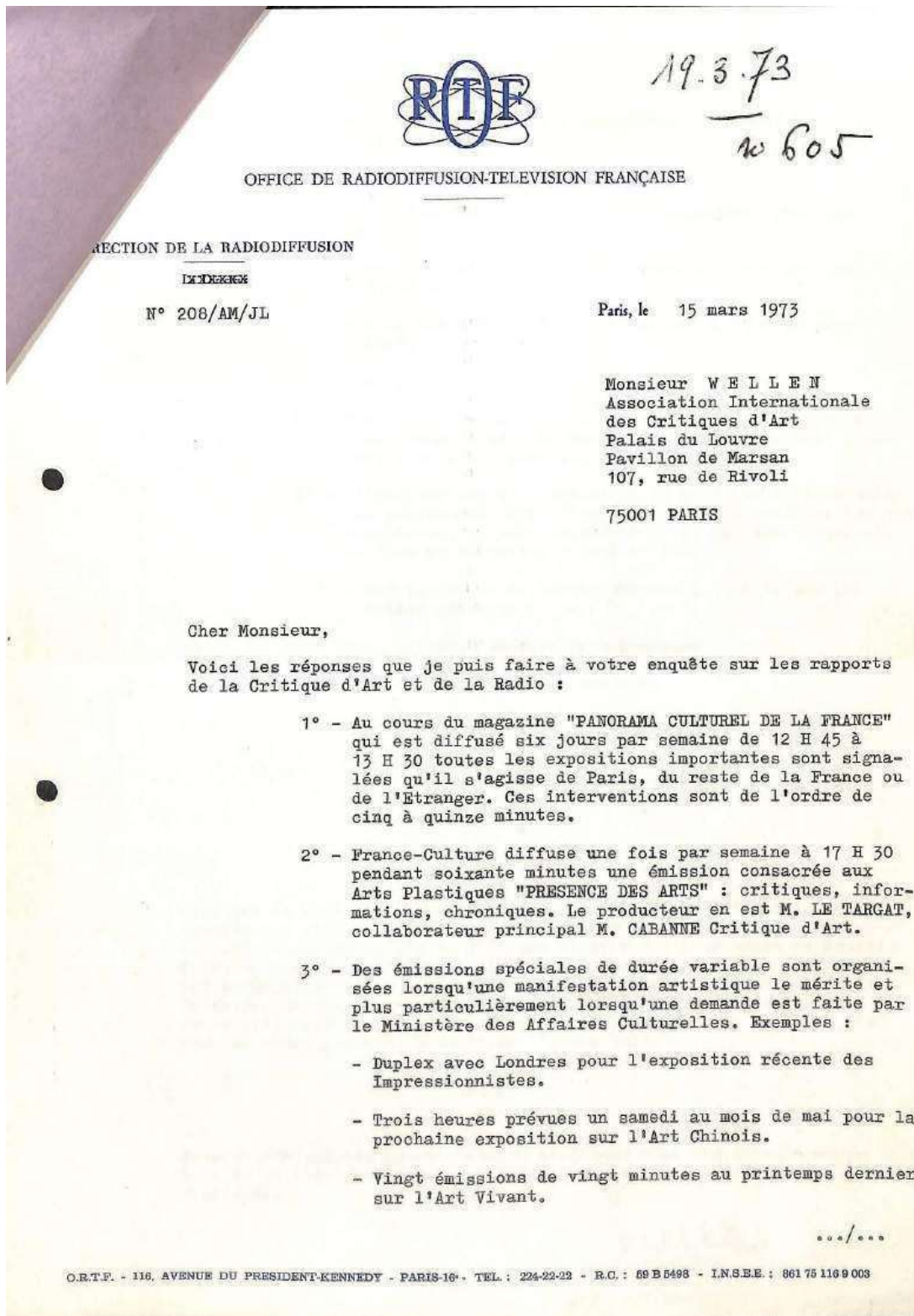
→ Lors de la 24^e Assemblée générale de l'AICA, une enquête concernant les rapports entre la critique d'art et la radio-télévision est lancée. Le fonds AICA international présente un dossier sur cette enquête menée entre 1972-1974 [FR ACA AICAI THE COM003].



Lettre tapuscrite de Joy Odufre adressée à Guy Weelen, 1 page, Baarn, 9 décembre 1972, [FR ACA AICAI THE COM003].



Lettre tapuscrite de Agathe Mella adressée à Guy Weelen, 2 pages, Paris, 15 mars 1973, [FR ACA AICAI THE COM003].



- 1 H 50 consacrée à l'exposition de Pompéi à 9 H le 12 mars.

- etc... etc...

4° - Des entretiens ont lieu assez fréquemment avec des Peintres tels que :

- cinq entretiens de quinze minutes à 15 H 30 avec CARZOU.

- cinq entretiens de quinze minutes à 15 H 30 avec DUFY.

- etc... etc...

5° - Dix émissions de vingt minutes ont été consacrées à l'Art dans la Vie par René HUYGHE. D'autres sont prévues pour l'été prochain.

6° - L'Architecture et l'Urbanisme ne sont pas oubliés dans les programmes. S'il n'est pas prévu de tranches horaires régulières, on peut cependant citer les séries qui ont eu lieu au quatrième trimestre 1972 :

- dix émissions de trente minutes à 18 H 18 sur les thèmes suivants :

- l'Architecture Contemporaine

- Logement et Vie Sociale.

- un débat récent sur l'architecture des tours.

- un documentaire sur Auroville.

etc... etc...

*

* *

Bien que la Radiodiffusion ne soit pas particulièrement qualifiée pour traiter des Arts Plastiques dont on ne peut que parler sans les montrer, on peut constater qu'ils ne sont pas absents des programmes de France-Culture, bien au contraire. Mais à part le magazine spécial "PRESENCE DES ARTS" d'une heure hebdomadaire cité plus haut, toutes les autres émissions ont un caractère ponctuel rattaché à l'actualité de telle sorte qu'il est difficile de répondre par avance sur ce qui sera mis sur les ondes pendant le cours de l'année 1973.

*

* *

Je souhaite que les renseignements ci-dessus vous conviennent et je vous prie de croire, cher Monsieur, à l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Mella

Agathe MELLA
Déléguée du Directeur de la Radiodiffusion
pour France-Culture

Lettre tapuscrite de Bengt Åke Kimbré et Urban Lasson adressée à Weelen, 2 pages, Stockholm, 12 décembre 1972, [FR ACA AICAI THE COM003].



Sveriges Radio

Tjänsteställe, handläggare
Bengt Åke Kimbré

Datum
1972-12-12
Ert datum

Beteckning
BÅK/mb
Er beteckning

14.12.72
no 487

Monsieur Guy Weelen
aica, Palais du Louvre
Pavillon de Marsan 107
rue de Rivoli
PARIS 1^{er}

Dear Mr Weelen,

We have been working very hard on understanding what you want to know from us.

We think that "Art" means pictures and sculptures, books, literature and music and maybe includes opera and ballet? Do you want statistics for years gone?

If you want to know something about the criticism of books, paintings and music in Swedish television, so I can tell you that there is almost no such criticism at all. But we make television programmes on art and we think that television is art, at least sometimes.

What do you want to know about our system? Is it purely technical description such as PAL system 625 lines, 25 frames/sec and colour? Or do you simply mean 16 mm film separates magnetic sound and live technique, or do you want to know how many studios, how many videotape recorders and so on...?

Let me try to answer your questions anyhow, though I am not at all sure of what you want to get for an answer!
Questions 1 - 3 are impossible to answer because we do not have statistics in these categories.

4. All programmes should be in colour and 17 % of the viewers have colour sets.

5. Systems? See above.

6. We buy 52 % and make 48 % of our stuff, but this is all categories. Art programmes are not counted separately.

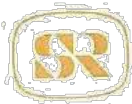
7. Art programmes are "narrow" programmes and we try to make them as all other programmes for a public which we by statistic and sociological methods think we know. Their age, education and so on.

8. The producers direct their programmes and also elaborate them and they have a degree in the history of Art and have been writing on Art as critics.

9 and 10.

We should be happy to collaborate with you if you have any good suggestions. Why not this international exhibition of Arts on the air!

Postadress	Gataadress	Telefon	Telegram	Telex	Bankgiro	Postgiro
105 10 STOCKHOLM	Oxenstiernsgatan 20	08-63 10 00	broadcast	10000 broadcast sth	334-4009	13 02-9



Sveriges Radio

Tjänstefälle, handläggare:
Bengt Åke Kimbré

Datum:
1972-12-12
Ert datum

Belegkning:
BAK/mb
Er belegkning

Looking foreward to be hearing from you soon again.

Bengt Åke Kimbré

Bengt Åke Kimbré

and

Urban Lasson

Urban Lasson

tv-producers at Sveriges Radio TV i.

8

Postadress	Gatadress	Telefon	Telegram	Telex	Bank giro	Postgiro
165 10 STOCKHOLM	Oxenåmsgatan 20	08-63 10 00	broadcast	10000 broadcast_sva	334-4009	11 02-9

Lettre tapuscrite de Wibke von Bonin adressée à Guy Weelen, 2 pages, Cologne, 14 décembre 1972, [FR ACA AICAI THE COM003].

18/12/72
no 495

WDR

Westdeutscher Rundfunk
Anstalt des öffentlichen Rechts

M. Guy Weelen
A I C A I
107 rue de Rivoli
Paris 1^{er}
France

5 Köln I
Appellhofplatz 1
Postfach 10 19 50
Telefon 22 01 - Durchwahl 220 - 2955
Telegrams WDR Köln
Telex: 8882 535

Ihr Zeichen und Tag Köln 14.12.1972

Unser Zeichen und Abteilung Kultur/Kunst/vB/Pr

Monsieur,

Malheureusement votre lettre du 13 novembre est arrivée si tard que je ne puis que vous donner quelques chiffres et suggestions. Ils ne concernent que la troisième chaîne de Nordrhein-Westfalen, les programmes culturels en Allemagne Fédérale étant régionaux. Ces chiffres sont plus ou moins justes également pour les autres programmes de troisième chaîne en Allemagne mais pas pour la première et deuxième, où passent une dizaine à une douzaine de programmes sur l'art dans l'année, et cela vers 10 - 11 h du soir seulement, tandis que les troisième chaînes ont des heures favorables, 19.15, 20.15, avant et après les actualités.

Je vous serais reconnaissante d'apprendre des détails de la conférence du 18 décembre au Conseil d'Europe.

Merci à l'avance:

Wibke von Bonin

(Dr. Wibke von Bonin)
WDR - FERNSEHEN
Redaktion Kunst

Gesetzlicher Vertreter des Westdeutschen Rundfunks Köln ist der Vorstand. Der Westdeutsche Rundfunk Köln ist ein aus dem öffentlichen Recht heraus gegründeter Programm- und Betriebsunternehmen. Aufsicht über den Vollzug der Vorschriften steht dem Vorstand des Westdeutschen Rundfunks Köln. Köln, Postfach 101, Köln Nr. 1190, Telefon: 22 01 Köln, 41009

1. - Importance des heures d'émission consacrées à l'art:
 - a.) ca. 1/3
 - b.) ca. 1/3
 - c.) ca. 1/3
2. - Heures de diffusion:
 - a.) ca. 10 par année
 - b.) ca. 10
 - c.) ca. 10
3. - Durée des émissions:
a, b, c) 30' - 45'
4. - Rôle et importance de la couleur selon les genres:
a, b, c) toutes couleur
5. - Le ou les systèmes de production:
film, Ampex
6. - Proportion des émissions réservées à l'art des autres pays:
1/2
7. - Etablissement des critères d'intérêt:
 - a) oui
 - b) textes bien élaborés
8. - Les producteurs sont-ils des critiques d'art ou...:
Responsabilité de la rédaction, communication entre direction et critique d'art
9. - Forme d'une possible coopération...:
Information et propositions en communication directe avec le critique
10. - Proposition...:
oui

[Guy Weelen], « Entretien à l'ORTF avec Madame Mella », compte-rendu tapuscrit, 1 page, 15 mars 1973, [FR ACA AICAI THE COM003].

→ L'enquête sur la critique d'art et la radio-télévision comprend des entretiens avec des représentants de l'ORTF. La boîte [FR ACA AICAI THE COM003] dans le fonds AICA international contient des comptes rendus de ces rencontres.

ENTRETIEN à l'O.R.T.F. avec MADAME MELLA

Madame Agathe MELLA, déléguée du Directeur général de la radiodiffusion à France-Culture a bien voulu me recevoir le 14 mars 1973 et je lui ai remis le questionnaire de l'enquête concernant les rapports de la critique d'art avec la radio et la télévision.

Mme Mella m'a affirmé qu'elle me répondrait le plus rapidement possible.

Dans la conversation je me suis aperçu que l'architecture et l'urbanisme ne bénéficiaient pas d'émissions régulières et je m'en suis étonné auprès de Mme Mella qui a reconnu et déploré ce fait. En conséquence, j'ai informé les deux spécialistes en cette matière de la section française, MM. Ragon et Cornu de la situation en leur suggérant de fournir un programme d'émissions et d'établir le contact avec l'un des responsables de la chaîne de France-Culture, M. Guy Suarès.

Je précise encore qu'à l'occasion de la réception de la lettre du responsable de la B.B.C. en réponse à l'enquête dans laquelle il exprimait le souhait d'établir des contacts plus étroits avec des critiques d'art, j'avais informé M. Hodin, secrétaire de la section anglaise, de cette bonne disposition d'esprit de manière à ce que les critiques d'art britanniques puissent en bénéficier. Je n'ai jusqu'à ce jour reçu aucune réponse à cette initiative.

Paris, le 15 mars 1973

Guy Weelen, « Rencontre avec Monsieur Pierre Miquel à l'ORTF », compte-rendu tapuscrit, 1 page, 30 novembre 1972, [FR ACA AICAI THE COM003].

RENCONTRE AVEC MONSIEUR PIERRE MIQUEL à l'ORTF

30 novembre 1972

Studios des Buttes-Chaumont

Sur un rendez-vous qui avait été sollicité, M. Pierre Miquel a pu me recevoir.

Je l'ai tenu informé des travaux de la 24^e Assemblée générale et en particulier de ceux de la table ronde organisée sur les rapports de la critique d'art avec la radio, et la télévision ainsi que de leurs conséquences : Conférence de Strasbourg le 18 décembre 1972 et enquête sur les émissions d'art auprès des différents Offices européens.

Après discussions, il a convenu que la télévision française se devait d'entreprendre une série d'émissions consacrées à l'histoire générale de l'art, il regrettait, en effet, que depuis sa création, la télévision n'ait pas encore pris une telle initiative.

M. Miquel s'est montré disposé à une collaboration avec les critiques d'art de l'Aica et je lui ai proposé de demander au Président de la section française de prendre l'initiative d'un groupe de travail pour la mise au point d'un plan. Ceci a été accepté. Le Président de la section française en a été informé téléphoniquement le 5 décembre et G. Boudaille, comprenant l'importance de l'opportunité qui venait de s'ouvrir, m'a assuré qu'il allait travailler à ce projet avec un petit comité.

Confirmation de notre entretien a été faite à M. Miquel par lettre n°54⁷ en date du 8 décembre

Guy Weelen
Secrétaire général

Guy Weelen, « Rencontre avec M. Angremy, Directeur adjoint de l'O.R.T.F. », compte-rendu tapuscrit, 1 page, 12 février 1973, [FR ACA AICAI THE COM003].

Rel

RENCONTRE AVEC M. ANGREMY, Directeur adjoint de l'O.R.T.F.

M. Angremy m'a reçu le 9 février 1973 et je l'ai entretenu de nos préoccupations à propos des rapports de la critique d'art avec les offices de radio-télévision.

Je l'ai également entretenu des idées et des conséquences résultant de la conférence au Conseil de l'Europe le 18 décembre 1972 à Strasbourg.

Il a été très heureux d'apprendre entre autres que le Conseil de l'Europe envisageait de créer pour les Offices des états membres une sorte de collaboration d'information en ce qui concerne les grandes manifestations artistiques en Europe afin de permettre d'établir, éventuellement, des programmes communs.

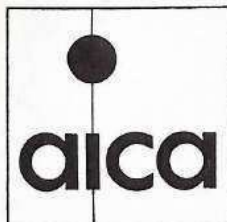
Puis j'ai eu un long entretien avec M. Alain Veinstein qui est chargé auprès de M. Angremy d'étudier tout spécialement le problème des émissions d'art à l'ORTF. C'est lui personnellement qui se chargera de répondre à notre enquête.

Il semble, qu'en raison des arguments que je lui ai présentés, il envisagerait favorablement, encore lui faut-il obtenir l'agrément de l'administration supérieure, que l'Aica soit consultée en tant que conseiller pour l'orientation et l'organisation des prochaines réalisations sur l'art.

Il m'a semblé que l'on procédait actuellement à un véritable travail de réflexion sur ces questions, mais il est clair qu'il ne pourra apparaître réellement, s'inscrire dans les faits que dans les années qui viennent.

Guy Weelen
Secrétaire général
12 février 1973

→ M. Berger. 13-2-73



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

Palais du Louvre-Pavillon de Marsan 107, rue de Rivoli PARIS-1^{er} - tél. 742.22.84

RENCONTRES AVEC M. SALLEBERT et M. A. LANOUX

M. Sallebert, Directeur de la radio-diffusion à l'O.R.T.F. que j'ai entretenu, le 4 décembre 1972, de l'enquête entreprise par l'Aica m'a vivement conseillé de la présenter à l'Union Européenne de Radio-diffusion. Il m'a demandé de prendre contact avec Mme Méla pour la radio et avec M. Père pour la télévision.

D'après les renseignements que j'ai pu obtenir auprès de M. Montanari, du Conseil de l'Europe, il semble, toutefois que ce soit à la demande d'un Office, membre de l'U.E.R. qu'une enquête de cet ordre pourrait être réalisée. M. Angremy et Mme Méla étant actuellement à Moscou, il ne m'est pas possible de trancher ce point de procédure. Ils ne doivent rentrer que le 18 décembre.

M. Armand Lanoux a été informé des activités présentes de l'Aica.

Il ignorait, m'a-t-il dit, qu'il ait été invité à représenter les Universités de Radio et Télévision Internationales à la conférence du Conseil de l'Europe prévue pour le 18 décembre à Strasbourg.

M. Montanari a été avisé de cela et il m'a précisé que le Président de l'U.R.T.I., M. Dovaz avait décliné l'invitation ne pouvant envisager de se déplacer. Dans ces conditions, il y aurait lieu d'inviter Mme Geneviève Druon, de l'U.R.T.I., suggestion qui a été faite à M. Montanari qui a donné son accord.

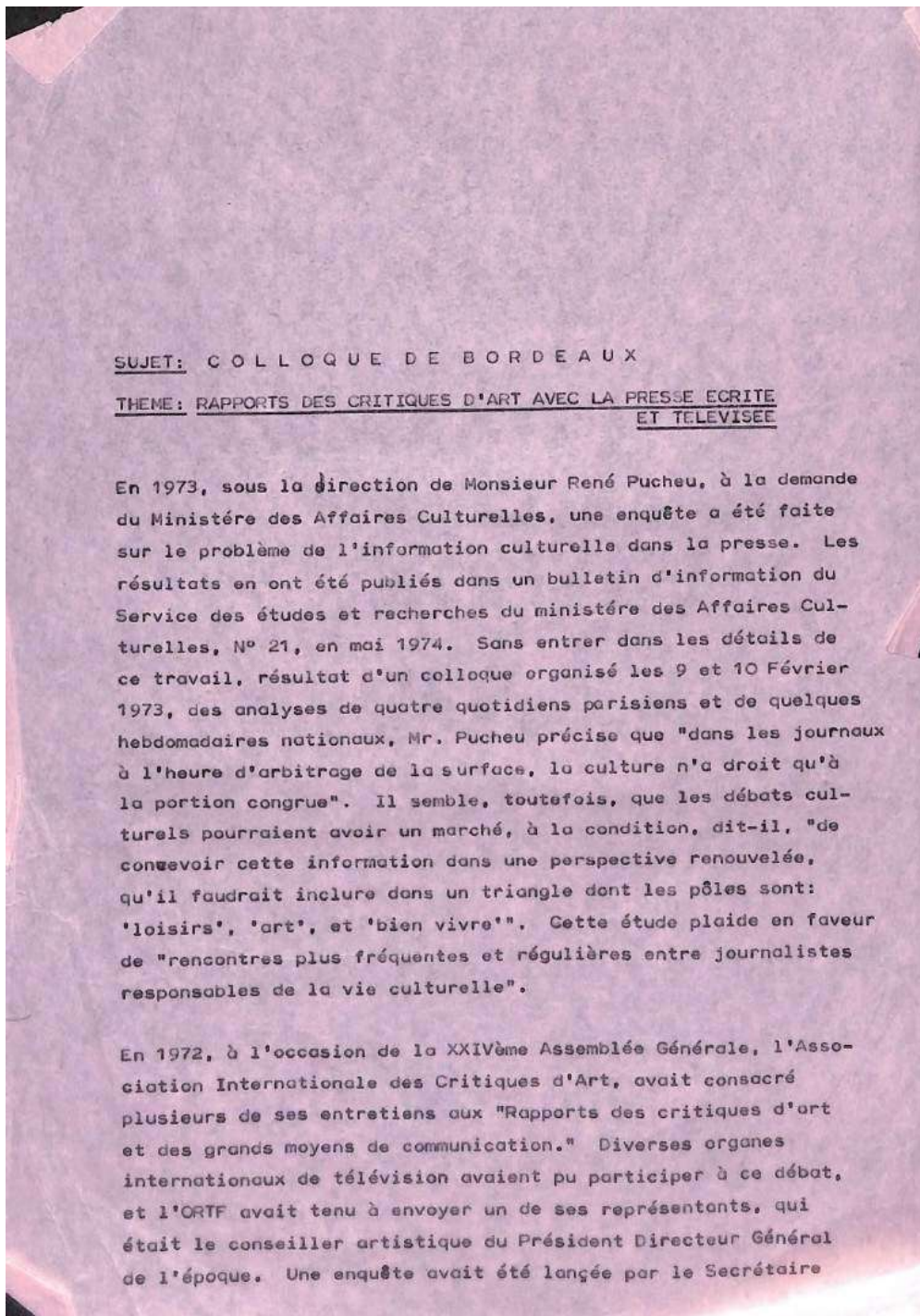
L'U.R.T.I. couvre 52 pays, est un organisme de diffusion des émissions culturelles et artistiques à condition que les Offices de Radio-télévision qui les ont produites abandonnent leurs droits commerciaux.

L'U.R.T.I. diffuse vers les pays de l'Est alors que l'U.E.R. ne le fait pas.

Guy Weelen
Secrétaire général

« Colloque de Bordeaux », texte tapuscrit, 5 pages, s.d. [FR ACA AICAI THE COM003].

→ Le colloque de Bordeaux en 1975 a pour thème : « Rapports des critiques d'art avec la presse écrite et télévisée ». Aux archives numérisées, accessibles en ligne, il faut ajouter une chemise dans le fonds AICA international qui contient des archives sur ce colloque [FR ACA AICAI THE COM003].



COLLOQUE DE BORDEAUX P.2

Général de l'AICA auprès des Offices européens de radio et de télévision, dont on trouvera en annexe le texte (Annexe 1). Cette enquête n'a malheureusement pas donné les résultats que l'on pouvait en espérer, car les questions posées n'avaient pas fait l'objet d'études particulières ni de statistiques de la part des différents offices. Par contre, les quelques réponses reçues faisaient apparaître un esprit favorable à la collaboration des critiques d'art à des émissions spécialisées, et en même temps, le désir de dépasser le cadre historique ou esthétique au bénéfice d'une nouvelle formulation.

Deux tendances s'y font jour:

- 1) faire apparaître dans les formes anciennes d'expression ce qui se rapporte ou pourrait se rapporter aux problèmes du présent;
- 2) ce qui pourrait amener la société actuelle vers une meilleure 'qualité de la vie'.

Le thème de la XXIIIème Assemblée Générale tenue par l'Association Internationale des Critiques d'Art, à Amsterdam, et organisée par le Professeur Hans Jaffé, était "Le visage de la Terre."

Le problème de l'environnement matériel et spirituel reste également une préoccupation majeure de l'AICA, puisque, à la suggestion de l'UNESCO, deux groupes de travail viennent d'être créés pour étudier:

1) Art et Environnement -

(Responsables: Professeur Hans Jaffé, de l'Université d'Amsterdam -
Docteur Ullrich Kuhirt, Vice President AICA, R.D.A.
Professeur Juliusz Starzynski, Directeur de l'Institut
de l'Art, Varsovie.)

2) Art et Mass-media -

(Responsables: Madame Andrée Paradis, Directeur, 'La Vie des Arts'
Canada
Madame von Bonin, de la section R.F.A. de l'AICA
Monsieur René Berger, Conservateur du Musée Cantonal
des Beaux Arts, Lausanne
Président AICA Internationale)

COLLOQUE DE BORDEAUX P.3

Dans ces conditions, il était légitime que l'Association Internationale des Critiques d'Art suscite une action pour étudier les rapports du critique d'art avec la presse écrite et avec la télévision. Il revient à Mademoiselle Gilberte Martin-Méry, Conservateur du Musée des Beaux Arts de Bordeaux, d'en avoir pris l'initiative, d'avoir proposé Bordeaux comme centre de réunion, et d'avoir trouvé auprès du directeur du grand journal "Sud-Ouest" intérêt et soutien d'ordres pratiques. Mr. Amouroux, directeur du journal à l'époque avait donné son accord, la nouvelle direction l'a maintenu, et pense avec nous qu'un colloque sur ce thème devrait être organisé. Cette rencontre retrouve les conclusions de l'enquête, mentionnée ci-dessus, menée par Mr. Pucheu, puisqu'il propose des mesures pratiques:

- a) susciter des rencontres régionales entre les différentes instances: presse écrite et télévisée;
- b) prendre "l'information culturelle" comme thème d'une des rencontres annuelles des rédacteurs en chef des journaux français.

L'Association Internationale des Critiques d'Art (regroupant 1.500 membres, répartis dans 45 pays, implantés dans 4 continents) constate que dans notre société en mutation les rapports des critiques d'art avec la presse écrite et télévisée se pose pratiquement dans tous les pays, avec une acuité différente selon les cas, mais que l'on peut toutefois considérer comme générale.

L'AICA aurait donc le désir de réaliser dans le courant de Mai 1975, sous l'égide du journal "Sud-Ouest", pendant 48 heures, une discussion à laquelle participeraient à la fois les rédacteurs en chef des journaux français (voir Annexe 2), les représentants des chaînes de télévision des différents pays. Ce problème étant particulièrement important pour les pays en voie de développement, l'AICA serait heureuse de pouvoir convoquer le rédacteur en chef du principal journal ou le directeur responsable de la Presse du Zaïre et du Sénégal.

DEBATS

Quelques personnalités de différents pays seraient invitées à faire une intervention. Un nombre total de huit serait envisagé. Ces interventions rédigées seraient transmises aux organisateurs qui en feraient remettre copie aux participants dès leur arrivée. Chaque intervention ferait l'objet d'un résumé qui ne pourrait excéder la demi-heure. Celles-ci seraient présentées dans la matinée, les après-midi étant réservés à une discussion libre.

Il est évident que les personnes devant faire l'exposé seraient des experts ayant la charge d'attirer l'attention des rédacteurs en chef sur les responsabilités qui leur incombent face à la culture et face au public. Ces mêmes personnes seraient engagées à formuler des suggestions sur la façon dont il convient aujourd'hui d'aborder la culture. Il serait souhaitable d'examiner les nouveaux chemins d'accès, de dégager une nouvelle forme pour que le fait artistique soit attractif, objet de réflexion et d'interrogation, sans pour cela tomber dans la vulgarisation élémentaire?

A ce propos se pose le problème de choix et de critères.

ICA

B U T

S'il est nécessaire de le préciser, ce colloque tendrait à démontrer aux rédacteurs en chef des principaux journaux des pays représentés, que l'art, pour peu que l'on élargisse les frontières traditionnelles, se trouve mêlé à tous les actes de la vie, que par conséquent la vie elle-même est un phénomène artistique, dans la mesure où il comporte communication, choix, création et ordre dans la succession des propositions. Que par conséquent, une telle entreprise est plus que jamais, légitime et importante pour faire prendre conscience au plus grand nombre, que l'art n'est point un secteur clos, destiné à des privilégiés, mais qu'il appartient à tous d'en prendre connaissance, conscience et d'en retirer bénéfice et harmonie.

Lettre de Aleksander Wojciechowski adressée à Hélène Lassalle, 4 pages tapuscrites, Varsovie, 1 juin 1985, [FR AICAI THE CON041 02/07].

Varsovie, le 1^{er} juin 1985

Mme Hélène Lasalle
Secrétaire Général de l'AICA
58 bis, rue d'Assas
75006 P a r i s

Madame,

Nous avons reçu ces derniers temps une série de documents de l'AICA, comme "Enquêtes sur les instruments de travail actuels de la critique d'art à travers le monde", "Formulaire pour la présentation de candidats au titre de membre sociétaire", etc. Par la suite une assemblée plénière de la Section Polonaise a eu lieu en mai 1985. C'est pendant cette séance que nous avons défini notre attitude vis-à-vis les documents mentionnés plus haut, et discuté la situation actuelle de la Section Polonaise de l'AICA.

Je voudrais remarquer que les déclarations faites ici n'ont aucun caractère politique, bien qu'elles puissent - avec une mauvaise volonté - être considérées comme telles.

L'enquête du Secrétariat Général de l'AICA visant à définir en détail l'activité des sections nationales, comme les formulaires pour les nouveaux candidats contiennent des questions sur l'activité des critiques selon le schéma: télévision, radio, presse quotidienne, les hebdomadaires, et autres mass-media. Il est curieux que ce schéma soit considéré dans tous les pays comme principal. Sur ce plan de la contrainte de la critique par les mass-media notre Section ne peut, ces dernières années, fort heureusement, se vanter d'aucun succès.

Depuis l'établissement de l'état de guerre jusqu'aujourd'hui, environ 80% des critiques d'art actifs soit ont été privés du droit de publier dans la presse quotidienne et les hebdomadaires, soit ont renoncé à l'activité dans la presse officielle, de même que dans la radio et la télévision. D'après l'opinion générale, ces établissements transmettent soit des informations tendancieuses, soit des demi-vérités. Comme le mot "vérité" ne peut être accompagné d'aucun qualificateur, la plupart des membres de la Section Polonaise de l'AICA /je répète pour être strict: 80%/ ont renoncé à la collaboration avec la télévision, la radio et la presse officielle. Quelques-uns d'entre nous /environ 8-10 personnes/ écrivent pour la presse catholique, mais la portée de cette sorte d'activité reste assez restreinte, vu les petites tirages.

Il est extrêmement difficile de définir en quelques phrases la situation spécifique de la culture polonaise, ainsi que le nouveau rôle de la critique d'art en Pologne. La difficulté principale est de trouver un langage commun avec les Collègues des autres Sections, pour qui la télévision, la radio et la presse sont autre chose que pour nous.

Mon compte rendu doit toucher à des questions de principe, telles que l'éthique du critique d'art et son attitude face à la pression des cercles de décisions. Ce que l'on peut considérer comme le "modèle nouveau" de la critique d'art en Pologne, n'a pas du tout à faire à nos succès dans le domaine de la théorie. C'est la vie même qui nous a forcés à prendre cette attitude qui - qu'il me soit permis de le supposer - mérite peut-être de devenir objet de votre discussion.

D'un certain point de vue il existe actuellement en Pologne deux courants d'activité artistique. Le premier c'est la production protégée par l'Etat, ayant à sa disposition les musées, les galeries,

les salles d'exposition, aussi bien en Pologne qu'à l'étranger. Les artistes qui y prennent part peuvent compter sur l'aide financière de l'Etat: bourses, rémunérations, prix, et autres apanages résultant du rôle servile qu'ils accomplissent.

L'autre courant, c'est la "culture indépendanté". Elle ne se définit pas par l'attitude d'opposition envers le pouvoir, bien que le pouvoir veuille la considérer ainsi. Les artistes qui représentent cette attitude-ci désirent être indépendants en général. Ils n'attendent rien de la part des autorités, voulant décider eux-mêmes du sort de leur propre activité artistique et de celui de l'art contemporain polonais. Puisqu'ils sont privés de base matérielle, ils se la créent eux-mêmes. Ils organisent des expositions dans des maisons et appartements privés, dans des ateliers; depuis deux ans les églises sont devenues le lieu des expositions où l'art entre en contact avec le public de masse.

Ce grand mouvement spontané de la culture indépendante est devenu domaine principal de l'activité des critiques d'art. Les expositions dans les ateliers, dans les appartements et les églises ont parfois leurs catalogues. Ces "imprimés" ne sont que quelques pages polycopiées ou tapées à la machine. Les introductions n'y ont guère qu'une ou deux pages, car l'exiguïté de la place ne permet pas aux critiques de faire valoir leurs talents. C'est par la force des choses que la littérature critique devient très concrète, laconique, lapidaire. L'objectivisme, la soumission devant l'oeuvre - c'est pour nous une nouvelle école d'écrire sur l'art.

Beaucoup d'artistes répugnent à participer aux expositions, même à celles dans les ateliers. Ils soulèvent en même temps la nécessité d'un contact avec les critiques autre que professionnellement-mercantile. En 1984 nous avons commencé à exercer la critique d'art d'une nouvelle manière, ce que nous appelons "les pèlerinages".

Les groupes de critiques vont d'une ville à l'autre en visitant les ateliers. Les artistes organisent pour eux les "expositions particulières". C'est le contact le plus intime avec les créateurs et leur oeuvre, complètement dépourvu d'intérêt, et l'apprentissage réciproque des deux côtés.

Il semble que grâce à cela nous sommes parvenus à surmonter cette animosité qui durait depuis longtemps, entre les créateurs et les critiques de leurs oeuvres. Les deux camps antagonistes se sont trouvés désormais du même côté de la barricade, concentrant l'intérêt commun autour des problèmes d'idées et moraux.

Je ne sais, s'il me sera possible de participer au prochain Congrès de l'AICA. Si non, je vous serais reconnaissant si ce texte pouvait être lu en présence des Collègues rassemblés au Congrès. Je vous demande aussi de m'excuser si ma lettre contient des expressions qui puissent être considérées comme accent particulier mis sur nos succès peu communs. Je tiens à souligner que tout ce que dans la critique d'art polonaise dépasse les modèles convenus n'est que le résultat d'une situation historique spécifique.

Veuillez agréer, Madame, l'expression de ma plus haute considération.

Aleksander Wojciechowski
Président de la Section Polonaise
de l'AICA

Donné à la connaissance
de M. Florent Bax
Directeur ICC
Amerikalei 125
2000 Antwerpen

Fonds Pierre Restany

Jacques Monnier, Gérard Métayer, Robert Stéphane, *et al.*, *La Télévision en partage*, Lausanne, Institut de recherche en information visuelle, 1973, [PREST.A0534-2].

Dossier [Critique d'art. AICA.1972], [PREST.XJ11]

→ Une table ronde organisée lors de l'Assemblée générale de l'AICA en 1972 porte sur « les rapports de la critique d'art et de la télévision ». Ce dossier contient des documents sur cette XXIV^e Assemblée générale.

Médias, diffusion et éducation artistique

Fonds AICA international

Tomás Maldonado, « L'éducation artistique et les nouvelles perspectives scientifiques et technologiques », communication tapuscrite, 2 pages, I^{er} Congrès extraordinaire de l'AICA, Brésil, 1959, [FR ACA AICAI THE CON013 04/01].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con013/fr-aca-aicai-the-con013-401

Hans Ludwig Cohn Jaffé, rapport pour le colloque « Art et Télévision », communication tapuscrite, 3 pages, 20^e Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 06/02].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con022/fr-aca-aicai-the-con022-602

Pierre Paret, « Au XX Congrès des Critiques d'art, débats animés à l'occasion du colloque "Art et télévision" », coupure de presse, 12 septembre 1968, [FR ACA AICAI THE CON022 07/03].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con022/fr-aca-aicai-the-con022-703

→ Lien : page 9

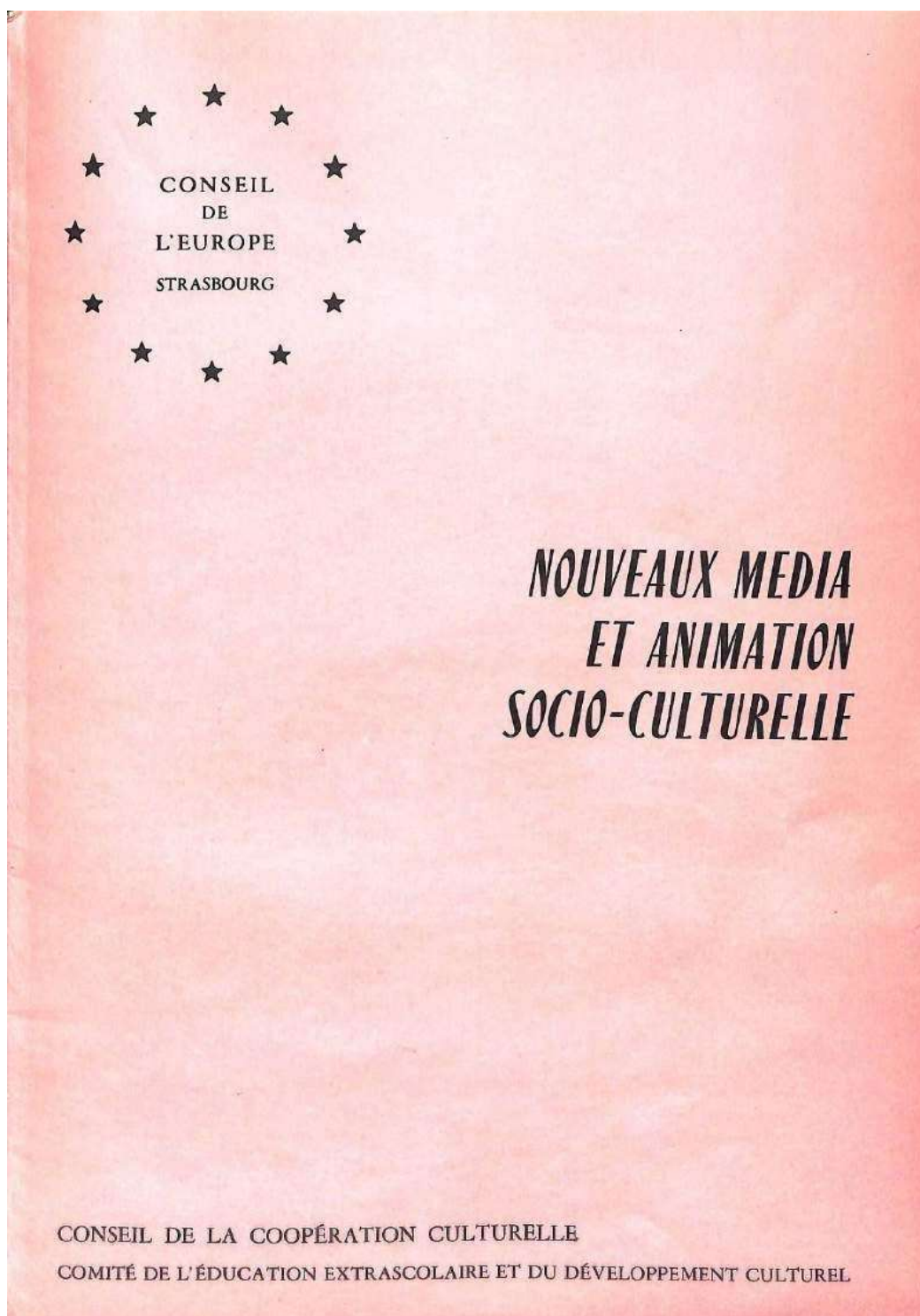
Citoyen Mimpiey, « L'Éducation artistique par la radio », communication tapuscrite, 8 pages, III^e Congrès extraordinaire de l'AICA, Kinshasa, 1973, [FR ACA AICAI THE CON028 03/01].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con028/fr-aca-aicai-the-con028-301

Compte-rendu synthétique des débats n°1, tapuscrit, 12 pages, III^e Congrès extraordinaire de l'AICA, Kinshasa, 1973, [FR ACA AICAI THE CON028 03/02].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con028/fr-aca-aicai-the-con028-302

G. Gentil, A. Girard, L. Girardin, M. Narbaits, « Nouveaux media et animation socio-culturelle », rapport tapuscrit, 31 pages, Strasbourg, 16 mai 1974, [FR ACA AICAI THE COM003].



Strasbourg, le 16 mai 1974

CCC/DC (74) 44

Or. fr.

NOUVEAUX MEDIA
ET
ANIMATION SOCIO-CULTURELLE

Réflexion sur une production de télévision
par et pour des communautés restreintes

par

G. Gentil, A. Girard, L. Girardin et M. Narbaits

Sommaire

	<u>Page</u>
Un développement de fait	1
Les possibilités théoriques de la câblo-diffusion	2
Les problèmes juridiques	5
L'utilisation du câble pour une télévision communautaire : un problème de coûts	8
la télévision locale : question de pouvoirs	11
télévision municipale, radio locale et action culturelle	13
Télévision locale à <u>Greenwich</u>	18
" <u>Interaction</u> " : vidéo-animation à Londres	23
" <u>Open Channel</u> " à New York	25
Les "Actualités municipales de <u>Villerupt</u> " (France)	27

35.525
04.3

UN DEVELOPEMENT DE PAITOutre-Manche

L'idée de diffuser des programmes à domicile est très anelenné : on se rappelle que c'est en 1912 que le sociologue américain S.C. Gillfillan avait pensé à un "Future Home Theater", en utilisant pour cela les lignes du téléphone. Il avait prévu un large développement de ce procédé pour les années 30, en ignorant malheureusement que les fils téléphoniques normaux (et surtout les équipements intermédiaires des centraux téléphoniques) sont bien incapables de transmettre les fréquences élevées que requièrent des images animées de bonne qualité. Toutefois, S.C. Gillfillan ne s'était pas tellement trompé puisque dès ces années 30, existait effectivement en Angleterre des compagnies industrielles spécialisées dans la distribution à domicile de programmes. Il s'agissait de programmes de musique et de parole et pour cela de simples fils téléphoniques suffisaient effectivement. Assez naturellement ces compagnies ont cherché dans les années 60 à étendre leurs activités vers la transmission de programmes de télévision en continuant à utiliser des fils téléphoniques (spéciaux cette fois). Actuellement, la "Wired T.V." (la télédistribution d'images par fils) est largement répandue en Angleterre puisque l'on compte dans ce pays environ un million d'abonnés.

Par contre les réseaux qui comportent une émission locale se comptent sur les doigts d'une seule main, y compris ceux qui ne sont encore qu'en projet.

Outre-Atlantique

Le développement de la télédistribution a suivi aux Etats-Unis une voie assez différente : la télédistribution par câbles (CATV : Cable Television) est une fille directe de l'antenne collective (CA-TV : Community Antenna-Television) à laquelle elle a emprunté jusqu'à son sigle. Ce sont des petits installateurs locaux ou des hommes d'affaires entrepreneurs qui se proposèrent vers 1950 d'amener les images télévisées aux villages des vallées isolées ou des zones montagneuses, là où la réception normale était impossible. Dix ans après, il y avait plus de 700 systèmes de télédistribution de ce genre installés. Encore dix ans, et en 1970, il y en avait 2 350. Certains industriels avaient compris que ce qui était bon pour desservir des vallées isolées pouvait être proposé à des téléspectateurs urbains : les grands immeubles de béton armé ou d'acier créent dans les grandes villes des "zones d'ombre" désastreuses pour la propagation. Le succès fut net : 5 millions de récepteurs, presque le dixième du parc total des Etats-Unis, touchent déjà 15 millions de téléspectateurs.

A V E R T I S S E M E N T

Déjà en 1971, la télévision par câbles soulève en Europe de vastes espoirs chez les militants culturels. N'offre-t-elle pas le moyen de mettre fin à la centralisation excessive de la T.V. avec son effet inévitable de massification ? Ne permet-elle pas à toute communauté d'hommes de s'exprimer à travers le petit écran enfin réapproprié ? Ne multiplie-t-elle pas la pluralité de choix avec la pluralité des canaux - éducation, musique, cinéma, aménagement de la maison, sport, politique locale ? La dissémination du pouvoir d'informer ne va-t-elle pas renouveler et renforcer la démocratie locale ?

Ces espoirs sont-ils des mythes, des possibles ou des probables, c'est ce qu'il faut examiner de près en étudiant les aspects techniques, les aspects juridiques, puis les aspects économiques de la câblo-diffusion, de la télévision communautaire et des autres usages culturels de la vidéo.

Il importe en effet de distinguer soigneusement entre ces trois termes : la câblo-diffusion est une opération essentiellement industrielle et commerciale, dont les fatalités économiques pèseront très lourd sur une utilisation culturelle. La télévision communautaire a déjà toute une histoire outre-atlantique, qui montre que le problème des coûts est là aussi déterminant, et briseur de mythes.

Les avatars de ces deux moyens de communication orale obligent à en imaginer d'autres, soit qu'on se tourne vers des formes inutilisées de la communication hertzienne (radio locale, T.V. régionale), soit qu'on explore les possibilités inexploitées de la vidéo de groupe.

Ce sont ces quatre aspects qu'on étudiera successivement dans le présent document, en mettant spécialement l'accent sur les données de fait et sur les expériences.

Dans ce domaine comme dans tout le champ du changement social, l'expérimentation est en effet plus féconde pour l'imagination et plus riche d'enseignements que les élaborations théoriques. Ceci explique que toute la seconde partie du document soit consacrée à l'exposé d'expériences précises.

SUGGESTIONS PROPOSEES PAR L'A.I.C.A.

Toutes ces propositions sont, bien entendu, considérées comme des initiatives qu'il serait souhaitable de voir prendre par l'Unesco.

1.- Films d'art. Il y aurait lieu d'envisager des confrontations de films sur l'art et la culture sur le plan mondial. Dans notre esprit, il s'agit de confrontations à l'échelle des cinq continents où chacun d'entre eux présenterait des films provenant d'autres cultures. Ex.: En Europe, pourraient être présentés des films provenant d'Asie et d'Afrique. Chaque année, une rotation serait organisée pour que l'on puisse regrouper une information globale.

2.- Il peut être proposé des échanges réguliers de films sur l'art réalisés pour la télévision entre les différents continents de manière à susciter une confrontation des différentes cultures.

3.- Il serait souhaitable qu'une organisation placée sous la haute autorité d'une institution comme l'Unesco puisse établir une collaboration entre les différents organes nationaux de télévision ainsi qu'avec l'Eurovision.

4.- Il ne reste des grandes expositions d'art, lorsqu'elles sont terminées, que les catalogues. Ne pourrait-on pas envisager un centre de video-cassettes qui aurait l'avantage de retenir sous une forme plus vivante la matière de ces expositions et pourrait, en outre, être un utile moyen de diffusion.

5.- L'Unesco pourrait-elle prendre l'initiative d'une première suite d'émissions par satellite ayant pour but de favoriser une prise de conscience sur la propriété culturelle universelle. Ex.: "The cultural legacy for future generations", mise en oeuvre par la N.H.K. (Japon).

6.- Il y aurait lieu à l'échelon international que les organisations responsables se penchent sur les problèmes qui permettraient la libre circulation des biens culturels. Les problèmes étudiés devraient concerner particulièrement la question des droits de douane, des frais de transport et des assurances qui, tous, sont des entraves à la divulgation des biens culturels appartenant à l'humanité. Il y a lieu de signaler - et peut-être - d'étudier la suppression des tarifs douaniers sur la circulation des livres à titre individuel.

7.- L'Unesco ne pourrait-elle prendre l'initiative de produire des séries d'émissions tendant à rendre sensible l'auditoire à la dimension universelle de la culture ? Il y a encore bien du chemin à accomplir dans ce sens alors que déjà une semblable préoccupation se fait ressentir, notamment sur le plan de la technologie.

Il est évident que la direction, comme les membres de l'Aica sont disposés à entreprendre la réalisation de ces suggestions si elles devaient être retenues.

« Projet de statuts de l'Association internationale pour l'art et les moyens audiovisuels », texte tapuscrit, 6 pages, s.d., [FR ACA AICAI THE COM003].

1 Acl

PROJET DE STATUTS
de

L'ASSOCIATION INTERNATIONALE POUR L'ART ET LES MOYENS AUDIOVISUELS

Organisation internationale destinée
à la diffusion et à la compréhension
de l'art par les moyens audiovisuels
de communication

PREAMBULE

L'ASSOCIATION INTERNATIONALE POUR L'ART ET LES MOYENS AUDIOVISUELS est
créée dans la conviction que

a) l'art de tous les pays, c'est-à-dire tout ce qui contribue à
l'animation plastique de l'espace, devrait être plus largement et mieux
connu et compris des peuples du monde pour contribuer à l'enrichisse-
ment de la vie et à la compréhension pacifique internationale dans
l'esprit de la Charte de l'Unesco ;

b) les moyens audiovisuels de communication ont un rôle d'une
importance croissante à jouer dans cette tâche ;

c) la nécessité apparaît d'établir un nouvel organisme de coopé-
ration afin de promouvoir une liaison internationale dans ce domaine
et d'étendre à tous les moyens audiovisuels de communication l'oeuvre
de pionnier déjà réalisée par la Fédération internationale du film
sur l'art.

BUTS ET METHODES

1. Le but principal de la nouvelle organisation est de promouvoir la
création, la diffusion et l'utilisation ainsi que la conservation et la
documentation du matériel audiovisuel de qualité servant à l'enseigne-
ment et à une meilleure compréhension de l'art.

../..

2. Les méthodes à employer pour atteindre ce but sont entre autres :
- i) la recherche des meilleures méthodes de production, distribution et utilisation du matériel audiovisuel ;
 - ii) la collecte des informations sur le matériel audiovisuel de tous les pays ;
 - iii) la diffusion de ces informations au moyen notamment de listes, bulletins, catalogues, fiches d'utilisation, etc. ;
 - iv) les projections, les échanges de vues, ^{les} réunions d'experts ou autres rencontres concernant les aspects créateurs, pratiques et techniques du matériel en question ;
 - v) les échanges de ce matériel entre les divers pays ;
 - vi) l'encouragement à la création de dépôts internationaux ou régionaux de matériel sélectionné à un intérêt particulier et de publications sur ce matériel.

René Berger, « Réflexions sur la façon d'aborder le problème : "La place et le rôle de l'art dans l'éducation comme mode d'épanouissement personnel, comme expression et dépassement d'une certaine angoisse collective, comme voie d'accès à des valeurs plus universelles" (Unesco) ou comment il devient aujourd'hui nécessaire de revoir les termes dans lesquels les problèmes se posent. », texte tapuscrit, 23 pages, [FR ACA AICAI THE COM003].

REFLEXIONS SUR LA FACON D'ABORDER LE PROBLEME :

"LA PLACE ET LE ROLE DE L'ART DANS L'EDUCATION
COMME MODE D'EPANOUISSEMENT PERSONNEL, COMME
EXPRESSION ET DEPASSEMENT D'UNE CERTAINE ANGOISSE
COLLECTIVE, COMME VOIE D'ACCES A DES VALEURS PLUS
UNIVERSELLES " (UNESCO)

ou

COMMENT IL DEVIENT AUJOURD'HUI NECESSAIRE DE REVOIR
LES TERMES DANS LESQUELS LES PROBLEMES SE POSENT.

Avertissement

De nos jours, l'emploi du mot art ne va pas sans ambiguïté. Si l'on se place - comme on est tenté de le faire d'entrée de jeu - dans une perspective dite "éducative", on est enclin à en limiter le sens et la portée à ce que la tradition nous propose. Ce qui se fait à partir d'une attitude doublement valorisante - et d'un double postulat : d'une part, l'art "historique" (celui des historiens) est censé constituer, non seulement l'objet, mais tout l'objet de notre étude, l'art d'aujourd'hui étant abandonné aux critiques et, avec eux, comme on sait, à la contradiction. L'opinion s'établit ainsi que l'"art" (celui qui est digne d'étude) se confond avec les institutions, les autorités et les personnes qui en sont les dépositaires (musées, universités, conservateurs, professeurs) et que, à l'instar des autres disciplines ou branches de la connaissance, il fait partie du "patrimoine culturel". Il est vrai que sur ce point force est de constater qu'il a singulièrement été négligé jusqu'ici, en particulier dans l'éducation; mais si ce "trésor" pouvait être mis à la portée de tous - c'est ainsi qu'on est tenté de conclure, et d'espérer - il est certain que chacun de nous

en serait enrichi, que chacun de nous serait plus heureux d'accéder au statut d'homme "cultivé". Vive donc l'art charismatique et populaire! Cette perspective, que d'aucuns ne reprocheront de schématiser à la légère, ne manque ni d'intérêt, ni de générosité. Au risque de heurter certaines positions réputées "humanistes", j'affirmerai néanmoins qu'il est nécessaire d'être sur ses gardes. Pourquoi ?

Employé globalement sous forme de concept, l'"art" risque en effet, non seulement de se rattacher à l'art du passé, mais, ce qui est plus grave, de cautionner les modes de connaissance qui ont été élaborés pour étudier l'art d'abord et surtout en tant qu'objet historique. Ce qui revient à croire (et à faire croire) que, toutes conditions étant égales, l'objet, les principes et les méthodes n'ont pas à être remis en question, la technologie moderne de l'information servant seulement à assurer aux masses ce qui fut l'apanage d'une élite. Posé de la sorte, le problème risque fort de nous engager sur une voie fallacieuse. Et comment ne pas céder? N'est-ce pas ainsi que les milieux cultivés, les autorités, les experts "culturels" en posent les termes? N'est-ce pas dans cette voie que nous entraînent les tenants de la "démocratisation"? Tant il est vrai que nous avons peine, même avec les meilleures intentions du monde, de nous affranchir de certains présupposés; ainsi celui qu'énonce la formule: "Toutes conditions étant égales". En ramenant notre réflexion aux modèles acquis, il nous empêche de voir ce qui se passe sous nos yeux et de prendre conscience du fait que, s'il est quelque chose qui distingue notre époque, c'est précisément que les conditions rompent avec celles d'un passé encore tout récent. Trois changements, indiqués à grands traits, éclaireront la situation :

1/ Jamais l'art "contemporain" n'a tenu une telle place, ni n'a concerné une audience aussi large de façon aussi permanente. Au point que, s'il était naguère possible

de le tenir à l'écart, en attendant que "le temps ait fait son œuvre", comme on disait, et comme disent encore certains historiens, on ne peut plus user de cette "précaution historique". Pour ce qui touche la connaissance de l'art, les principes et les méthodes de l'histoire ne peuvent plus prétendre à l'exclusivité. Quels que soient l'intérêt et le mérite de celle-ci, ils doivent faire face à une situation qui les prend en défaut et qui les modifie. Ainsi qu'on le voit par exemple à l'occasion de l'op'art ou du pop', devenus tous deux phénomènes universels avant que l'homme de science ait eu le temps d'avaliser leur dénomination ou d'étudier leur contenu!

2/ En gros, on peut dire que la connaissance, qu'il s'agisse des sciences dites exactes, sociales ou humaines, s'élabore à l'intention et à l'usage de consommateurs sédentaires. Aussi prenait-elle, et prend-elle encore, figure à l'intérieur de systèmes de transmission dont l'enseignement - primaire, secondaire ou supérieur - fournit le modèle. Or, de nos jours où le voyage devient un phénomène de masse, il est certain, en tout cas en ce qui concerne l'art, que le modèle "classique" n'est plus suffisant. Il est désormais à la portée de tous, ou de presque tous d'aller d'un pays à l'autre, de voir de ses propres yeux les expositions et les musées les plus éloignés; il est désormais du lot de tous d'être pris dans les "collisions culturelles" (combien différentes de la transmission traditionnelle!) qui se produisent par exemple quand on quitte Paris, ses embouteillages et le Louvre, pour remonter quelques heures plus tard les millénaires de l'Ancienne Egypte qui défilent au Musée du Caire, ou pour se mêler, en rentrant à l'hôtel, entre les taxis Mercedes, les ânes et les moutons, à la foule des Arabes en route pour le Bazar ou la Mosquée. La connaissance cesse d'être attachée à un seul lieu de culture. Peut-être même a-t-elle cessé de s'élaborer en fonction des associations qui la

4.

lient depuis si longtemps aux activités agraires. Faute de s'en rendre compte, on risque fort de faire de la culture stérile ! Il est temps de prendre conscience que le concept même de "public" doit être révisé.

3/ Les modes d'information dont notre époque s'est dotée ont bouleversé les structures acquises. Réservé aux happy few, au moyen de notions dûment établies par des "experts" et que véhiculaient des livres relativement coûteux, l'art "écrit" sous la forme de publications bon marché : livres de poche, albums hebdomadaires; sous la forme de circuits de diffusion nouveaux : kiosques, marchands de journaux, grands magasins; sous la forme enfin - ce qui est non moins important - de media différents. Ainsi la parole écrite, fondée sur la primauté du concept, et qui a longtemps dominé, cède la pas aux reproductions en couleur que les techniques d'impression ont sans cesse améliorées et dont la production industrielle a permis d'abaisser notablement le prix. L'image est devenue le mode et le lieu de communication privilégiés de la photographie, du cinéma, de la télévision. Depuis quelques décennies, les conditions de notre expérience ont tellement changé que les termes mêmes des problèmes - de tout problème - s'en trouvent radicalement modifiés ^{1/}.

Ces considérations préliminaires doivent nous aider, d'une part, à provoquer et à maintenir notre vigilance; d'autre part, à éclairer une voie (ou des voies) qui, toute gauche ou approximative qu'elle peut être, a chance de répondre aux questions que nous pose l'avenir et selon qu'elles se posent dans l'avenir. Telle est la force de

^{1/} Sur ce point décisif et trop souvent négligé, voir "Une aventure de Pygmalion", DIOSGENE No 68, 1969, qui envisage la mutation des moyens de présentation, de diffusion, de reproduction et ses conséquences pour l'étude des expressions artistiques.

notre entraînement conceptuel que nous continuons néanmoins le plus souvent à utiliser un outillage périmé. Quant aux frictions, grincements et autres perturbations que nous ne cessons d'entendre, nous les mettons sur le compte de la situation qui, "si elle était différente...", ou sur celui de nos interlocuteurs qui, "s'ils voulaient bien prendre les mots dans leur vrai sens...", alors que c'est l'inadéquation de notre comportement qui est en cause. Incapables de sortir de notre aveuglement par nos propres moyens, faut-il donc attendre que des initiatives, provenant de milieux autres que les milieux réputés compétents et autorisés, tels les milieux industriels, nous ouvrent brusquement les yeux ?

[...]

Toute conclusion est aujourd'hui question

On comprend le danger qu'il y a à traiter de l'art à partir d'une conception cautionnée par l'ontologie dont le mieux qu'on puisse dire est qu'elle est une idéologie qui a réussi. L'art appartient étroitement à l'activité sociale et participe de son évolution. Toute prise de position qui l'isole fausse les données du problème, ou plutôt, en les ramenant à des termes convenus, empêche de l'embrasser dans son étendue et de le voir sous son vrai jour. Il n'est pas question - comme d'aucuns le réclament - de renoncer au mot art. Il est évident

que le mot doit être maintenu c'est l'office de la langue de fournir aux usagers le moyen d'assembler et de diriger leur attention sur un même point, sur le même objet. Mais assembler et diriger l'attention n'implique plus, dans les conditions de notre expérience actuelle, ni le fait ni le droit de considérer qu'on "découpe" l'objet et qu'on l'investit d'une réalité substantielle. Même si le regard se dirige vers certains objets auxquels on donne communément le nom d'œuvres d'art, nous savons qu'il s'agit d'objets "ouverts" dont la dénomination et la classification sont affaire de commodité et qui, liés à la conscience de notre époque, sont en instance de transformation. Ainsi le masque nègre ou le fétiche polynésien, jadis confinés au musée d'ethnographie, prennent place depuis peu parmi les œuvres d'art; ainsi la bande dessinée, tout juste bonne au ghetto culturel, franchit le seuil de certains musées; ainsi la machine - automobiles, machines à écrire, plans d'avion - s'associe de plus en plus au "phénomène ouvert" qui caractérise l'art aujourd'hui. Le propre de notre époque est en effet, non pas simplement de substituer un objet à un autre, mais de modifier notre attitude : la ligne de démarcation entre les objets perd de sa rigueur; de nouveaux groupes apparaissent qui, même s'ils sont moins distincts (du moins quand on les juge avec nos yeux d'autrefois) répondent aux conditions de la structure en mouvement qui est devenue nôtre.

Aussi est-on beaucoup plus économe sur tout ce qui touche l'"essence de l'art", alors que des considérations de ce genre nourrirent, il n'y a pas si longtemps encore, autant les conversations de salon que les publications "savantes". De même qu'on se détourne de certains problèmes, dont on se rend compte qu'ils existaient à la faveur d'une situation socio-culturelle aujourd'hui révolue, on commence à comprendre que ni la fonction cathartique, ni même la fonction éducative n'épuisent les questions. Si l'art

est affaire des œuvres qui existent, des artistes au travail et du public qui apprend à connaître les unes et les autres dans les conditions matérielles, techniques, économiques et politiques de notre époque, il est certain, non seulement que les problèmes se posent différemment, mais que les termes doivent être revus, et surtout que les problèmes traditionnels ne doivent plus occulter, même s'ils bénéficient de l'autorité des institutions établies, ceux qui "émergent" et avec lesquels nous sommes tous plus ou moins confusément aux prises. Est-il rien de plus singulier que le cas de Marcel Duchamp, artiste combien secret, dont seuls avaient connaissance quelques admirateurs aussi fervents que, pour la plupart, réservés, et dont les très rares œuvres sont tout à coup publiées dans la collection hebdomadaire des "Chefs d'œuvre de la peinture", en italien, en français, en anglais et que, du jour au lendemain, on découvre chez son marchand de journaux ou dans les kiosques (à raison de F 5,-) entre Playboy, la Bible en fascicules et les cigarettes superfiltres?... Ce que je veux dire et répéter, c'est le fait trop souvent négligé que tout "objet de connaissance" se constitue, non pas seulement à l'intérieur d'un système d'idées, comme nous le laisse trop souvent entendre l'idéalisme naïf ou savant, mais dans des conditions particulières et déterminées. Or, si celles-ci ont été longtemps stables et si l'héritage culturel, réservé à une minorité, se transmettait pratiquement par les mêmes lois que l'héritage matériel, nous assistons aujourd'hui pour la première fois à l'avènement d'une connaissance aussi bien "massive" qu'"explosive" : à l'instar des engins balistiques, les mass media ont une puissance sans cesse grandissante. Alors que la connaissance a été liée, des millénaires durant, au pas du courrier, au galop du cheval, à la main du scribe - depuis quatre siècles à peine aux presses de l'imprimerie - voici qu'elle gagne l'espace à bord des satellites dont les ondes sont d'ores et déjà assurées d'envelopper la planète entière. On devine l'ébranlement.

que peut produire et que produit déjà une telle évolution aux Etats-Unis et en Europe; et que penser de l'ébranlement qui sera celui du tiers monde ? C'est dans cette perspective - qui mériterait une longue étude - que doivent désormais se situer les problèmes de la connaissance, tout comme celui de l'art. A dire vrai, nul qui ne soit dans la situation du tiers monde : c'est partout que les structures traditionnelles sont heurtées de plein fouet par l'"arrosage culturel" télévisé. C'est partout aussi que l'enquêteur doit faire front à des facteurs nouveaux.

Ainsi, pour prendre un exemple, la technologie de l'information de masse est d'un coût si élevé qu'elle tend à se concentrer aux mains de sociétés financières puissantes. Gardons-nous néanmoins du réflexe humaniste qui consiste à appeler le manichéisme à la rescousse : d'un côté la vérité, la connaissance scientifique, le zèle, le scrupule et le désintéressement, bref, les forces du Bien que détiennent les institutions issues de l'autorité et de la tradition : école, université, livres scolaires, cours, titres, grades, publications académiques...; de l'autre, la vulgarisation, l'imposture, l'absence de scrupule, bref, les forces du mal qu'incarne l'"industrie culturelle"... Comme si les institutions officielles naissaient, telle Minerve, du front de Jupiter, alors qu'elles sont, on ne le sait que trop depuis que s'est accrue la possibilité de les comparer, filles de l'histoire ! Comme si le promoteur culturel, le producteur, le diffuseur, le courtier étaient tous et exclusivement à la solde de l'argent ! Là encore, nous avons besoin d'enquêtes d'un nouveau type : tâche d'autant plus urgente que les clercs et les intellectuels n'ont plus même le temps d'examiner si la réalité qui nous échoit est souhaitable ou même désirée... La réalité appartient à ceux qui sont capables de prendre l'initiative et qui ont les moyens de l'imposer.

Ce qui remet en cause les institutions en place et

leurs servants : ni l'école, ni l'université, ni les enseignants, ni les autorités, ni même la recherche scientifique ne peuvent se contenter de leur rôle traditionnel; il leur incombe de tenir compte de l'industrie culturelle et des mass media, tout comme il leur incombe de collaborer avec eux. Non pas à n'importe quel prix, ni d'un côté ni de l'autre, faut-il préciser. C'est sur ce point que se révèle l'utilité des organismes inter- ou para-gouvernementaux, tels l'ONU, l'UNESCO, le Conseil de l'Europe, les Associations internationales : dans les conditions nouvelles où s'élabore, se diffuse ou se transmet une connaissance élargie à la dimension de notre globe, ces organismes sont de plus en plus appelés à faire le point. Encore faut-il se rendre compte qu'enquêtes, rencontres, colloques sont utiles dans la mesure où ils permettent de promouvoir des initiatives destinées à organiser une action d'ensemble.

Comme l'écrit Edgar Morin : "La culture de masse, enfin, cesse d'être un univers clos s'opposant radicalement à la culture artistique traditionnelle. Son nouveau polycentrisme, ses dislocations partielles, accélèrent le mouvement de conquête technologique qui porta une avant-garde culturelle à utiliser des moyens d'expression nouveaux comme le cinéma; l'univers des mass media, cesse, du point de vue esthétique, d'être le monopole de l'industrie culturelle stricto sensu : les chaînes culturelles de la radio, le nouvel essor de la chanson artistico-poétique... les nouveaux circuits de cinéma d'art, témoignent d'une dialectique plus souple entre production et création, une intervention plus directe et parfois plus agressive de l'intelligentia." Appartenant à cette nouvelle intelligentia qui, d'une part soumet les institutions traditionnelles à la réflexion critique, non pour les détruire, mais pour leur enjoindre de s'adapter, les artistes, sensibles, plus que d'autres parfois, à ce qui se passe et qui commence à prendre forme et figure dans la conscience collective, nous offrent, sinon toujours des modèles intelligibles ou sensibles, du moins des gestes et des

repères susceptibles de guider nos pas. Aujourd'hui où la "fiabilité" est devenue une condition de vie, non seulement pour l'individu, mais pour la société, il est clair que tout faux pas risque d'excéder le coût que peut payer l'individu ou la société. Forcé est donc de prêter la plus grande attention à ceux qui, artistes et autres travailleurs, créent les "valeurs" qui ne sont a priori ni "universelles", ni "plus universelles", mais qu'il nous appartient de désigner à une visée universelle dans la mesure où nous choisissons d'axer sur elle notre marche.

René Berger

Références bibliographiques

Aristote, Politique, (VIII, 7, 1342e, 9 et suiv.)

Elie Faure, Equivalences, Paris, Robert Marin, 1951 (p. 167)

Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958. (Ch. I, Histoire et ethnologie, publié sous ce titre dans Revue de Métaphysique et de Morale, 54e année, No 3-4, 1949, pp. 363-391)

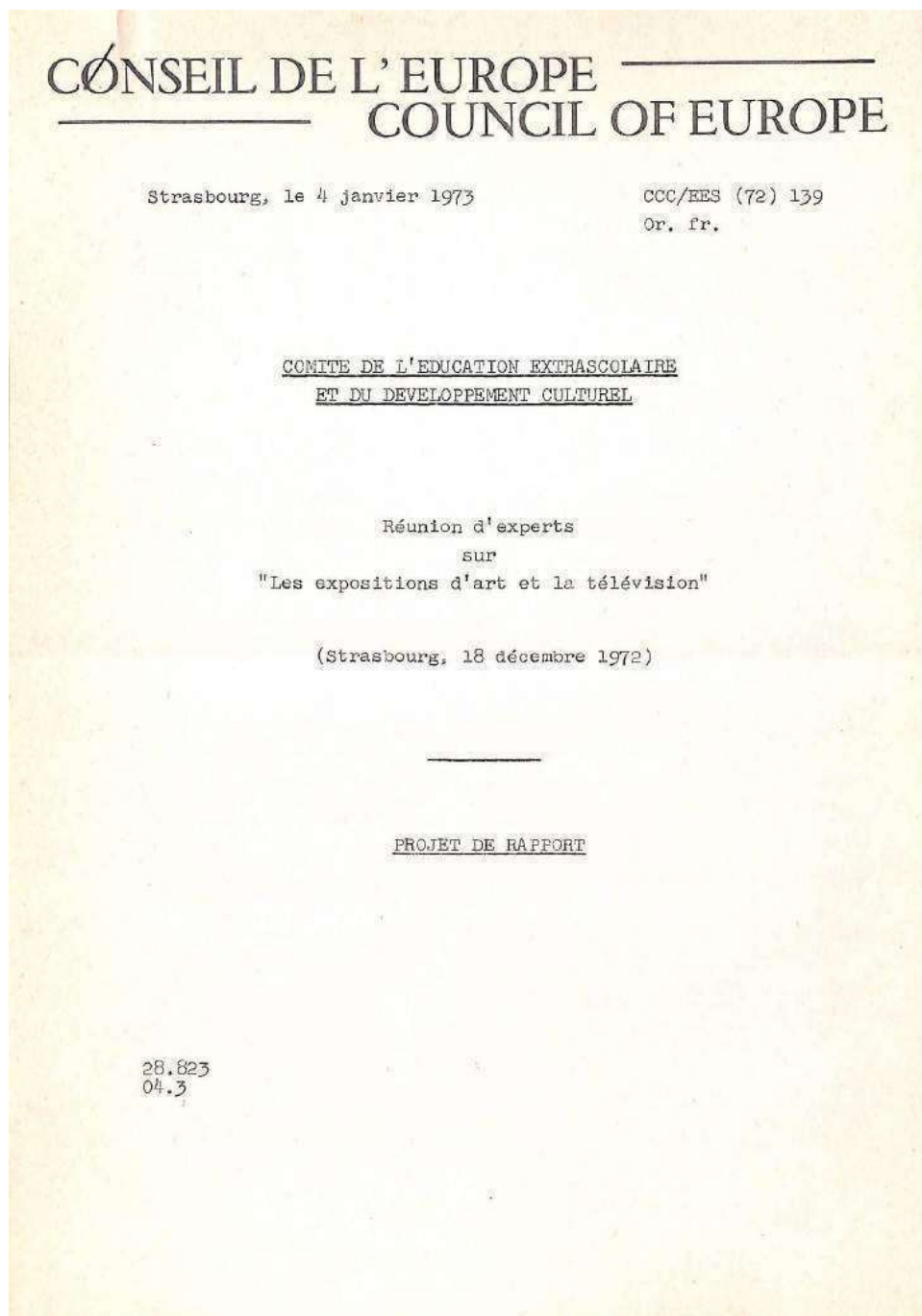
Edgar Morin, Culture de masse, in Encyclopedia Universalis, Paris, Club français du Livre, vol. 5, 1969

Copyright UNESCO

Expositions et nouveaux médias

Fonds AICA international

« Réunion d'experts sur "Les expositions d'art et la télévision" », projet de rapport tapuscrit, 6 pages, Strasbourg, 4 janvier 1973, [FR ACA AICAI THE COM003].



La réunion est ouverte par M. J. Raty, Adjoint au Chef de la Division du Développement culturel, qui souhaite la bienvenue aux participants (voir Annexe).

Ceux-ci sont soit des critiques d'art (Membres de l'Association Internationale des Critiques d'Art (A.I.C.A.)), des représentants des musées ou des services organisateurs d'expositions internationales, soit des représentants de sociétés de télévision.

L'objet de la réunion est :

- d'une part, d'examiner les problèmes relatifs à la constitution d'archives visuelles des grandes expositions d'art dans l'esprit du vœu exprimé par la Conférence d'Helsinki pour la réalisation d'archives visuelles de la culture européenne ;
- d'autre part, de poursuivre l'étude d'une nouvelle formule d'exposition qui tiendrait compte de la "culture visuelle" et ferait largement appel aux moyens de communication de masse selon le vœu exprimé par le Comité de l'Education extrascolaire et du Développement culturel à sa 2e Session (novembre 1971).

La présidence est assumée par M. R. Berger, Directeur de projet du thème "Promotion culturelle : dimension esthétique".

1. Constitution d'archives visuelles des grandes expositions d'art de portée internationale.

Les participants sont unanimes à déplorer la situation existant actuellement dans le domaine des grandes expositions d'art de portée internationale dont il ne reste que peu de traces faute d'archives complètes et accessibles. Ceci est préjudiciable à la connaissance scientifique de l'"événement" que constitue chacune de ces manifestations, ainsi qu'à leur exploitation pédagogique auprès du grand public.

Il est par ailleurs souligné qu'en raison des difficultés de plus en plus nombreuses pour obtenir des prêts d'œuvres d'art et de l'augmentation constante des frais d'assurance et de transport, la conception des grandes expositions d'art se transforme peu à peu. Cette évolution sera vraisemblablement marquée par le recours à divers procédés techniques qui tendront à se substituer partiellement à la présentation des œuvres elles-mêmes (montages audio-visuels par exemple).

Il est précisé que se posent les problèmes :

- des archives documentaires portant sur les œuvres elles-mêmes qui devraient être les plus complètes possibles ;
- des archives "mémoire" de l'ensemble de l'action que constitue une exposition, celle-ci étant conçue comme un spectacle ayant sa scénographie propre et incluant, outre les œuvres d'art, le public lui-même.

Une partie de l'art contemporain échappe en effet aux normes de l'art traditionnel et requiert de nouvelles normes d'archivage.

En ce qui concerne les supports de telles archives, le type même de l'exposition requiert l'utilisation de media appropriés. C'est ainsi que pour les expositions traditionnelles de caractère historique, la vidéo-cassette semble aux participants le moyen privilégié de prolonger ces manifestations en les mettant à la portée des divers utilisateurs (institutions culturelles, d'enseignement, individus, etc.).

Il apparaît par contre que la télévision, pour plusieurs raisons :

- diffusion encore restreinte de la couleur ;
- qualité insuffisante de l'image ;
- faible pourcentage de l'audience des émissions artistiques ;
- fugacité de l'image télévisée ;
- recherche de l'insolite de la part des réalisateurs,

n'est pas adaptée à l'archivage de ce type d'exposition pour lesquelles néanmoins la télévision joue un rôle capital sur le plan de la publicité (petits reportages d'actualité).

Il en est tout autrement du rôle de la télévision à l'égard des expositions d'art contemporain (l'art en formation) où l'œuvre "action" tend à se substituer à l'œuvre "objet". C'est ainsi que la télévision a un rôle irremplaçable à jouer pour fixer des actions artistiques, événements temporels plutôt que spatiaux, et pour enregistrer les "réactions" du public.

Il convient enfin d'envisager la télévision comme instrument de création artistique autonome dont les témoignages devraient également être conservés.

X Ephemère

Anticipation

En conclusion, les participants ont estimé que le Conseil de l'Europe devrait créer un système permettant le repérage du matériel audio-visuel réalisé à l'occasion des grandes expositions d'art, l'objectif étant de faciliter l'accès de ce type d'archives tant aux différentes stations d'émissions qu'aux instances culturelles.

Dans cette optique, les participants prient le Conseil de l'Europe de prendre contact avec les responsables de l'Exposition "Weltkulturen während der Olympiade 1972" (Président Daube) pour :

- obtenir, au bénéfice des utilisateurs potentiels, une liste des émissions réalisées sur cette exposition par les diverses télévisions ;
- demander la réalisation, à partir du matériel recueilli, d'une vidéo-cassette susceptible de constituer les archives de cette exposition.

Par ailleurs, compte tenu des ^{des exigences} délais importants (deux ans environ) pour pouvoir tenir compte ~~d'une exposition dans la~~ programmation d'ensemble d'une station de télévision, la création par le Conseil de l'Europe, en collaboration avec l'I.C.O.M., d'une centrale de renseignements recueillant et diffusant le calendrier des expositions importantes sur le plan international apparaît

comme ~~utile~~ ^{utile, très souhaitable}

^{et l'organisation}
^{organisée conjointement}

2. Recherche de formules analogues aux grandes expositions d'art de portée internationale ayant pour objectif la mise en valeur du patrimoine culturel commun des pays européens, mais qui auraient pour support exclusif les grands moyens électroniques de diffusion culturelle (télévision, télédistribution par câble, satellites, vidéogrammes, etc.)

L'attention est appelée sur la 15^e Exposition européenne d'art "Aspects de la vie populaire en Europe" qui a valeur d'expérience-pilote dans la mesure où cette manifestation est conçue sur trois plans :

- celui des objets présentés dans quatre musées ;
- celui de la radio qui diffusera une documentation sonore ;
- celui de la télévision qui traitera en images le thème retenu en l'élargissant de façon à mettre en lumière les rapports entre le passé et le présent (prolongements, oppositions, mutations) ce que pouvait faire difficilement une exposition traditionnelle.

Peut-on concevoir une nouvelle formule qui s'en tiendrait à traiter un thème selon cette optique ?

Une nouvelle sensibilité esthétique est en train de se créer sous l'influence des mass media et la modification de l'environnement. Echappant à l'écrit, une nouvelle histoire de l'art doit s'élaborer pour triompher des résistances dues au découpage traditionnel des aspects esthétiques de la culture. Il est permis d'envisager une nouvelle éducation visuelle basée sur des émissions et qui montrerait les rapports entre l'art qui se fait et la société actuelle.

Pourtant, on peut se demander si l'art est un bon sujet pour la télévision. De nouvelles méthodes de présentation de l'art à la télévision seraient susceptibles de modifier cet état de chose. Concevoir les émissions comme un spectacle avec sa dramaturgie propre, mettre les phénomènes de la vie quotidienne en rapport avec les expressions diverses de l'art sont sans doute des moyens de rendre celui-ci attrayant.

Dans cette optique, il est estimé qu'une collaboration étroite doit être instaurée dès le stade de la conception de l'émission entre l'historien d'art, le critique d'art et le producteur pour écarter à la fois le "dilettantisme" et l'"historicisme". La conception de l'émission de télévision paraît en effet devoir requérir une connaissance professionnelle de l'art, du spectacle et de la prise de vues.

Envisageant les possibilités d'une production internationale d'émissions sur l'art, les participants évoquent diverses tentatives ; série "People to people" de "International Trust", série "l'Héritage culturel européen" qui malgré bien des difficultés ont vu le jour.

Passant en revue divers thèmes dans le domaine de l'art, il est généralement estimé que "l'impressionisme", le "Bauhaus" à mettre en relation avec "un nouvel art de vivre" pourraient constituer de bons choix. *une bonne idée*

L'"Année Molière" célébrée dans les pays de langue française en 1973 par la diffusion en cours d'année des principales pièces de cet auteur, d'une vie de Molière, d'émissions sur le théâtre sous Louis XIV peut être considérée comme une exposition sur "Molière".

La télévision considérée comme moyen de création de nouvelles formes d'art peut alors constituer elle-même une exposition.

./.

Passant aux modalités financières de la réalisation des émissions évoquées ci-dessus, il est reconnu que le système de la répartition des tâches est le plus avantageux (par exemple pour une série de douze émissions, chacune d'elles est réalisée aux frais d'une station de télévision qui la met ensuite gratuitement à la disposition des autres stations sous réserve de réciprocité).

Il est demandé au Conseil de l'Europe de tenir une réunion susceptible de faire des suggestions en vue d'un plan concerté d'émissions internationales sur l'art. Cette réunion grouperait des spécialistes des arts, des mass media et un représentant de l'U.E.R. Les participants de la présente réunion sont d'ores et déjà invités à formuler des propositions pour de telles émissions.

3. Libre circulation des émissions entre les Etats membres du Conseil de la Coopération Culturelle du Conseil de l'Europe.

Il est souligné que dans la plupart des cas, le matériel accumulé dans les archives des télévisions ne peut être utilisé par les musées et autres institutions culturelles. L'accès de ces archives n'est généralement pas possible, par ailleurs, pour les personnes étrangères aux télévisions. *offici*

Des problèmes de droit se posent qui font obstacle à la libre circulation des émissions. En particulier, ceux afférent à la propriété artistique des personnes ayant participé à la réalisation des émissions (réalisateur, cameraman, auteurs, etc.).

On a pu noter que ce problème était parfois résolu par le rachat de ces droits par des sociétés privées.

Il est souligné qu'il est très difficile d'aborder sur le plan juridique ces problèmes très complexes. L'apparition de nouvelles techniques (vidéogrammes en particulier) impliquera une évolution rapide de la situation (par exemple, en rendant impossible le contrôle de l'utilisation des émissions qui auront été enregistrées).

Il est demandé au Conseil de l'Europe de faire étudier par un organe approprié et en collaboration avec l'UNESCO et l'U.E.R. le problème des droits.

Il est urgent

Techniques des nouveaux médias

Fonds AICA international

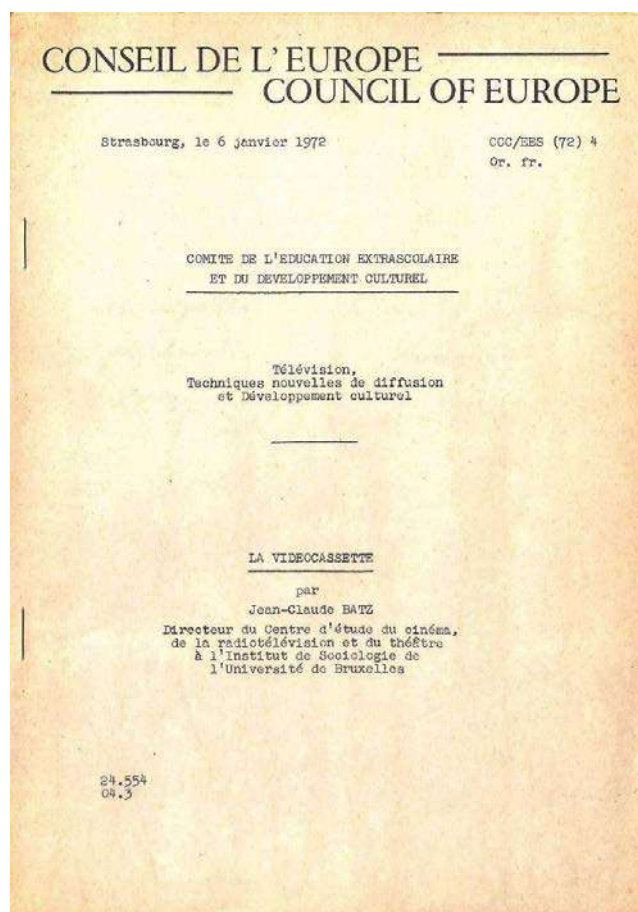
Citoyen Mimpiya Akan Onun a Ngwon, sans titre [Le cinéma et la télévision au Zaïre], communication tapuscrite, 10 pages, III^e Congrès extraordinaire de l'AICA, Kinshasa, 1973, [FR ACA AICAI THE CON028 06/01].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con028/fr-aca-aicai-the-con028-601

Compte-rendu synthétique des débats n°6, tapuscrit, 11 pages, III^e Congrès extraordinaire de l'AICA, Kinshasa, 1973, [FR ACA AICAI THE CON028 06/02].

http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con028/fr-aca-aicai-the-con028-602

Jean-Claude Batz, « Télévision, Techniques nouvelles de diffusion et Développement culturel. La vidéocassette. », rapport tapuscrit, 31 pages, Strasbourg, 6 janvier 1972, [FR ACA AICAI THE COM003].



SOMMAIRE

	<u>Page</u>
Introduction	I
I. Les appareillages	3
II. La compétition des systèmes et des entreprises	7
III. Les programmes	11
IV. Les marchés	17
V. La nouvelle industrie	23

AVANT-PROPOS

"L'audio-visuel entre dans son troisième âge demain matin : nous ne l'avons pas si bien maîtrisé pendant les deux âges précédents que nous puissions passer le cap de l'ère nouvelle sans nous poser quelques questions ! Les ayant posées, il faudra y répondre, sans perdre de temps, car tout va très vite. Des réponses bien pensées ne suffiront pas : il faudra les traduire en dispositions pratiques, en comportements individuels et en lois, à faire voter, dans les parlements" (1).

Ce passage d'un article paru en décembre 1971 dans un quotidien belge fait en quelque sorte écho aux réflexions et aux préoccupations formulées au Conseil de la Coopération Culturelle lors d'un débat sur ce qui fut appelé "L'après-télévision" (2). Aux termes de ces discussions, il fut convenu qu'une série d'études prospectives sur "La télévision, les techniques nouvelles de diffusion et le développement culturel" serait mise en chantier au cours du second trimestre de 1971.

Confiées à d'éminents spécialistes européens, elles ont été élaborées d'après un plan d'ensemble (3) conçu par M. Wangermee, Directeur général de la Radio-Télévision Belge (émissions françaises), directeur du projet. Elles seront soumises à un groupe d'experts dont les conclusions seront ensuite présentées au Conseil de la Coopération Culturelle, afin de lui permettre d'étudier les possibilités d'action du Conseil de l'Europe dans ces domaines complexes. Le présent document est une de ces études ; on en trouvera la liste complète en annexe.

./.

(1) Léon Thoorens

(2) Doc. CCC (71) 15

(3) Doc. CCC/EES (71) 73

LA VIDEOCASSETTE

L'apparition de la vidéocassette constitue un événement d'une portée considérable. Dans l'histoire des moyens d'expression audio-visuels, cet événement est aussi important que le fut, il y a vingt ans, l'apparition de la télévision elle-même. En prenant davantage d'altitude, dans l'histoire culturelle de l'humanité, l'importance de la vidéocassette pourrait bien s'avérer analogue, aux gens des générations futures, à celle que, durant plusieurs siècles, nous avons reconnue au livre imprimé.

Les déclarations qui précèdent ne peuvent sembler solennelles qu'à des gens non avertis ou peu avisés.

Elles ne tarderont sans doute pas à faire figure de lieux communs.

Pour la première fois depuis sa naissance, l'industrie audio-visuelle produit un objet matériel susceptible d'être vendu au consommateur. La consommation cesse ici d'être immatérielle et collective pour devenir matérielle et individuelle.

Ce changement va entraîner de profonds bouleversements jusque dans les structures mêmes de l'industrie audio-visuelle et d'autres bouleversements, plus importants, dans les modes de vie et de pensée des hommes.

Dans une étude publiée voici près de dix ans (1), nous posions ainsi le problème de l'évolution du cinéma et de la télévision :

" ... Le cinéma et la télévision sont des industries. Leur évolution est de ce fait liée à la fois aux techniques industrielles et aux impératifs économiques, celles-là agissant sur ceux-ci et réciproquement.

En tant qu'arts du spectacle ou, plus généralement, dans la mesure où ils utilisent l'un et l'autre le langage de l'image animée, le cinéma et la télévision ont nécessairement des activités connexes. Cette connexité détermine leur dépendance économique :

concurrentes ou associées suivant les cas, les industries du cinéma et de la télévision évoluent en étroite dépendance économique.

Par contre, dans le domaine technique, le cinéma et la télévision sont, pour l'essentiel indépendants.

Alors que le cinéma se rattache principalement à l'optique et à la mécanique de précision, tant pour la prise de vues que pour la projection, ainsi qu'à certaines applications limitées de la chimie pour la fabrication des émulsions de la pellicule sensible, la télévision est solidaire des recherches de la physique atomique et électronique et même de l'aéronautique si l'on considère le problème des relais spatiaux. ./.

(1) J.C. Batz, "A propos de la crise de l'industrie cinématographique", 1962, Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles

- 2° Le passage des télévisions nationales par relais au sol à la télédiffusion par relais satellites dans l'espace ;
- 3° L'implantation dans des secteurs multiples, de réseaux de télé-distribution ;
- 4° Le développement de la couleur et du son stéréophonique ;
- 5° Les progrès de la projection de l'image électronique sur grand écran ;
- 6° La sortie sur le marché de consommation de petites caméras électroniques ;
- 7° La découverte et l'adoption des circuits intégrés, la miniaturisation des appareillages ainsi que l'abaissement du prix de revient qui en résulte, à quoi s'ajoutent la simplicité d'emploi et de dépannage par échange standard.

I. LES APPAREILLAGES.

Qu'est-ce donc que le système de la vidéo-cassette ? C'est à la fois un appareillage (hardware) et un programme (software).

L'appareil de base est un appareil de lecture et de reproduction de l'image et du son, destiné à être branché sur un poste récepteur de télévision, noir et blanc ou couleur, l'époque n'étant sans doute pas éloignée où il pourra être incorporé en série aux postes récepteurs de télévision vendus dans le commerce.

Cet appareil de reproduction peut, le cas échéant, être doublé d'un appareil d'enregistrement, susceptible d'enregistrer soit des programmes de télévision (par l'intermédiaire du poste récepteur), soit des scènes prises sur le vif (par l'intermédiaire d'une caméra électronique).

Enfin, on peut imaginer la fabrication de chaînes image-son où l'écran du poste de télévision soit remplacé par une installation terminale, composée d'un grand écran mural et d'une enceinte acoustique stéréophonique.

Une lutte extrêmement serrée s'est dès à présent engagée entre les grandes entreprises électroniques internationales pour la conquête des marchés, celle-ci passant par la mise au point de l'appareil le plus compétitif.

Divers types de matériels vont s'affronter dans cette compétition. Les principaux sont les suivants :

- 1) Les appareils utilisant un support magnétique

Il s'agit d'appareils du type "magnétoscope", déjà utilisé depuis longtemps sur le marché professionnel. /.

La portée de cette simple constatation n'échappera à personne. Le cinéma est lié à des branches scientifiques où la recherche appliquée a déjà, pour l'essentiel, épuisé son champ de découvertes (sauf rebondissement imprévu).

La télévision est attelée aux disciplines les plus dynamiques de la science moderne, celles dont le développement récent et rapide promet d'être le plus impétueux dans l'avenir prévisible, tant elles intéressent directement la connaissance générale de l'univers et l'ensemble des activités pratiques, économiques, des hommes et des nations.

Cela signifie que le progrès des techniques cinématographiques, est aujourd'hui limité par un horizon proche, que les recherches s'y poursuivent autour d'un petit nombre de procédés chromatiques, panoramiques, stéréoscopiques et stéréophoniques, auxquels il n'est guère question d'apporter que des améliorations.

A l'opposé, l'on aperçoit mal encore les possibilités de développement de la télévision, ce qui veut dire que l'on n'en aperçoit pas non plus les limites.

Et si l'on parle aujourd'hui de la télévision en couleurs, de projections télévisées sur écrans muraux, de postes portatifs miniatures, de l'enregistrement magnétique de l'image, de la transmission mondiale des émissions par relais dans l'espace, etc..., si de nombreuses réalisations pratiques sont déjà acquises dans chacun de ces domaines, il reste que la révolution scientifique actuelle peut, à tout moment, amener l'apparition de nouvelles techniques que rien encore ne permet d'imaginer aujourd'hui.

En un mot, les rythmes de développement des techniques du cinéma et de la télévision ne sont pas solidaires et tout permet de présager que, dans ce domaine, les innovations et tout plus révolutionnaires, celles qui sont susceptibles de bouleverser à nouveau l'équilibre économique qui tend à s'établir entre les deux industries, viendront de la télévision et non du cinéma.

Le cinéma est condamné, non pas sans doute à la disparition : il survivra vraisemblablement, mais à l'attention de l'adaptation.

Dans la perspective que nous traçons en 1962, nous pensons que les innovations technologiques que nous indiquons à l'époque restent aujourd'hui les plus importantes et que l'on peut, à la faveur des progrès et des événements survenus entre-temps, les énumérer dans l'ordre suivant :

- 1° La naissance et le développement de l'industrie nouvelle de la vidéo-cassette ;

parmi lesquels :

- le système "Instavision" de "Amplex Corp."
- le système CVR XII de "Arvin Industries"
- le système "Cartrivision" de "Cartridge Television Inc. (AVCO Corp.)"
- le système "VCH" de "Philips N.V."
- le système "Vidocassettes" de "Sony Corp."
- le système "Vidoccartridge" de "Victor Corp."

Ces appareils utilisent donc des bandes magnétiques image-son. Ils sont analogues aux magnétoscopes à cassette musicale.

Ils existent pour la plupart, en modèles noir et blanc d'une part, en modèles couleur d'autre part.

Pour la plupart également, ils sont ou peuvent être équipés d'un appareillage complémentaire d'enregistrement.

Les prix de vente au détail annoncés s'échelonnent de \$ 400 à \$ 1.700 suivant les marques, suivant qu'il s'agit de modèles noir et blanc ou couleur ou encore suivant que l'appareil de reproduction est doublé ou non d'un appareil d'enregistrement.

Les cassettes contiennent une bande magnétique de 0,5" (0,75" pour Sony Corp.), le plus souvent d'une durée de 30 ou 60 minutes. Le prix d'une heure de bande magnétique vierge varie de \$ 10 à \$ 20.

2) Les appareils utilisant un support optique (film)

Ces appareils recourent aux techniques cinématographiques traditionnelles. Ils utilisent le film Super 8 (9mm 5) noir et blanc ou couleur, sur défiler d'exploration vidéo.

Il s'agit donc d'un télécinéma à domicile, permettant l'utilisation de films existants par simple réduction et le passage de films d'amateurs tournés en Super 8.

Parmi les systèmes à l'étude :

- le système "Colorvision" de "Nordmende" (Allemagne Fédérale)
- le système "Vidicord" de "Vidicord Holdings Ltd." (Grande-Bretagne)

Des entreprises de l'industrie cinématographique, ainsi que Technicolor qui possède une très vaste cinémathèque en Super 8, ainsi Kodak, etc... s'intéressent par ailleurs à ces systèmes optiques.

Le prix envisagé de l'appareil Vidicord serait de l'ordre de \$ 1.000.

3) Les appareils utilisant le support "disque"

Le seul appareil de ce type est celui mis au point par AEG-Telefunken (Allemagne Fédérale) et Decca (Grande-Bretagne).

Il s'agit du système "Teldec", utilisant un tourne-disques à vitesse rapide (1.500 tours minute), à capteur photo-électrique, et des disques vidéo à I20 à I40 sillons par mm (contre 7 à 8 pour un disque audio normal). Ils au point noir et blanc. Le modèle couleur est promis pour 1972. Les disques ont une durée de 5 à 12 minutes ce qui constitue sans doute la plus grande limite du système.

4) Les appareils utilisant un support nouveau

a) Le système EVR de C.E.S. Inc. (Columbia Broad-casting System-U.S.A.) à laquelle sont liés I.C.I. (Imperial Chemical Industries, Grande-Bretagne, qui contrôle la grande manufacture de pellicule Ilford) et CIB, Suisse.

L'E.V.R. - Electronic Video Recording - est un procédé imaginé par Peter C. Goldmark, qui fut aussi à l'origine du disque microsillon 33 1/3 t/m.

Le procédé utilise un film non perforé - ruban en polyester plus mince que le film cinématographique - de 8,75 cm de largeur.

Dans cette largeur sont inscrites deux séries d'images, impressionnées sous vide par un enregistreur à faisceau électronique, encadrées de part et d'autre par leurs pistes magnétiques sonores. Une télécartouche de 17 cm de diamètre permet d'enregistrer deux programmes d'une demi-heure en noir et blanc ou un programme d'une demi-heure en couleur.

La commercialisation du système EVR à travers le monde - à l'exception des U.S.A. et du Canada - est confiée à un consortium, l'E.V.R. Partnership qui regroupe C.B.S., I.C.I. et C.I.B.A., lequel a concédé les licences de fabrication des appareils à diverses entreprises (Rank Bush Murphy en Grande-Bretagne, Thomson-C.S.F. en France, Robert Bosch en Allemagne, etc...) pour prendre lui-même en charge la mise en cartouches E.V.R. des programmes.

La première usine de transformation de ces programmes en cartouches E.V.R. est établie à Basildon (près de Londres).

L'E.V.R. Partnership met sur pied un réseau d'agents chargés de recherches dans leurs pays respectifs des programmes susceptibles d'être diffusés sous forme EVR : ainsi, en France, un groupe comprenant la Librairie Hachette, la Thomson-CSF et la Banque de Paris et des Pays-Bas, ainsi en Suisse un groupe comprenant les Editions Rencontre, S.A., C.I.B.A., S.A. et Geisv, S.A., etc...

b) Le système "Selecta Vision" de R.C.A., c'est-à-dire The Radio Corporation of America, le plus puissant trust électronique aux Etats-Unis.

La revue "Electronica" (n° 21 - Vol 42 - Octobre 69) décrit ainsi le procédé Selecta Vision : "La matrice est fabriquée à partir d'un film photographique ou d'une bande vidéo magnétique. L'image complète après image complète, le programme est analysé par laser et, sous la forme d'un hologramme de phase, projeté sur une bande plastique revêtue d'une résine transparente photo sensible. Après développement, la résine photo sensible est débarrassée par lavage de ses parties molles ; on obtient ainsi des bosses et des creux sur la bande et entre derrière des aigles plaqués de nickel.

Avec ses irrégularités de 1 micron, la bande est introduite, ensemble avec le film de vinyle transparent qui est destiné à fournir la copie, entre deux rouleaux. La pression des rouleaux imprime dans le vinyle les irrégularités de l'image.

La couleur est mise sous forme codée électriquement, en recourant aux bandes appartenant au spectre des infrarouges supérieurs de l'hologramme..... Pour la lecture, la bande transparente, empilée dans une cartouche de manière à ce que la lumière émise par un laser hélium-néon de 2 milliwatts, vienne frapper les images produites sont récupérées par une caméra vidéo qui peut couloir.

L'adaptateur inclut laser, vidéocam et son ensemble de circuits pour décoder les bandes de couleur et la piste sonore.

L'adaptateur conduit le signal directement au récepteur TV.

Dernier en date, le système Selecta Vision de R.C.A. n'est pas encore au point, et ses détracteurs ont la partie belle pour jeter la suspicion sur ses performances, notamment du point de vue de la qualité plastique de l'image.

Il est toutefois peu vraisemblable que R.C.A., qui ne lésine pas sur la dépense, ne parvienne pas à sortir un procédé techniquement satisfaisant. Celui-ci aura alors les mérites d'utiliser un support très bon marché, chacun sachant que le vinyle n'est autre que ce papier transparent d'emballage fort commun dans les supermarchés.

II LA COMPETITION DES SYSTEMES ET DES ENTREPRISES

Les facteurs de la compétition sont nombreux et complexes.

Au départ, cinq procédés principaux, cinq types d'appareils, cinq types de supports sont en présence.

Les appareils et leurs cassettes respectives sont incompatibles entre eux. Un appareil du type "magnéscope à bande" ne peut passer ni les cassettes E.V.R., ni les cassettes Selecta Vision, ni les cassettes Super 8, ni les vidéodisques.....et réciproquement.

On conçoit dès lors l'immense perplexité qui sera celle des consommateurs lorsque demain tous les systèmes décrits seront commercialisés avant fin 1972 et la plupart des 1971 - ils auront à faire leur choix.

On conçoit également la fébrilité inquiète et agressive des industriels fabricants, soucieux de forcer au plus vite une décision du marché.

Quel système emportera les suffrages ?

Quel brevet, quelle marque, quelle entreprise, quelle rationalité prévalra ?

On peut peut-être penser que deux ou plusieurs systèmes différents sont susceptibles de coexister, par exemple en complémentarité de mérites ?

Autant jouer les prophètes que de prétendre, aujourd'hui, répondre à ces questions. Tout au plus peut-on indiquer sommairement les principaux facteurs dont le jeu va déterminer l'issue de la compétition.

Il faut supposer au départ que chacun des systèmes pourra proposer une image en noir et blanc et en couleur avec la qualité plastique soit suffisante pour soutenir la comparaison avec celle des autres systèmes. Nous ne sommes guère sortis encore de la période de mise au point technique. Chaque procédé est toutefois susceptible de bénéficier de nouvelles améliorations, un procédé au moins - le Selecta Vision - est toujours en cours d'élaboration, si bien qu'il faut faire aujourd'hui abstraction de ce facteur, encore trop instable et trop mal connu.

Dès lors, le facteur assurément le plus décisif consiste dans le prix de vente. Tant des appareils que des cassettes, qui sera pratiqué par chaque marque sur le marché de détail.

De ce point de vue, les systèmes les mieux placés semblent être ceux à support vidéodisque (TRINAC de AGO - TELEFUNKEN-DECCA) et à support vinyl traité par hologrammes (SELECTA VISION de R.C.A.).

Les systèmes relativement les plus coûteux sont, semble-t-il, le Super 8 et l'E.V.R.

Au stade actuel, seuls les systèmes à bande magnétique sont capables d'offrir un appareil mixte de ce type.

Le président de l'"Ampeg Corp.", Mr. William Roberts, estime que l'avantage qui consiste à pouvoir enregistrer chez soi des émissions de télévision, telles que actualités, films, événements sportifs, etc... constituera un très important facteur d'attraction pour les acheteurs futurs.

Les représentants de CBS, et RCA retournent par une comparaison avec l'industriel de l'enregistreur reproduit sonore, où l'achat de programmes pré-enregistrés l'emporte de loin sur l'enregistrement à domicile d'émissions radio-phoniques ou de disques.

Ils estiment dès lors que la faculté d'enregistrer ment offerte à l'acheteur, contre supplément de prix nécessairement, ne peut représenter un argument susceptible de faire croître sensiblement le chiffre de ventes.

Ce scepticisme affiché risque pourtant de laisser sceptiques à leur tour, ceux qu'il vise à convaincre, c'est-à-dire les futurs acheteurs. Ces derniers pourraient, au contraire, être très séduits par les systèmes à bande magnétique, non seulement par la possibilité d'enregistrer des programmes au départ d'émissions de télévision ou par copie de bandes pré-enregistrées, mais aussi par la possibilité concomitante de passer sur leur appareil des scènes qu'ils auraient eux-mêmes filmées avec une petite caméra électronique accouplée à leur enregistreur.

Le système à bande magnétique et le système basé sur la Super 8 réalisent à cet égard la combinaison entre la télévision et le cinéma amateur, dont le développement dans les perspectives de cette nouvelle formule, pourrait connaître des rebondissement. Cette formule, en effet, pourrait bien élargir au grand nombre la pratique aujourd'hui privilégiée de la composition cinématographique et marquer l'avènement de la "caméra-stylo".

Puisque nous évoquons ici la faculté d'enregistrer ment que sont en mesure d'offrir les systèmes à bande magnétique, disons que cette faculté présente, en regard de ses attraits et avantages, un grave inconvénient pour les détenteurs de vidéo-cassettes et les stations de télévision amateurs. Cet inconvénient consiste dans la faculté donnée à chaque détenteur d'appareil de recevoir des œuvres, programmes et émissions ; dans la faculté ouverte à certains de créer ainsi un marché noir de l'édition, de se livrer à la piraterie, le tout en infraction au copyright et en lésant les droits des auteurs, artistes et techniciens qui auraient prévu leur concours à l'édition ou à l'émission.

Quant au système "magnétoscope", ses prix se situent à l'extérieur d'une plage très étendue, les prix des marques américaines (Ampeg, AVCO) dépassant largement ceux des marques européennes (Philips) et japonaise (Sony).

Dans un premier temps, lorsque la compétition portera sur des marchés de collectivités (enseignement, entreprises, communautés desservies par télévision en circuits fermés), les prix, du fait qu'ils s'amortiront par large dispersion, ne constitueront pas nécessairement le premier critère de choix. Il en ira tout autrement lorsque l'effort de vente s'orientera vers le marché de masse, vers le grand public.

Le système EVR qui a pris ses concurrents de vitesse au départ pourrait bien, à cet égard, se voir coiffer au poteau par le Sélectavision de R.C.A.

2. Le second facteur qui présidera à la sélection naturelle consistera dans la capacité respective de chacun des systèmes à présenter, en même temps que ses appareillages, un catalogue suffisamment vaste et varié de titres de programmes disponibles.

Pour l'instant, les grandes sociétés électro-phoniques manufacturières s'attachent, pour la plupart, à se constituer au plus vite de tels catalogues, rachetant les droits de reproduction aux sociétés de production cinématographique, les droits d'adaptation aux maisons d'édition.

Ainsi, C.B.S. traite avec 20th Century Fox et Metro Goldwyn Meyer le rachat des droits de reproduction sur vidéo-cassette de leurs catalogues d'anciens films ; avec l'Office National du Film du Canada le rachat d'une des plus riches collections de court-métrages au monde ; avec la B.B.C. le rachat de plusieurs milliers de films destinés à l'enseignement, etc...

De ce point de vue, les systèmes à bande magnétique - et c'est de loin le groupe le plus nombreux - Philips, Ampeg, Avec, Cartridge Television Inc., Arvin, Sony, Victor Corp., Matsushita, etc... forment un consortium naturel, en ce sens qu'ils sont en mesure de négocier entre eux la standardisation de la vidéo-cassette à bande magnétique et la commercialisation de leurs appareils, ce qui leur permettrait de mettre à l'échelle leurs programmes et de présenter un front uni et compact à leurs concurrents. Une telle interchangeabilité des cassettes est également possible entre les appareils utilisant le film Super 8.

3. Le troisième facteur propre à départager les systèmes concurrents consiste dans la possibilité - ou l'impossibilité - qu'aura chacun de ces systèmes à proposer un appareil permettant simultanément la reproduction de l'enregistrement de films et du son.

III. LES PROGRAMMES

Le domaine de la vidéocassette, pour ce qui est des programmes, apparaît illimité : tous les genres, quelle qu'en soit la diversité, toutes les œuvres, quel que soit leur nature et la durée, tout ce qui peut être écrit, vu, entendu, trouveront place dans la vidéocassette, qui s'annonce ainsi comme un médium universel, susceptible de se substituer largement au cinéma, à l'édition, à la presse et à la télévision elle-même.

Si elle doit se procurer une partie de ses programmes par copie de films cinématographiques et d'émissions télévisées, la vidéocassette ne tardera pas à susciter une production autonome qui se développera selon ses propres lois.

1. La fiction

Tous les films de cinéma, téléfilms et feuilletons de télévision pourront être copiés sur vidéocassette, mais ceux-là seuls vraisemblablement seront tirés qui, après leur carrière à l'écran, permettent d'espérer un large succès de vente.

Par ailleurs, il se développera progressivement une production de fiction destinée exclusivement et principalement à la diffusion par vidéocassette.

Elle se distinguera de la production cinématographique traditionnelle par diverses caractéristiques qui assureront sa spécificité et l'originalité de ses œuvres.

Tout d'abord, les œuvres produites pour la vidéocassette n'auront plus à s'inscrire dans le cadre temporel rigide de la séance cinématographique, dans cette durée uniforme de 90 minutes environ réservée au film de long métrage. La durée de l'œuvre audiovisuelle de fiction va devenir beaucoup plus libre, elle ira de quelques minutes à quelques heures, du poème à la longue fresque épique ou romanesque, en passant par le conte, l'essai, le pamphlet, la nouvelle.

L'éclatement de la contrainte temporelle ira de pair avec une grande diversification des genres, des styles et des contenus.

Ensuite, le système de la vidéocassette est compatible avec le tirage de séries relativement courtes d'exemplaires ce qui va transformer tout à la fois l'économie de l'industrie audiovisuelle et la nature des œuvres produites par celle-ci.

En effet, la fraction du coût de production qui pourra être mise à charge du prix de vente de chaque vidéocassette sera vraisemblablement beaucoup plus élevée que la fraction du coût du film qui grève le prix du ticket de cinéma.

Dès lors, la production de la vidéocassette pourra s'amortir sur un nombre d'acheteurs beaucoup plus petit que le nombre de spectateurs qui est indispensable à l'amortissement d'un film de cinéma, de coût équivalent.

4. Un quatrième facteur susceptible d'opérer une discrimination entre les cinq systèmes concurrents concerne les qualités spécifiques du support, ainsi

- la durée de passage de la bande, du film, du disque. Le système du vidéodisque, dont la durée n'excède pas 12 minutes, se trouve ici défavorisé ;
- la solidité, la résistance du support, sa capacité à supporter un grand nombre de passages ;
- la maniabilité de la cassette ;
- le nombre et la qualité des pistes sonores, permettant ou non l'écoute stéréophonique ;
- la capacité de manœuvre, possibilité de retrouver un passage déterminé de ralenti et d'accélération, possibilité d'arrêt sur image ; le système R.V.H., sur ce point, présente les qualités dont ses prospectus font état avec raison.

Toutefois, il nous paraît qu'il convient d'attacher, à cet endroit, une attention très particulière aux performances respectives des divers systèmes quant à leur capacité de tirer à partir d'une matrice le plus grand nombre de copies dans le temps le plus court. Ce critère, qui ne tient pas la vedette dans les fiches techniques et publicitaires, est susceptible de venir un jour au premier plan. On peut imaginer en effet, que le domaine de la vidéocassette, est pourtant empâté sur celui occupé par la presse périodique, voire la presse quotidienne. Dès lors que serait mis au point un support très bon marché, susceptible de tirage rapide et massif, les conditions seraient réunies pour l'édition de journaux vidéo. A cet égard, le système "Selectavision" de R.C.A., par la double caractéristique d'un support vinyl très bon marché et d'une possibilité de tirage à grand débit, très trouve actuellement le mieux placé.

5. Enfin, un dernier facteur doit être pris en considération. Il s'agit de la capacité de diffusion, de pénétration commerciale de chacun des systèmes en présence.

Cette capacité, telle que nous la mentionnons ici, tient moins aux mérites intrinsèques des appareillages, à leurs performances techniques, qu'à la puissance commerciale des grandes industries manufacturières, à l'organisation plus ou moins performante plus ou moins dynamique d'un réseau international de points de vente.

Plusieurs des industries fabricantes de vidéocassettes possèdent dès à présent, pour la diffusion commerciale de leurs appareillages électroniques ou de leur production de disques ou de cassettes sonores, de tels réseaux de vente.

Parmi les plus puissantes et les mieux implantées à l'échelle internationale, G.B.S., R.C.A., Philips, Sony, AEG-Telefunken-Decca.

Là où il fallait trois millions de spectateurs dans les salles de cinéma, peut-être bien ne faudra-t-il plus que cent ou deux cent mille acheteurs de vidéocassettes, ou moins encore, car nous partons de l'hypothèse de coûts équivalents, hypothèse non fondée, nous le verrons.

Les conséquences de cette constatation ont une grande importance. En effet, l'exigence économique d'une grande diffusion massive - qui est la norme du spectacle cinématographique actuel - interdit, en dehors de toute censure, certains sujets (de très nombreux sujets), certains genres (la plupart des genres non anecdotiques), certains styles ou expérimentations formelles, etc. pour la simple raison que ces sujets, genres, etc. ne soulèvent pas l'intérêt de foules suffisamment nombreuses.

Remarquons que l'exigence d'une diffusion massive ne tient pas seulement au faible prix payé au producteur du film par chaque spectateur (15 à 20 % du prix du ticket de cinéma), mais résulte aussi du coût de production très élevé des films cinématographiques. Le coût moyen d'un film européen est aujourd'hui de l'ordre d'un demi million de dollars, celui d'un film américain de l'ordre de trois millions de dollars.

Paradoxalement, la croissance ininterrompue et vertigineuse des coûts de production cinématographique est intimement liée à l'obsession des producteurs de ménager à leurs films les plus grandes chances de diffusion publique.

Les primes d'assurance payées contre le risque de mévente (achats faibles aux vedettes, prix également faibles payés pour le rachat des droits d'adaptation de best-sellers, superproductions à dépipléments gigantesques, à décors grandioses, etc.) grèvent de plus en plus lourdement les budgets.

La production cinématographique se trouve ainsi entraînée dans une fuite en avant, dans une surenchère permanente, dans un mouvement ascensionnel de croissance des coûts qui s'entretient de lui-même.

La vidéocassette pourra rompre ce cercle vicieux. Son amortissement n'étant pas lié de manière aussi contraignante à une diffusion massive, étendue à des millions de spectateurs, elle pourra servir de support à des œuvres qui ne sacrifient pas au vedettisme, au gigantisme, etc. et qui en définitive pourront être produites à des coûts largement inférieurs à ceux des films actuels, ce qui devrait permettre d'effectuer la vidéocassette de s'amortir sur des tirages relativement faibles.

De la sorte, les conditions de production et de diffusion de l'œuvre audiovisuelle tendront à se rapprocher de celles qui prévalent dans l'édition du livre.

De la sorte, également et parallèlement à l'individualisation de la demande, la vidéocassette va susciter une multiplication et une diversification des œuvres et des auteurs, une personnalisation et une originalité plus grandes de ces œuvres.

2) La fiction enfantine et la bande dessinée

La littérature enfantine recourt largement à l'image et la bande dessinée illustre bien cet état de choses. Il n'est guère douteux que la vidéocassette se propose une transposition et dessin animé des milliers d'albums de la littérature enfantine.

3) Le documentaire

Sous cette dénomination, nous rangeons ici toutes les œuvres audiovisuelles qui sont un témoignage direct sur le réel (par opposition à la fiction), soit qu'il s'agisse de reportages concernant la vie des hommes, les événements de leur vécu quotidien ou de leur histoire politique, soit qu'il s'agisse de documentaires proprement dits (artistiques, scientifiques, touristiques, etc.).

Des divers genres, avant de trouver accueil à la télévision, ont constitué pendant de longues années un secteur marginal de la réalisation cinématographique : celui du film de court métrage.

Ce n'était évidemment pas leur contenu qui déterminait la durée de ces films, mais bien leur statut de film servant de complément au long métrage de fiction. Ces films duraient 15 à 20 minutes, parce que c'était à ce temps de séance encore disponible après passage du grand film. Pour une industrie de production de spectacles, pour un public habitué à trouver au cinéma diversifiement, évocation du réel, le court métrage était un parent pauvre, un genre mineur.

Pour le surplus, en tant que simple complément, le film de court métrage n'a pas de marché autonome, ni par conséquence de valeur marchande.

En sorte que sa production ne s'est guère développée et ce n'est dans le cadre de la commande privée ou publique, ou encore à la faveur d'une aide gouvernementale promotionnelle.

La vidéocassette va donner au documentaire l'occasion d'une revanche. Tout d'abord, elle va, après la télévision, le dispenser de jouer ce rôle d'appoint et en faire un genre majeur.

Corrélativement, elle va lui ouvrir un marché propre, qui assurera l'autonomie et la viabilité de sa production.

Enfin, elle le libérera du stupide carcan horaire qui enserrerait sa durée dans des limites étroites.

La vidéocassette est appelée à faire en ce domaine une très dure concurrence à l'édition et à réduire la place du livre, voire à s'y substituer complètement lorsque le livre se compose comme une simple présentation de documents, comme un commentaire de photographies, comme une tentative de vulgarisation, etc....

Quantité de livres présentent un pays, une région, une ville, un site - et Dieu sait si de tels livres foisonnent - quantité de livres sur l'architecture, l'urbanisme, la sculpture, la peinture, la danse et le ballet, le théâtre et la représentation théâtrale, quantité de livres de vulgarisation scientifique, quantité de livres sur la pratique des sports, sur l'utilisation des loisirs, sur le tourisme, sur les musées, sur la technologie, etc... vont devoir céder la place à la vidéocassette.

Ce n'est pas un hasard si les plus importantes maisons d'édition européennes (Hachette en France, Rencontre en Suisse, Montadorien en Italie, Bertelsman en Allemagne) s'intéressent de si près à la vidéocassette.

4) Le didactique

Le C.B.S. déclare publiquement que son système E.V.R. vise, dans une première étape, le marché de l'enseignement. Il est évident que la vidéocassette possède toutes les qualités pour permettre la généralisation de l'enseignement audiovisuel et pour que s'accomplisse enfin cette grande mutation pédagogique que ni le cinéma ni la télévision n'avaient pu réaliser.

L'audiovisuel ne peut être véritablement servant de l'enseignement que

- si l'école possède un nombre suffisamment vaste, complet et diversifié, de programmes,
- si le professeur peut choisir, parmi ces programmes, celui dont il a besoin,
- s'il peut effectuer ce choix, au moment de son choix,
- s'il peut librement passer et repasser le programme, l'interrompre pour un commentaire ou une discussion, revenir en arrière, s'arrêter sur une image, etc.

A la différence du cinéma et de la télévision, la vidéocassette peut répondre docilement à toutes ces conditions.

Le prix de la vidéocassette, de loin inférieur à celui du film 16 mm, sera tel que chaque école pourra se constituer une vidéothèque suffisante.

Dans chaque classe sera installé un lecteur de vidéocassette relié à un ou plusieurs postes de télévision, voire à un grand écran mural. Aucun problème de mise en batterie et de chargement de projecteur comme c'est le cas actuellement avec les films cinématographiques. Aucun problème de synchronisation horaire comme c'est le cas avec les émissions de télévision scolaire. Aucune sujétion non plus à une émission que l'on ne peut ni choisir, ni interrompre.

Par ailleurs, on peut aussi imaginer que plusieurs écoles soient reliées à une vidéothèque centrale, fonctionnant comme un centre de redistribution, envoyant tel ou tel programme sur commande.

Quoiqu'il en soit des modalités pratiques d'installation et de fonctionnement du système, il semble assuré que la vidéocassette trouvera un immense débouché dans l'enseignement et que son utilisation sera de nature à révolutionner la méthodologie scolaire.

En marge ou dans le prolongement de l'enseignement, la vidéocassette pourra être utilisée dans de nombreuses activités éducatives, dans les revues de professionnels, les cours par correspondance, les séjours au sein des entreprises, etc....

Dans un temps où le boom démographique crée d'incalculables difficultés de scolarisation, la vidéocassette constitue un instrument souple et polyvalent susceptible d'apporter une solution à de nombreux problèmes.

5) L'information d'actualité

Ce domaine est celui de la presse, des revues périodiques, des journaux quotidiens, des actualités cinématographiques, du journal radiophonique et télévisé, également de certaines chroniques de radiotélévision.

On n'aperçoit pas encore aujourd'hui l'avenir de la vidéocassette dans ce domaine et sans doute est-ce là le dernier domaine où elle se réparera. Mais il n'est pas douteux à notre sens, qu'elle réussira à surmonter finalement les obstacles qui lui barrent aujourd'hui cette voie là.

On l'a dit plus haut, deux obstacles principaux existent. Le premier est technique et concerne le problème du débit de tirage des copies. Le second est technico-financier et concerne le prix de revient du support. Le jour où ces difficultés crouleront, un raz-de-marée déferlera. Chaque peut, sans solliciter trop son sens de l'anticipation, imaginer les conséquences d'un tel événement.

6) Le publicitaire et l'industriel

La vidéocassette est naturellement susceptible de servir de support publicitaire, spécialement si elle en vient par ailleurs à jouer le rôle d'un organe de la presse périodique ou quotidienne. L'accueil d'annonces publicitaires contribuerait à résoudre les problèmes de financement qui se poseraient à une telle presse.

Mais concrètement, l'on peut concevoir que la vidéocassette puisse accueillir des films ou des bandes qui soient une présentation audiovisuelle d'une entreprise, de son organisation, de son fonctionnement technique ou administratif, de l'éventail de ses produits, de ses écoles de production, de ses réalisations technologiques, etc... De telles vidéocassettes pourraient avoir une fonction didactique interne à l'entreprise, dès lors qu'elles seraient réalisées avec la vidéocassette, un instrument d'écolage du personnel.

Présentées sous une forme plus simple, elles pourraient avoir une fonction externe à l'entreprise, elles pourraient prestige, soit pour assurer auprès de ses clients le service publicitaire de ses produits. Ce marché des entreprises est considéré par plusieurs des fabricants de vidéocassettes comme un des premiers à prospecter.

7) Le "film d'amateur"

Soit que la caméra admette à la prise de vues le support utilisé par la vidéocassette (film Super 8 pour les supports cinématographiques traditionnelles, bande magnétique pour les petites caméras électroniques qui commencent à sortir sur le marché), soit que le support utilisé par la caméra puisse être recopié, il est probable que la vidéocassette va donner un essor au cinéma amateur ou, plus exactement, que la vidéocassette va susciter une expansion assez généralisée des activités visuelles de prise de vues et d'écriture en images.

IV. LES MARCHÉS

On peut distinguer deux types de marchés pour la diffusion du système de la vidéocassette : d'une part, le marché de consommation de masse, le marché du grand public fait de dizaines de millions de foyers, d'autre part un marché constitué par des collectivités plus ou moins structurées (entreprises, écoles, réseaux divers de télédistribution, organismes de location de vidéocassettes, etc...).

Dès à présent, la plupart des grandes entreprises manufacturières de vidéocassettes, ont défini une politique de ventes, fondée sur des objectifs et une stratégie. Fondamentalement, chacune d'elles a marqué son intention soit de s'attaquer d'emblée au marché de consommation de masse, soit de renoncer à ce marché ou d'en différer la prospection pour porter d'abord son effort sur les marchés de collectivités.

1) Le marché de consommation de masse

Certains ont manifesté du scepticisme à l'égard de la probabilité de voir le système de la vidéocassette se répandre parmi le grand public.

Comparant la vidéocassette au disque, les sceptiques ont remarqué qu'on n'avait pas tendance à recevoir un film comme on réentend un disque, ce qui devrait dissuader d'acheter des vidéocassettes.

Cette constatation est exacte, mais est circonscrite au cas du film cinématographique de fiction. Or, si la plupart des gens ne retournent pas voir les films qu'ils ont déjà vus, c'est que disposant d'un temps limité et de moyens financiers limités également, ils préfèrent consacrer temps et argent à voir un nouveau film, sollicités qu'ils sont dans le même temps par des propositions de choix sans cesse renouvelées et toujours éphémères. En fait, les gens sont très capables de recevoir deux ou plusieurs fois un film qu'ils aiment ou qui les intéresse. Cela, qui est vrai pour des films de fiction, l'est à fortiori pour des films qui n'auraient anecdotique n'est pas en cause. Pour des films et l'aurait de remarquer que les gens ne pour le surplus, ou peu, les livres, mais les achètent néanmoins. relisent pas, ou peu, les livres, mais les achètent néanmoins.

Les sceptiques ajoutent que s'il est possible d'entendre la musique comme simple bruit de fond, comme décor sonore, il n'est guère possible de voir des images en gardant l'esprit disponible pour d'autres activités. Il est exact que l'image requiert sans partage l'attention, mais il est également exact que les gens trouvent le temps de cette attention, eux qui passent quotidiennement une heure et plus devant l'écran de la télévision.

Enfin, les sceptiques rappellent que les cassettes couleur, quoique proposant un large éventail de films en vente, n'ont jamais trouvé massivement accès auprès de ce public, ce qui laisserait augurer que la vidéocassette puisse subir le même sort.

Cet argument mérite considération et nous y reviendrons. Mais examinons d'abord les facteurs généraux qui conditionneront la diffusion massive dans le grand public du système de la vidéocassette.

A notre sens, ces facteurs sont les suivants :

- a) la densité de l'équipement en récepteurs TV
- b) le prix de vente des lecteurs et vidéocassettes
- c) l'étendue et la diversité des programmes disponibles et, symétriquement, l'existence d'une demande sélective du public en ce qui concerne l'audiovisuel.

Il va de soi que l'achat du lecteur de vidéocassettes sera subordonné à la possession d'un poste récepteur de télévision ; les marchés de consommation massive de cassettes s'identifieront ainsi avec ceux avant la plus forte densité de postes récepteurs de télévision.

On estime aux Etats-Unis que le parc de télé-récepteurs - qui compte actuellement 70 millions d'unités - sera complètement reconverti à la couleur d'ici 1980.

Avec 5 années de décalage, les quelques 60 millions de postes récepteurs actuellement répartis dans les pays de la Marche commun et la Grande-Bretagne seront également reconvertis à la couleur.

Sur les marchés américain et européen, l'équipement des foyers en téléviseurs couleur atteindra ainsi le taux de saturation dans la période de 10 à 15 ans qui vient, créant ainsi un immense marché potentiel pour la vidéocassette.

Toutes supputations sur le développement futur de la nouvelle industrie de la vidéocassette doivent prendre appui sur l'analyse prospective du contexte socio-économique actuel. A cet égard, en se référant aux prévisions les plus générales admises par les spécialistes de la futurologie économique, l'évolution de nos sociétés industrielles d'Europe, concernant l'an 2000, on peut se croire autorisé à dire ceci :

- a) l'augmentation importante du revenu par tête d'habitant (ce revenu triplerait d'ici l'an 2000 et doublerait pour ce qui est de la part consacrée aux investissements

de consommation privée, une part substantielle étant réservée aux investissements collectifs : transports, enseignement, santé, protection de l'environnement, etc...) permettra aux individus de dégager des ressources susceptibles d'être investies dans l'achat de biens de consommation, notamment dans l'acquisition de vidéocassettes et des appareils qui en permettent la lecture, la reproduction et l'enregistrement ;

- b) l'augmentation du temps libre (cette augmentation serait de l'ordre de 50 à 100 %, compte tenu de ce que la durée hebdomadaire de travail serait vraisemblablement ramenée à 32 heures, soit 4 journées continues de 8 heures et un week-end de 7 jours, tandis que la période annuelle de vacances serait portée à 6 semaines) favorisera le développement des activités récréatives et culturelles et, notamment, la consommation massive de produits audiovisuels ;

- c) la prolongation de la scolarité obligatoire (jusqu'à 18 ans vraisemblablement), l'extension considérable de l'enseignement supérieur (30 % de la classe d'âge de 18 à 25 ans serait aux études contre 12 % actuellement), le développement de l'éducation permanente et la multiplication des recyclages ou cycles d'études pour adultes, sont autant d'éléments qui favoriseraient, au sein de la jeunesse d'abord, du grand public ensuite, des attitudes critiques et contestataires, à l'endroit notamment d'une culture commerciale, stéréotypée, soumise aux impératifs de la diffusion de masse, qui favoriseraient corrélativement la différenciation, une diversification et une plus grande sélectivité dans les exigences du public, ce qui devrait favoriser dans le même temps un médium susceptible, comme la vidéocassette, de s'adapter partiellement à cette individualisation des goûts du public.

Ces perspectives générales d'évolution à long terme doivent demeurer constamment à l'esprit lorsqu'on est sollicité de réfléchir sur le développement probable de l'industrie de la vidéocassette dans les décades à venir.

Toutefois, il convient de constater que ces cadres schématiques concernent essentiellement les pays industrialisés, en sorte qu'une prévision qui embrasserait les tendances évolutives à l'échelle internationale devrait veiller à ne pas extrapoler abusivement ces prévisions à des régions et à des populations qui n'ont pas atteint le même niveau de développement économique.

Pour en rester donc à la situation des pays industrialisés, le principal facteur qui conditionnera le rythme de diffusion de la vidéocassette dans le grand public sera le prix de vente des appareils et des cassettes.

Les prix actuels des appareils tendront à baisser à mesure que des simplifications techniques pourront être apportées, que la production pourra se faire en grandes séries et qui n'est pas le cas maintenant - et à mesure aussi que ces appareils pourront être incorporés en série aux postes récepteurs de télévision. Si bien, qu'il est permis de penser que le plus décisif, celui qui à la fois déterminera le rythme et le taux d'expansion du système et arbitrera la compétition entre les marques rivales, sera le prix de la cassette, du moins tant qu'il s'agira de la conquête du marché de consommation de masse.

Revenons-en maintenant à l'argument de l'échec relatif des cassettes de film Super 8, invoqué par analogie pour jeter le doute sur la carrière promise à la vidéocassette.

Entre la cassette Super 8 et la vidéocassette existent des différences décisives. A durée égale, le prix de la cassette Super 8 est supérieur, et parfois de beaucoup, au prix annoncé des autres vidéocassettes. Les programmes enregistrés jusqu'à présent sur cassette Super 8, par technicien spécialement, pour nombreux qu'ils soient, ne présentent cependant ni en scène, ni en diversité, des possibilités de choix suffisantes pour intéresser un vaste public. L'absence de système de reproduction sonore sur les projecteurs de films Super 8 constitue un handicap. Le projecteur avant de fonctionner, doit être débarrassé, mais en place ainsi d'ailleurs que l'écran sur lequel sera projetée l'image, tous ces préparatifs étant fastidieux, branché, la projection demande l'obscurité, etc...

Sans doute l'industrie de la vidéocassette piétinera-t-elle au départ, avant que la diffusion prenne allure massive. Les premiers acheteurs sont toujours circospects et résistent d'autant plus à franchir le pas que les prix sont encore élevés et que le choix des programmes reste limité. Mais un certain seuil numérique atteint, les processus de démarrage et se précipitent, la publicité omniprésente et l'exemple social aidant.

Il est évidemment hasardeux de s'aventurer à faire des pronostics, mais on peut raisonnablement penser que d'ici à une quinzaine d'années, le système de la vidéocassette sera aussi commun que l'est aujourd'hui le gramophone.

2) Les marchés de collectifs

Par marchés de collectifs, nous entendons des réseaux regroupant certaines collectivités issues du grand public et jouant un rôle de relais dans la diffusion de la vidéocassette.

a) Les stations de télévision

Le premier et le plus important consommateur de vidéocassettes pourrait bien être la télévision elle-même. La télévision pourrait bien en arriver à passer sur antenne des vidéocassettes comme le radio passe aujourd'hui des disques, c'est-à-dire à longueur de programmes. L'achat du droit de passage sur antenne d'un programme de vidéocassette coûtera toujours moins cher que la production d'un tel programme.

Cette situation serait de nature à renforcer singulièrement la tendance qui prévaut actuellement dans beaucoup de stations de télévision et qui aboutit à accroître leur rôle d'organe de diffusion au détriment de leurs activités propres de production.

b) Les réseaux de télédiffusion

Sous cet intitulé, on peut ranger quantité de réseaux. Les uns très étendus, les autres très exigus, certains recourant à la transmission par ondes, la plupart utilisant la transmission par câbles, les uns relevant du statut public ou semi-public d'autres, les plus nombreux, de l'entreprise ou de l'association privée, réseaux dont le nombre et l'importance sont appelés à croître fortement dans l'avenir.

Chacun de ces réseaux peut rassembler un certain nombre de clients, d'abonnés ou d'interlocuteurs susceptibles de se brancher sur le centre émetteur de ce réseau de télédiffusion, voire de lui commander tel ou tel programme à tel ou tel moment.

Parmi de tels réseaux, on peut mentionner :

- le réseau des chambres d'un hôtel ou d'une clinique,
- le réseau des salles ou des bureaux d'une entreprise,
- le réseau des classes d'une école ou le réseau des écoles de tel ou tel secteur d'enseignement,
- le réseau des appartements et autres habitations dans un complexe immobilier, dans une grande cité, dans un quartier urbain, dans une petite ville,
- le réseau des salles de spectacles de tel ou tel secteur.

V. LA NOUVELLE INDUSTRIE

Ces multiples réseaux seront par vocation naturelle d'énormes consommateurs de vidéocassettes. Ils se structureront et se multiplieront d'ailleurs à mesure que se développera l'industrie de la vidéocassette. Chaque réseau pouvant amortir ses investissements sur un nombre plus ou moins élevé de consommateurs terminaux, sera en mesure de constituer une vidéothèque assurant à ceux-ci un grand choix de programmes.

e) Les organismes de location
Des organismes spécialisés constitueront de vastes vidéothèques, et organiseront un service de prêt au public des vidéocassettes, de manière, une fois encore, à amortir le prix d'achat sur une pluralité de consommateurs. Ces derniers ne feront toutefois d'économie que sur le prix d'achat de la cassette, car ils devront nécessairement disposer, dans la présente hypothèse, d'un appareil de lecture. Ces organismes de prêt ou de location constitueront d'importants débouchés pour la production de vidéocassettes.

Plusieurs fabricants ont expressément prévu ce mode de consommation et l'on a même mis au point une cassette scellée comportant un système qui permettrait de compter le nombre de passages.

d) Les lieux publics
Les cafés, les hôtels, les avions, les paquebots ou même des vidéoclubs divers pourront constituer des vidéothèques et utiliser les vidéocassettes pour des spectacles publics. Le cas échéant, ils pourraient parfaire leur équipement par un système de projection de l'image sur grand écran.

Il est évident que les "marchés de collectivité" autorisent la commercialisation de types d'appareils relativement onéreux, de vidéocassettes relativement coûteuses (relativement au niveau des prix de vente que l'on peut envisager sur un marché de consommation de masse). Aussi ces "marchés de collectivité" se développeront d'autant plus que l'industrie manufacturière réussira moins dans son actuel effort pour sortir des appareils et des cassettes à des prix abordables pour le grand public, voire un jour à des prix populaires. Pour le surplus, il n'est pas interdit d'imaginer qu'à ces deux types de marchés puissent correspondre des appareils de types différents, tant du point de vue du prix que des performances.

Elles chercheront à participer à la production de programmes de vidéocassettes, soit par tirage de copies de leurs anciens films, soit en mettant en chantier des projets destinés de manière plus autonome à l'enregistrement sur vidéocassettes.

On peut imaginer que, dans certains cas, ces entreprises de production cinématographique puissent espérer bénéficier du concours des circuits de salles de cinéma (rayonnages vidéo à l'entrée des salles) pour commercialiser cette partie de leur production. Dans certains cas, d'ailleurs, car les exploitants de salles pourraient bien hésiter à s'associer à des initiatives de ce genre, dont l'aspect suicidaire ne devrait pas leur échapper.

3) Les entreprises et stations de télévision
Elles chercheront également à enregistrer certaines de leurs émissions (grands événements de l'actualité, reportages, feuilletons, etc...) afin d'en obtenir un amortissement complémentaire sur le marché de la vidéocassette.

1) A tout seigneur, tout honneur, citons d'abord les entreprises électroniques internationales, fabriquant ces appareils et de leurs appareils implique qu'elles disposent de programmes à proposer simultanément sur le marché.

Ces entreprises estiment pour la plupart que l'écoulement de leurs appareils implique qu'elles disposent de programmes à proposer simultanément sur le marché.

Ces entreprises, pour la plupart également, fabriquent traditionnellement de l'équipement image et son (postes récepteurs de télévision, appareils de radio, tourne-disques, amplis, haut-parleurs, ensembles stéréophoniques H.F., etc...) et possèdent ou contrôlent des maisons de gravure de disques ou de cassettes sonores.

Ces entreprises là disposent dès à présent, soit par elles-mêmes, soit par courants d'affaires traditionnels de réseaux internationaux de distribution composés des chaînes de magasins qui assurent, de par le monde, la vente en gros et au détail, de leurs équipements et appareils, d'une part, de leurs disques et cassettes d'autre part. Ces réseaux peuvent immédiatement prendre en charge la distribution commerciale de leurs vidéocassettes.

2) Les entreprises de production cinématographique
Elles chercheront à participer à la production de programmes de vidéocassettes, soit par tirage de copies de leurs anciens films, soit en mettant en chantier des projets destinés de manière plus autonome à l'enregistrement sur vidéocassettes.

On peut imaginer que, dans certains cas, ces entreprises de production cinématographique puissent espérer bénéficier du concours des circuits de salles de cinéma (rayonnages vidéo à l'entrée des salles) pour commercialiser cette partie de leur production. Dans certains cas, d'ailleurs, car les exploitants de salles pourraient bien hésiter à s'associer à des initiatives de ce genre, dont l'aspect suicidaire ne devrait pas leur échapper.

3) Les entreprises et stations de télévision
Elles chercheront également à enregistrer certaines de leurs émissions (grands événements de l'actualité, reportages, feuilletons, etc...) afin d'en obtenir un amortissement complémentaire sur le marché de la vidéocassette.

4) Les maisons d'édition de livres

Celles-ci peuvent trouver intérêt à assurer elles-mêmes ou à commander à des tiers la production sur vidéocassette de quantité d'œuvres dont elles détiennent ou dont elles peuvent négocier facilement les droits d'adaptation.

Elles peuvent être tentées, plutôt que de céder ces droits à des tiers, de les exploiter en prenant en charge la production, compte tenu du fait qu'elles seront souvent capables de valoriser cette production au travers d'immenses réseaux de diffusion, sillonnés par des messageries, composés de milliers de points de vente du livre : librairies, rayons spécialisés de grands magasins et supermarchés, kiosques, etc...

5) Les maisons de presse

Elles sont susceptibles, nous en avons évoqué l'éventualité plus haut, de faire irruption dans le domaine de la vidéocassette en publiant sous cette forme, chroniques et actualités diverses, voire à la limite des journaux d'information ou plus vraisemblablement des journaux d'opinion.

Le secteur de la presse dispose dès à présent d'un réseau de diffusion extrêmement ramifié et étendu, plus puissant encore que celui qui sert à la diffusion du livre, encore que l'un et l'autre coïncident souvent (messageries, librairies, kiosques de gares et de rues, etc...).

6) Des entreprises nouvelles et indépendantes

Elles surgiront inévitablement, en grand nombre sans doute, dans le but de produire des programmes de vidéocassettes.

Elles accompliront leur projet, soit d'initiative, soit sur commande passée par des clients.

Ces clients commanditaires pourront être d'une fois à l'autre :

- des entreprises fabriquant des lecteurs de vidéocassettes, cherchant à s'approvisionner en programmes ;
- des maisons d'édition de livres, cherchant à adapter en vidéocassettes des livres dont elles ont acquis les droits ;
- les pouvoirs publics, pour leurs besoins divers, spécialement dans le secteur de l'éducation nationale ;
- des entreprises industrielles, pour leurs besoins internes tels que cycles d'écolage, recyclages professionnels, etc...

- les agences de publicité ;

- des commanditaires divers, tels les agences de tourisme, les musées, les écoles privées, les communautés idéologiques et politiques, les organismes philanthropiques et culturels, les administrations des grandes villes, etc...

L'essor de la vidéocassette ira de pair avec une prolifération d'entreprises productrices et distributrices diversifiées, dont un grand nombre seront des entreprises nouvelles ou venues dans le domaine de l'audiovisuel. Cette structure atomisée jointe à la possibilité de produire pour de petits groupes de public, devrait favoriser au plan de la création et de la réalisation des œuvres, le dynamisme des initiatives, l'affirmation des personnalités et la liberté de l'expression, et simultanément réduire la force coercitive de la censure et de l'autocensure.

Cependant, il ne faut pas se dissimuler que les centaines, voire les milliers d'entreprises qui seront impliquées dans l'histoire de la vidéocassette ne seront ni égales en taille et en importance, ni indépendantes les unes des autres et qu'en sein de cette nébuleuse vont rapidement s'agencer des lignes de force et se développer des processus de concentration, lesquels pourraient bien se cristalliser au départ des quelques entreprises internationales géantes de l'industrie électronique qui, dès à présent, occupent une position dominante.

Si cette dernière hypothèse devait se vérifier, la grande industrie qui tendrait à se former - du moins au sein du marché européen et américain - au travers de vastes conglomérats d'entreprises, pourrait être appelée "l'industrie du message". Elle irait de l'informatique, des télécommunications au sol et par satellites (cf. R.C.A., Philips, etc...), de la construction des stations d'émission de radio et de télévision, des tourneurs récepteurs domestiques ou professionnels (cf. Philips, Sony, A.E.C., etc...), des amples et chaînes sonores H.F., puis des lecteurs de vidéocassettes (cf. R.C.A., C.I.B., Philips, Sony, A.E.C., etc...), des chaînes de production du disque et de la cassette (cf. C.B.S., Philips, Telefunken, Merco, etc...).

Elle contrôlerait le réseau de télévision (cf. C.B.S. et R.C.A. au contrôle de réseaux de télévision), la production de secteurs de plus en plus étendus de l'industrie cinématographique, de l'édition en livre et peut-être dans la presse, soit par voie directe, soit par prise de participations dans des sociétés existantes,

soit même par accords industriels et commerciaux.

Cette expansion de l'industrie électronique vers les secteurs du cinéma et de l'édition a déjà commencé.

Si notre hypothèse devait se vérifier, si nous devions nous achever vers la constitution d'une industrie internationale du "message", formée de quelques vastes conglomérats d'entreprises, les processus matériels de concentration tendraient à la constitution de grands monopoles de l'industrie culturelle, qui détiendraient à l'égard de l'humanité un pouvoir apocalyptique de conditionnement spirituel, moral et politique. Les dangers d'une telle évolution justifieraient davantage que la vigilance et l'adoption de mesures préventives propres à endiguer cette évolution.

Sans nous appesantir davantage sur ces conjonctures, voyons quelles pourraient être les conséquences du développement de l'industrie de la vidéocassette sur la situation des autres industries audiovisuelles, la télévision et le cinéma.

1. Vidéocassette et télévision

La généralisation des lecteurs de vidéocassettes dans l'équipement des foyers, la multiplication et l'enrichissement progressif des vidéothèques privées, et simultanément le développement prévisible de multiples réseaux de télédistribution vont concourir à une seule et même conséquence : l'érosion du temps consacré par les téléspectateurs aux programmes émis par les stations locales et nationales de télévision.

Cette conséquence sera matériellement ressentie par ces stations dans la mesure où leur budget est alimenté par la publicité. La diminution de l'audience se traduira par la réduction du tarif des annonces publicitaires.

L'espace nous manque ici - et ce n'est pas à proprement parler notre sujet - pour mener une analyse prospective sur la situation des télévisions nationales, publiques ou privées, laquelle analyse, au demeurant, devrait commencer par intégrer la prochaine réalité de la mondialisation par satellites.

Une seconde conséquence importante de la propagation de la vidéocassette, que nous avons déjà évoquée, sera que les stations nationales de télévision seront de plus en plus amenées à consommer des vidéocassettes, à diffuser sur les ondes des programmes produits en dehors d'elles et dont elles auront des droits d'antenne, tout cela au détriment de leur propre activité de production de programmes. Pour se justifier, les télévisions se réclameront de la logique financière mais, les s'agira de télévisions de statut public, cette logique s'identifiera nécessairement à une démission.

2. Vidéocassette et cinéma

L'incidence de la vidéocassette sur l'industrie cinématographique doit être appréciée distinctement du point de vue de la production de films et du point de vue de l'exploitation des salles.

En ce qui concerne le secteur de la production, des équipes de réalisation, la vidéocassette va progressivement créer une demande énorme, de nature non seulement à résorber l'état de sous-emploi qui sévit actuellement, mais encore à susciter un renouveau d'activités. Les termes "film" ou "cinématographique" deviendront de plus en plus inadéquats pour désigner une production dont les œuvres seront, tout à tour et de plus en plus inégalement, destinées à la projection en salles, au passage sur les ondes de la télévision ou sur les circuits de télédiffusion et à la programmation sur vidéocassettes.

En ce qui concerne le secteur des salles de projection cinématographique, les perspectives apparaissent beaucoup plus défavorables. La situation a semblé assez préoccupante pour justifier un premier ori d'alarme de l'Union Internationale de l'Exploitation Cinématographique (U.I.E.C.). Réunie en Assemblée Générale Ordinaire à Vienne les 2 et 3 avril 1970, elle a voté à l'unanimité une motion dans laquelle notamment, elle "demande à tout producteur et distributeur que soit conservée à l'exploitation cinématographique, pour les films qui lui sont destinés, sa priorité sur tout autre moyen de diffusion audiovisuel, la première garantie devant consister dans un délai de protection minimum de 5 ans depuis leur présentation au public de cinéma".

Depuis lors, l'U.I.E.C., réunie en Assemblée Générale Extraordinaire à Paris le 27 octobre 1970, a rencontré des délégués de la distribution et de la production, en suite de quoi le Conseil directeur de la "Fédération Internationale des Associations de Distributeurs de Films" a tenu réunion à Madrid les 3 et 4 novembre 1970 tandis que le Comité directeur de la "Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films" se réunissait à Paris le 6 novembre 1970. De ces diverses rencontres et réunions n'est pas sorti un plan de bataille, ni un front commun, simplement, une volonté commune de se concerter a été déclarée.

Le secteur de l'exploitation cinématographique reprend à l'endroit de la vidéocassette la même revendication qui avait été, voici près d'une quinzaine d'années, opposée à la télévision : ne lui céder pas "ses" films avant qu'ils aient passé 5 ans durant dans nos salles.

La position de l'exploitation cinématographique est une position de faiblesse. Acculées, les salles de cinéma réclament, dans un réflexe malthusianiste, un privilège sur

A N N E X E

Liste des études prospectives sur
"La télévision, les techniques nouvelles de diffusion
et le développement culturel"

- "Evolution générale des moyens traditionnels de communication
de masse"

par U. MAGNUS
Hans Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen
Universität de Hamburg

- "Un satellite européen de télédiffusion ? Problèmes et
perspectives"

par M. BEZENCON
Président de l'Union Européenne de Radiodiffusion,
Directeur général de la Société Suisse de
Radiodiffusion, Berne

- "Usages culturels d'un satellite avec stations réceptrices"

par R. LEFRANC
de l'Office français des Techniques Modernes
d'Education, Paris

- "La télédistribution dans le monde d'aujourd'hui"

par G. THOVERON
Chargé de Recherches à l'Institut de Sociologie
Université Libre de Bruxelles

- "Perspectives d'évolution de la télédistribution"

par J.L. RODRIGUEZ FRAGNAS et J. GARCIA JIMENEZ
Radiotelevision Espanola, Madrid

- "Les cassettes audiovisuelles : perspectives en Europe"

par Dr. L. BERETTA ANGUSSOLA
Directeur Général adjoint de la R.A.I., Rome

./.

- "La vidéocassette"
par J.C. BATZ
Directeur du Centre d'étude du cinéma, de la
radiotélévision et du théâtre à
l'Institut de Sociologie de l'Université Libre
de Bruxelles
- "Problèmes de production des programmes destinés aux cassettes"
par M.A. FRANCOIS
Directeur chargé de l'Inspection Générale
O.R.T.F. Paris
- "Evolution des réseaux de télévision de service public"
par M.P. SCHAEFFER
Chef du Service de la Recherche
O.R.T.F. Paris
- "La prévision en technologie culturelle"
Fondation pour le Développement Culturel, Paris
- "Réflexions sur une production de télévision par et pour
des communautés restreintes"
Fondation pour le Développement Culturel, Paris
- "Les satellites de diffusion en Europe"
par E. PLOMAN
Director, International Relations, Sveriges Radio,
Stockholm

Documentation et nouvelles technologies

Fonds AICA international

« Condensé du rapport établi à la suite du colloque d'experts tenu à Amsterdam sur les archives de l'art contemporain les 17 & 18 septembre 1971 », tapuscrit, 1 page recto-verso, [FR ACA AICAI THE COM002 5/5].

A I C A
U N E S C O

CONDENSE DU RAPPORT ETABLI A LA SUITE DU COLLOQUE
D'EXPERTS TENU A AMSTERDAM SUR LES ARCHIVES DE
L'ART CONTEMPORAIN LES 17 & 18 SEPTEMBRE 1971

Conformément à une décision de l'Assemblée générale de l'AICA tenue au Canada en 1970, un colloque s'est tenu dans le cadre de sa session de l'année suivante pour étudier les problèmes de la documentation concernant l'art moderne et contemporain. Ce colloque s'est déroulé à l'Institut d'histoire de l'art de l'Université d'Amsterdam, les 17 et 18 septembre 1971. Il avait été organisé à l'instigation de l'AICA et de l'Unesco, et sur l'initiative de M. Sven Sandström, rapporteur du document de travail. (1)

A l'issue de cette réunion, les participants s'étaient mis d'accord sur les constatations et propositions ci-après résumées :

1. Situation

Dans tous les domaines du savoir et de la recherche, les questions intéressant la documentation retiennent de plus en plus l'attention des spécialistes. L'examen de ce problème a été reconnu comme particulièrement pressant dans le domaine de l'art. L'accumulation accélérée des informations ne devient positive que si elle est organisée, et l'art contemporain ne pourra dans l'avenir s'incorporer rationnellement à l'histoire que si l'on veille dès à présent à conserver et à aménager ses archives.

Au niveau pratique, il conviendrait de remédier à un cloisonnement déplorable, et de mettre à la portée des chercheurs les éléments d'étude, d'appréciation et de recoupement indispensables à leurs travaux.

.../..

(1) Participaient à cette réunion : MM. René Berger, (Directeur-Conservateur du Musée des Beaux-arts de Lausanne, Président de l'AICA), Hans Jaffé (Président de la Section néerlandaise de l'AICA, Directeur de l'Institut d'histoire de l'art de l'Université d'Amsterdam), Sven Sandström (Président de la section suédoise de l'AICA), Michel Conil Lacoste (Unesco), R.H. Fuchs (Institut d'histoire de l'art de Leyde), Blaise Gautier (Directeur du Centre National d'art contemporain (CNAC), Paris), Mme R. Hammacher (Musée Boymans, Rotterdam), M^{lle}. J.M. Joosten (Stedelijk Museum, Amsterdam), J.C. Lambert (critique d'art, attaché aux services culturels de l'Ambassade de France, Maison Descartes, Amsterdam), Mme F.C. Legrand (Musées royaux des Beaux-arts, Bruxelles), M^{lle} C. Lienard (Metropolitan Museum of Art, New York), M^{lle} F. Russoli (Conservateur de la Pinacothèque de la Brera, Milan - ICOM), W. Schug, (Kunstabibliothek, Cologne, Arbeitsgemeinschaft für Museumsdocumentation), J. Starzynski (Institut d'art de l'Académie polonaise des Sciences, Varsovie), et A.L. van Wesemael (Bibliothèque de l'Université d'Amsterdam - Institut d'analyse numérique).

GLT/1965/23.7.73

2. Objectifs

Compte tenu de cette situation, les participants ont estimé urgent de promouvoir une action internationale concertée tendant à sauvegarder, à rassembler, et à rendre accessibles dans les meilleures conditions, les éléments et sources de documentation concernant l'art moderne et contemporain, selon des méthodes ouvertes à la rapidité des évolutions, adaptées à la fois aux mutations constantes des formes d'expression artistique et au perfectionnement continu des techniques de classement, de documentation et de catalogage.

3. Programme d'action préconisé

(a) Etablissement d'un répertoire mondial le plus complet possible des centres de documentation, à partir du rapport sur la situation de la documentation en art contemporain dans le monde établi par l'AICA dans le cadre d'un contrat avec l'Unesco (juillet 1969). Ce rapport est en grande partie fondé sur les conclusions d'une enquête mondiale conduite par M. Sven Sundström (Lund) à partir d'un questionnaire trilingue. Complété et mis à jour, ce rapport fournira un des documents de travail de la réunion de novembre 1973;

(b) Esquisse d'une analyse méthodologique de la structure des fonds d'archives et du fonctionnement de ces centres;

(c) Diffusion de circulaires informant des actions en cours et constitution éventuelle d'un réseau international de coopération et d'information à travers des centres-relais régionaux;

(d) A plus long terme, élaboration d'un "modèle opératoire" (de classification et d'accès) résultant de l'analyse de la structure et du fonctionnement des centres les plus représentatifs.

4. Un groupe d'étude et de coordination a été constitué pour assurer la liaison entre l'Unesco, l'AICA, et divers organismes internationaux comme l'ICOM.

5. Problèmes de financement

La réunion d'Amsterdam avait également abordé le problème des crédits nécessaires pour favoriser la coordination internationale du projet au-delà de la première étape de démarrage financée grâce à un budget relativement modeste.