

Film d'art et télévision

René Rozon

Volume 27, Number 108, Fall 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54416ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rozon, R. (1982). Film d'art et télévision. *Vie des arts*, 27(108), 42–43.

fond. Nous nous limiterons à *L'Hommage à Thomas Mann et au Lido*, de Madlener, au Pavillon de la Belgique; les structures en bois d'Icawanata et les délicates œuvres sur papier en forme de cerfs-volants de Yoshio Kitayama, au Pavillon du Japon; les impressions sur toile d'Almeida au Pavillon du Portugal; l'exposition particulière consacrée à Alejandro Otero, au Pavillon du Venezuela et les sculptures dionysiaques de Barry Flanagan du Pavillon de la Grande-Bretagne. Les États-Unis ont voulu rendre hommage au *land-art* Robert Smithson, qui est mort à l'âge de 35 ans, en 1973, dans un accident d'avion.

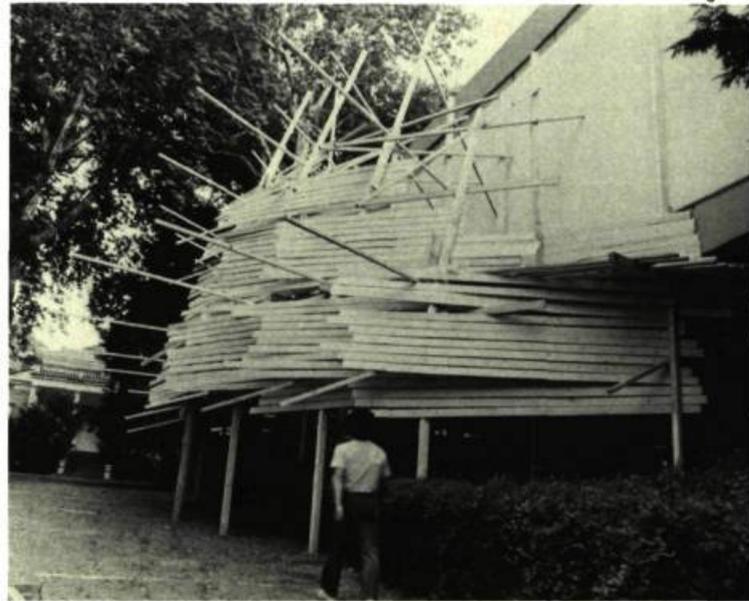
Enfin, complétant la Biennale, mais en dehors des Giardini, une exposition particulière du catalan Antoni Tàpies, à la Scuola Grande di San Giovanni l'Evangelista et l'importante exposition de 80 jeunes artistes rassemblés par Tomasso Trini au Maggazine del Sale de Zattere et à la Cantiere Navali de la Giudecca. Tout ce qui se produit en néo-expressionnisme y était représenté. On y distinguait d'un côté, pour bon nombre d'expériences, un climat d'hésitation et de tâtonnement, de tableaux bâclés, où les influences futuristes et fauvistes, de même que des rappels de la nouvelle objectivité se confondent; d'autre part, un groupe qu'on trouve chez les Italiens (Mariani), chez les Anglais également, s'en tient au perfectionnement des techniques des 17^e et 18^e siècles et traduit une mythologie sans ancrage dans une réalité, ce qui en fait un nouveau kitsch.

La théorie n'était pas au rendez-vous de Venise; les œuvres avaient à se défendre par elles-mêmes, par leur unique présence. Est-ce l'amorce d'un nouveau dialogue entre le public et l'œuvre ou la mémoire d'une expérience unique à Venise?

1. Jessica Bradley, Préface au catalogue de l'exposition.

2. Yvan THEIMER (Tchécoslovaquie)
Paysage, 1977-1980.

3. Tadashi KAWAMATA (Japon)
Installation à l'extérieur du pavillon national.



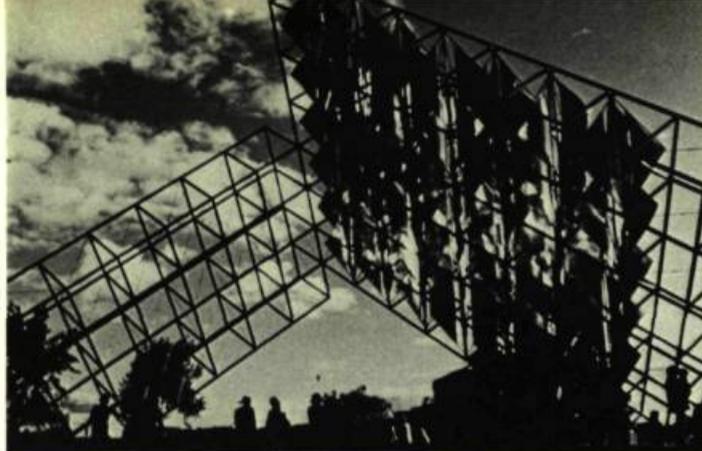
FILM D'ART ET TÉLÉVISION

René ROZON



Quels sont les paramètres de l'icône électronique? Voilà ce que tentait de circonscrire le colloque ayant pour thème *L'Art contemporain à la télévision - Analyse, diffusion et création*, présenté dans le cadre de la Biennale de Venise. Organisé par les efforts conjugués du Conseil International du Cinéma et de la Télévision (CICT) de l'UNESCO, du Conseil Audiovisuel Mondial pour l'Édition et la Recherche sur l'Art (CAMERA), du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS Audiovisuel) et de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA), trois jours de débats intenses regroupaient, du 12 au 14 juin 1982, figures de proue (Sisto Dalla Palma, directeur de la Biennale, Enrico Fulchignoni, président du CICT, Dan Haulica, président de l'AICA, et René Berger, président de l'Association Internationale pour la Vidéo dans les Arts et la Culture (AIVAC)), producteurs (Reiner Moritz, Giulio Macchi), réalisateurs (Erwin Leiser, Titus Leber, Wibke von Bonin, Jean-Michel Meurice) et critiques d'art (Georges Charbonnier, Vittorio Fagone, Jacques Leenhardt). Les discussions étaient agrémentées de films d'art en provenance de plusieurs pays.

Ont été relevés quatre modes de présentation de l'art contemporain à la télévision: l'information (brève transmission de renseignements), la documentation (faits saisis sur le vif), l'éducation (à visée pédagogique) et la création (vision intuitive). L'analyse des films présentés a permis de vérifier que chacune de ces méthodes exerce une action spécifique sur le traitement du sujet, la transposition de l'œuvre d'art à l'écran et le choix des plans. Il y a donc une stratégie de l'image. Par exemple, une des constantes du film d'art consiste à montrer (documentation) plutôt qu'à démontrer (éducation). Voulant pénétrer sa sensibilité, on filme l'artiste à l'œuvre, veillant à ne pas interrompre le processus de création en cours (Pierre Soulages, Jean-Michel Meurice, France). L'inconvénient de cette démarche, selon certains experts, réside dans son recul excessif, sa trop grande passivité, et par conséquent son manque d'engagement visuel. Par ailleurs, lorsqu'il s'agit de démontrer, on préfère un solide scénario à l'improvisation saugrenue (David Hockney on Van



4

4. Alejandro OTERO (Venezuela)
Projet de sculpture monumentale.

5. Paterson EWEN (Canada)
Éclair en zigzag, 1971.
Procédé mixte; 2 m 44 x 1,22.
Coll. Banque d'œuvres d'art du Conseil des
Arts du Canada.

6. Gianfranco FERRONI (Italie)
Dans l'atelier - Chevalet, siège et trépied,
1974-1976.



5

Gogh, sous la direction artistique d'Edwin Mullins, R.F.A./G.-B.). Pour éviter cet écueil, le critique d'art peut jouer ici un rôle utile. Or, on l'a déploré, il n'est jamais consulté et participe rarement à la conception d'un film d'art. Alors que le réalisateur se passe du critique, il en vient lui-même, paradoxalement, à exercer une fonction critique, à son insu, notamment par le choix du sujet, des œuvres et des plans. Jugement que s'empressa de rectifier le clan des réalisateurs, dont la fonction, a-t-on précisé, consiste non pas à faire des films sur les artistes, mais avec eux (Rafael Soyer, Erwin Leiser, Suisse). Il ne s'agit donc pas de critiquer l'œuvre ou l'artiste, mais de transmettre une idée de l'homme et de son art au public, à qui revient le rôle de critiquer.

Il est vrai que, véritable défi aux considérations d'experts, le consommateur, en dernier ressort, impose sa loi. Il a été reconnu par l'assemblée que, étant un moyen de communication de masse, la télévision est condamnée au réalisme, seul langage auquel s'identifie un public assujéti au quotidien. Encore faut-il, pour rejoindre le plus grand nombre, passer les films d'art aux heures de pointe, comme la série de films de dix minutes chacun dont fait partie *David Hockney on Van Gogh*, présentée en Angleterre après les actualités, en début de soirée. Autre vœu formulé, celui de diriger et d'éclairer le spectateur que trouble l'art actuel.

Vouée au réalisme, quelle part la télévision fait-elle à la création? Ironie du sort, le colloque audiovisuel allait ici à l'encontre même du thème de la Biennale, *L'art comme art*. Car, il n'y a pas d'art pour l'art à la télévision. D'ailleurs, le film d'auteur est inexistant au petit écran. Outre les impératifs du public, la télévision est soumise aux poncifs de la production industrielle, faisant obstacle au film de création, plus lent et plus coûteux à réaliser. C'est à la vidéo, mieux adaptée au langage télévisuel, que revient l'honneur de sonder les sentiers de la création. Mais pas plus que le film expérimental dont elle dérive, elle n'est diffusée sur les ondes, ne correspondant pas aux besoins immédiats de la télévision.

Comment sortir de cette impasse? Les intervenants s'accordent pour dire que le film est instrument de création. (*Anima: La Symphonie fantastique*, Titus Leber, Autriche). Afin de déterminer la manière d'en infuser la production télévisuelle, sans porter atteinte à ses exigences fondamentalement réalistes, il serait opportun, lors d'une prochaine rencontre, de présenter plusieurs films traitant d'un même sujet. Cette confrontation, en favorisant l'analyse de styles divergents, permettrait de dégager une véritable méthodologie du film d'art. À moins de procéder inversement. En donnant aux réalisateurs la possibilité de traiter un même sujet, on arriverait, en les invitant à présenter leur film terminé, à une meilleure compréhension des mécanismes du film d'art, dont on retiendrait les éléments les plus constructifs.

Pourtant, l'enregistrement de l'image électronique étant indissociable de problèmes psychologiques et technologiques, certains experts préconisent qu'avant même d'adopter des méthodes, il faudrait s'interroger sur le phénomène de la perception. Difficiles à cerner scientifiquement, les mécanismes de la perception n'en sont pas moins objet de recherche, notamment au CNRS Audiovisuel. Tandis que les uns manifestaient le désir d'établir des structures, d'autres se sont montrés réfractaires aux tentatives pour préciser tout genre de mécanisme et de méthodologie. Car, avouait-on triomphalement, l'art défie et trompe même la science!

Le film d'art a donc sa raison d'être dans une société technologique. Du même coup, il rejoint cette fois l'esprit de la Biennale, tel que formulé dans le sous-titre, *La Persistance de l'œuvre*. En effet, le film d'art demeure non seulement fidèle à l'œuvre, mais il assure sa permanence. Il est également salutaire pour le public, dont il transforme le regard. En sa présence, le spectateur ne voit plus jamais l'œuvre d'art de la même manière.

S

6

