

NICOLE BOULESTREAU

Art contemporain & télévision : *l'éphémère en partage*

L'art dit « contemporain » a émergé et s'est engagé dans les bouleversements du temps de la vidéosphère, précisément au moment où, dans les années 1960-1970, cette médiasphère¹ se recentrait autour de l'audiovisuel en passe de devenir pour plusieurs décennies le premier opérateur de mémoire du corps social. Le terme « contemporain » qui qualifie ces productions artistiques infère un régime de temporalités absolument inédit qu'on pourrait caractériser par une composition paradoxale de simultané, de flux et d'art de la mémoire.

1. Je reprends ici la définition des médiasphères comme « macrosystèmes sociaux centrés sur une mnémotechnie ».

**Robert
Smithson**
Spiral Jetty
1969-1970
D.R.

Synchronie. Sur le plan institutionnel, cet art en train de se faire n'a encore sa place dans aucune histoire légitime. Ce sont des formes et des objets temporels hors normes qu'accueilleront peu à peu de nouveaux musées². Sur le plan de la création, c'est un art *in process*, exposé hors des espaces institués, des « actions » au développement desquelles participent les visiteurs. Synchronie passagère, coïncidence des acteurs : artistes et spectateurs dans la genèse d'un dévoilement, d'une protestation. Les œuvres entendent faire passer le temps de l'art dans celui de la vie quotidienne et publique, infiltrer un contre-courant critique dans le courant du temps social.

Flux. Une conscience très aiguë que l'économie du temps social, déjà remodelée par les rythmes de la société de consommation, est en train de passer sous le modèle de la télévision habite les artistes. Après celle de la publicité, leur dénonciation des pouvoirs de l'audiovisuel nourrit leur protestation. Mais aussi, pour certains, l'ambition de s'appropriier l'un de ces pouvoirs : précisément celui de synchroniser, par le filmage et la diffusion en direct d'actions artistiques, les flux de conscience de milliers d'acteurs éloignés. Celui aussi de se charger de l'information sur le projet. L'information fait partie de l'œuvre. Les nouvelles formes d'exposition sont censées échapper au marché des objets d'art, mais la crise des années 1991 à 1997 proviendra pourtant d'une exploitation marchande perverse du principe même du *fluxus*, qui donna son nom à l'un des mouvements les plus féconds et problématiques de l'époque.

Arts de la mémoire. Cet art du *process* est un art de l'inachevable, théorisé par Smithson comme un art de l'entropie. On valorise le temps de l'expérience de l'œuvre. D'où un souci cultivé des techniques mémorielles. Les artistes du « contemporain » inscrivent, déclinent sur des registres variés et souvent complémentaires (la télévision, le film, la photographie, le livre, la carte, la peinture même, chez Beuys par exemple), les tracés qui permettront de se perdre : tracés multiples savamment livrés aux frayages mémoriels des visiteurs de la deuxième ou de la millième heure.

Comment se constitue, à travers les logiques temporelles qui règlent les émissions dans la grille télévisée, une mémoire de l'art contemporain ? Un bref retour sur la situation à la naissance du mouvement est ici nécessaire. L'étude des corrélations entre exposition, information et enregistrement à différentes époques de l'art permet de mettre en lumière une spécificité importante de l'art contemporain. Ce qui le caractériserait – par différence avec l'art moderne –, et qui tient au développement industriel des techniques d'enregistrement, serait le fait que ces trois opérations sont devenues solidaires dès la conception. Que ce soit dans l'art conceptuel, le Land Art, Fluxus, tous ces mouvements où les attitudes deviennent forme (selon les

2. Comme le très controversé Centre Georges-Pompidou au départ. Le terme « contemporain » est d'abord issu d'un conflit institutionnel.

termes de la Kunsthalle donnée à Berne en 1969 par Harald Szeemann), l'œuvre brasse ces trois moments et les rend indissociables. La perception d'une émission télévisée est donc variable selon la fonction sociale de cette technique d'enregistrement. Le mode d'existence de l'œuvre dépend de la puissance du support enregistreur, celui qui mène le jeu. Bernard Stiegler a su le démontrer avec force, en analysant les opérations et les outils de rétention qui rétroagissent dans la mémoire ³.

Dans les années soixante-dix certains artistes se sont servi de la télévision pour transmettre directement l'œuvre en cours, pensant faire éclater les mécanismes établis du marché de l'art. On peut rappeler l'entreprise de Gerry Schum : la galerie télévisuelle Land Art inaugurée et projetée dans un studio de télévision à Berlin, en avril 1969. Selon les déclarations du régisseur, la galerie télévisuelle, les objets artistiques et les idées n'existent, comme dans les autres pièces de la culture jetable, qu'à l'instant de l'émission. Six mois de travail avec les artistes, 400 mètres de bobine se résolvent dans un court programme de remarquable travail télévisuel ⁴, qui n'existe que quand il atteint immédiatement les destinataires dans leur sphère privée, sans le détour d'une exposition. Il comporte le montage d'une séquence d'inauguration, filmée dans un studio de télévision à Berlin, et le film *Land Art*, auquel participaient des artistes européens et américains. Pour ces derniers, les contributions de Oppenheim et Smithson furent tournées sur la côte est des États-Unis, celles de Heizer et de De Maria en Californie. La galerie télévisuelle, diffusée sur le SFB (première chaîne allemande) eut une audience de 3 % de parts de marché, soit 100 000 spectateurs. Les commandes ne furent cependant pas renouvelées.

On ne peut passer sous silence le questionnement et l'utilisation que Joseph Beuys fit du média. Cette partie importante de son action a donné lieu à des recherches nombreuses et assidues qui se poursuivent ⁵. Beuys semble avoir accordé peu à peu au médium télévisé, à côté du médium film et de ses actions filmées, proprement artistiques, la capacité d'exposer et d'informer clairement son discours d'homme public et de professeur, ses idées et leurs relations. Le médium l'intéresse moins pour les actions que pour une stimulation de la discussion. Dans les années 1968-1971, il a bénéficié de l'enthousiasme des chaînes ouest-allemandes pour les programmes expérimentaux. En 1977, nouvelle démarche : il expose, pour l'ouverture de la Documenta 6, son concept de plastique sociale, dans une émission de Nam June Paik retransmise par satellite. Il sait que l'écran aide son visage à « émettre » comme il le souhaite. Son visage est aussi un support « d'information ».

Dans le système médiatique qu'est la télévision d'aujourd'hui, l'imposition économique de grilles et de programmes s'est largement substituée aux

3. «Le Temps du cinéma», in *Tekhnema*, issue 4 : «L'objet temporel».

4. Cf. Helmut Friedel, *L'Art de l'exposition*, Éditions du Regard, 1991, p. 355 à 368.

5. En France depuis la parution de *Joseph Beuys, films et vidéos* aux éditions du Centre Georges-Pompidou, 1994.

diverses propositions des acteurs de l'art. L'apport des émissions, du journal télévisé au documentaire, permet-il de saisir la dimension poétique et critique du travail mémoriel de l'art contemporain ? Trouve-t-on à la télévision des tentatives de construction d'une histoire de l'art ? Répondre à ces questions supposerait que l'état d'archivage et de traitement des documents audiovisuels par les chaînes et les institutions compétentes permette de circuler dans l'ensemble des programmes, ce qui est encore loin d'être le cas. Mais l'on peut s'appuyer sur un début de cartographie. Il convient en tout cas de ne plus considérer la télévision comme vouée à la seule diffusion de programmes, mais comme munie de plusieurs prothèses mémorielles (enregistrement privé par magnéto, consultation des archives publiques) permettant aux spectateurs de faire des sélections et des montages constructifs.

Selon quels registres de mémoire (économique, médiatique, archival ?) se trouvent consignées et distribuées les traces du monde de l'art contemporain ? Pour ce qui relève de la complexité du temps télévisuel, j'emprunterai le modèle proposé par Louise Merzeau⁶, qui montre dans le régime du flux la coexistence et les rapports de détermination et de tension de plusieurs temporalités, plus ou moins distantes du rythme de la grille journalière. Cette dernière est organisée selon une stratégie économique qui privilégie l'audience. Elle appartient au temps économique et relève de techniques de segmentation et de liaison. Les journaux télévisés en sont le fleuron. Le « temps médiatique » distend le flux et se déploie selon les rythmes de la journée et de la semaine. Il s'articule sur les agendas politique (ce fut parfois l'inverse), institutionnel, culturel. Les magazines culturels sont maintenant organisés selon ce temps. Dans le « temps archival et patrimonial », dépendant davantage de la gestion des institutions, se construisent des mémoires plus sédimentées et à plus long terme. Les archives déposées sont recyclées ou réinvesties dans des émissions qui contribuent à instituer une mémoire télévisuelle de l'art, en particulier les documentaires. Le temps des pratiques individuelles est le résultat de négociations et de reconnaissances (ou de non-reconnaissance) au sein même de ces registres temporels.

Sous l'effet des injonctions d'audience de la grille, c'est ce qui touche au *flux* de l'art contemporain qui est enregistré dans les JT : flux de la vie, consignation des entrées et sorties des artistes, avec panégyrique à leur mort, fluctuations du marché. Ces aspects de l'art contemporain, présents dans les JT et les magazines *people* ne sont pas, paradoxalement, les plus spectaculaires. Rares sont les *happenings* à la télévision française. L'installation des colonnes de Buren, des emballages de Christo, du pot d'or de J.-P. Raynaud font exception. Ils touchent aux monuments, au sacré, ils ébranlent ou révoltent le

6. Cf. Louise Merzeau, « La complexité du temps télévisuel », *Collège iconique*, septembre 1998.

citoyen, étant exposés sans explication. Leur rejet, pour reprendre les termes de Nathalie Heinich, s'inscrit dans la logique du micro-trottoir, et assure l'audience. Il faudra aux téléspectateurs rencontrer à nouveau ces prises de vue sous forme d'archives dans des magazines culturels ou des documentaires pour que les images muettes du JT parlent et s'éclairent.

Mais plutôt que d'isoler un fil dans le complexe temporel, l'analyse médiologique doit interroger les tensions entre les médiations mémorielles. J'ai étudié par ailleurs les tensions entre temps économique et temps médiatique, les mouvements des acteurs et le jeu des relais ⁷. Je proposerai ici l'analyse de quelques interactions entre temps médiatique et temps patrimonial. Un certain nombre d'émissions en 1996 et 1997 ont relayé les très vives controverses sur la « crise » de l'art contemporain. Abondamment répandue dans des colloques, journaux et périodiques, la querelle a gagné la télévision sur le plateau de Laure Adler, lors du *Cercle de minuit* du 21 avril 1997. Cette émission « Eloge de l'art » participait de la décade culturelle « Les 10 jours de l'art contemporain » instigués par le ministre de la Culture Philippe Douste-Blazy, pour soutenir la création. Elle a rebondi et inspiré plusieurs magazines ou documentaires ⁸. La querelle, née pour partie de la chute du marché de l'art contemporain qui avait auparavant atteint des sommets, a donné lieu à des débats passionnés et finalement salutaires sur les implications politiques et économiques de la création. Il s'est centré au *Cercle de minuit* sur l'accusation de « nullité » dont certains leaders d'opinion, philosophes et journalistes, ainsi que le conservateur du musée Picasso, Jean Clair, avaient stigmatisé les artistes du contemporain. Relayant l'actualité d'un débat, Laure Adler met ce soir-là aux prises les différents acteurs et leurs arguments. Entrant elle-même dans le débat, elle produit des documents qui soutiennent son argumentation : un dossier préparé par René Monzat sur les couvertures de revues nazies dont s'inspire la revue d'extrême droite *Krisis* – dans laquelle Jean Clair avait écrit un article. Ce dernier parle style et motifs, Laure Adler emblèmes et support. Support qui agit aussi avec le pouvoir, les croyances et la mémoire qu'il transporte. En ces moments de forte poussée du Front national, le positionnement dans l'espace politique doit être clair. Deuxième temps : une séquence d'archives du défilé historique et de l'exposition d'art dégénéré de Munich. On voit un Ensor, un Max Ernst, des cubistes. Art nul signifierait-il art dégénéré? Qu'est ce qu'un art nul? Chevauchement des rôles et des relais. Le conservateur fait, à travers une presse d'opinion, un procès à des artistes qu'il ne comprend pas. La journaliste argumente par archives, lieux de mémoire, témoignages historiques.

Ainsi le débat télévisé, qui dépend d'une organisation médiatique de

7. Article à paraître dans la prochaine livraison de *Travail médiologique*, Actes du Colloque franco-allemand « Mémoire et médias », mai 1998, AdRem/ Cahiers de médiologie/ CRI.

8. En particulier sur le marché de l'art que j'évoque plus loin. Une remarquable soirée thématique d'Art et politique s'est inscrite dans ce contexte (soirée du 26 mars 1997).

temps, débouche-t-il parfois sur la production d'une « mémoire d'action »⁹, portant ici sur les attitudes et les procédures de l'art mis en question et sur le dilemme d'une « mémoire d'adoption », selon les termes de Bernard Stiegler.

Il serait très instructif de comparer cette émission avec celle qui a littéralement inauguré en 1986 la condamnation de l'art « moderne », car c'est ainsi que le nomme son réalisateur : Jean Paul Aron. Dans ce document audiovisuel capital intitulé *Les Modernes*, qui relaie le livre du même titre, est prononcée par un intellectuel médiatique très prisé, qui mène le jeu d'un bout à l'autre, le rejet de ce qui, dans l'art, ne mérite plus le nom de *moderne*, ni même *d'art*. Il s'agit de décréter, en réponse aux propos des défenseurs de Supports-surfaces, de Ben, de la fondation Cartier alors à Jouy-en-Josas, le non-sens absolu de ces discours et des productions stigmatisées. En 1986, on n'a guère bronché devant le procédé.

Certaines émissions dépendant de la logique temporelle médiatique jouent un rôle de médiation entre les temporalités économique et archivée. Ainsi, sur La Cinq, le magazine *Arrêt sur images* du 20 octobre 1996, très houleux, qui revient sur un documentaire d'Arte commandé par Thierry Garrel, *Un marchand, des artistes et des collectionneurs*; et sur Planète en septembre 1997, le documentaire de Guillaume Durand, journaliste et collectionneur, peu heureusement intitulé (impératif médiatique oblige) *L'art contemporain est-il bidon?* alors qu'il montre surtout l'importance du mécénat. Sortis dans le contexte de la « crise » de l'art, puisant dans des archives récentes ou anciennes, ils apportent la distance qui permet une meilleure documentation de la relation marchande autour de l'art, selon les termes du commanditaire, corrigeant les informations choc des émissions vouées à satisfaire la demande d'audience.

Les débats sur l'art sont des moments dynamiques essentiels de sa mise en mémoire. Peut-on repérer à la télévision des tentatives plus systématiques de construction d'une mémoire artistique? On peut regretter le temps où, entre 1979 à 1981, un réalisateur comme Carlos Vilardebo pouvait proposer aux alentours de 20h30 *L'aventure de l'art moderne*, du fauvisme à « l'art en question », dernière émission portant sur l'après-68 et ouvrant remarquablement le dossier de l'art contemporain. La suite de ces volets audiovisuels reste à écrire. Ce n'est pas dans ce sens que les différents responsables des programmes et des émissions ont orienté les initiatives.

Les traces de l'art contemporain dans les registres récents de la télévision se trouvent élaborées selon des logiques et des résistances propres aux tensions du temps télévisuel. Je distinguerai les programmes où le médium sert la dynamique d'un mouvement, des émissions plus institutionnelles.

9. J'avais tenté une première analyse intitulée « Mémoire médiologique et lien social » en 1994, in *Actes du Neuvième congrès national des sciences de l'information et de la Communication* (Les SIC : approches, acteurs, pratiques depuis vingt ans), pp. 37 à 50, Toulouse 1994.

Quand on consulte les archives télévisuelles, on peut mesurer l'importance des chefs de file (théoricien, critique, ou défenseur d'un mouvement artistique). Ce fut le cas de Pierre Restany, dont Adam Saulnier présente à l'ORTF en mars 1968, dans son magazine *Arts*, le livre manifeste *Les nouveaux réalistes*, feuilleté et commenté à l'écran. Dès lors et jusqu'à très récemment, Pierre Restany a accompagné la sortie au moment des expositions, la compréhension et la mise en mémoire des peintres et sculpteurs qu'il défendait sur la scène de l'art : Yves Klein, César, Tinguely, Arman... Ses interventions se font dans les JT ou les magazines, pour des débats sur le marché de l'art, le scandale dans l'art, l'œuvre d'un sculpteur ou un bilan de la peinture (1990). Elles participent, en l'exploitant, de la logique médiatique, qui ne répond pas aux mêmes impératifs à la télévision en 1968 qu'en 1990, mais qui repose sur le relais de l'actualité.

Mais les débats sur l'art ont disparu des programmes télévisés (d'où l'importance de leur retour en 1997, avec la participation de critiques comme Catherine Millet d'*Art Press*, Philippe Dagen du *Monde*, etc.). Mais quelle chaîne fera en France une place à Manifesta 2 ? Le relais n'est assuré aujourd'hui que par la presse périodique (*Art Press*, *Beaux-Arts*...). Il faut aussi signaler l'absence en France de grands médiateurs comme Achille Bonito-Oliva, qui impulsa la transavant-garde internationale, ou George Maciunas et le mouvement qu'il baptise Fluxus en 1962.

Les acteurs de Fluxus en France n'ont pas mené la même réflexion sur la télévision ni utilisé ce média comme l'ont fait Beuys, Nam June Paik ou Vostell. Une amorce de mise en mémoire du mouvement a lieu assez tardivement, sur la troisième chaîne, dans la collection « Les arts » du magazine culturel *Océaniques*, le 8 octobre 1990. Le film est signé Alain Jaubert, également auteur de la série *Palettes*, qui n'a alors que deux ans. Jaubert s'intéresse aux œuvres peu connues et cultive déjà un regard transversal ainsi qu'une conception multidimensionnelle de la mémoire. Dans une séquence de 7 minutes est d'abord assurée l'introduction de Fluxus dans le temps historique. Une voix off rappelle qu'au début des années soixante, un certain Christo commence à emballer les rues, un certain Tinguely fabrique de drôles de machines célibataires, un certain Ben écrit partout que tout est art..., et que trente ans après leur premier happening en Europe, ils sont au rendez-vous de Fluxus devant le palais des Doges. Suit la vive interpellation des téléspectateurs par Jean Louis Lebel, critique et organisateur de happenings en France dans les années soixante, qui en phrases percutantes donne aux plans fixes des œuvres leur cadrage le plus contemporain (une brique du mur de récepteurs de Vostell comme brique du mur de Berlin...). Quelques

archives des années soixante, mais en majorité des images d'actualité sur la biennale de Venise. Se complètent ici, par le fait de deux transmetteurs de qualité, les deux logiques médiatique et patrimoniale.

Un peu de la même manière, mais bénéficiant de la diffusion commerciale des cassettes vidéo, la série *Palettes* a trouvé son créneau. Témoin sa reprise régulière, actuellement sur Arte. Parmi les films sur les artistes du mouvement contemporain, encore peu nombreux, celui sur Yves Klein « Anthropométrie de l'époque bleue », peu rediffusé, témoigne de l'invention d'Alain Jaubert en matière de mémoire. On y retrouve, la technique de la palette graphique s'y prêtant, ce double travail si fécond de contextualisation de l'œuvre en synchronie et en diachronie.

Un documentaire de Brigitte Cornand, diffusé sur Canal + le 26 septembre 1994, illustre un autre jeu de temporalités. L'émission est un montage de vidéos d'artistes en partie issus de la galerie télévisuelle Land Art et d'interviews des principaux protagonistes encore vivants. Le film ouvre deux types de questions : celle de la transmission du Land Art comme *art in progress*, des traces filmiques des œuvres éphémères ou « entropiques » de Robert Morris, Denis Oppenheim, Robert Smithson, Christo, Michael Heizer, Nancy Holt ; celle de l'entrée de ces films dans les registres télévisuels, par leur rediffusion. La première question peut recevoir une réponse partielle. L'œuvre de land art – dont les enjeux idéologiques et théoriques sont fortement accentués aux Etats-Unis (guerre du Vietnam et massacres industriels de la planète) – travaille sur des strates et des espaces qu'elle veut subvertir par l'invention de sites et l'inscription de traits, de brèches (le fuseau horaire d'Oppenheim), de spirales (la *Spiral Jetty* de Smithson) permettant des décadres temporels radicaux. La variabilité des supports d'écriture pour ces expériences (livre, photographie, exposition, non-site, etc.) est une composante théorique importante de cet art, que je conçois comme une assistance poétique à l'œuvre du temps.

Le problème de la relève de la mémoire tient ici au coût élevé de la rediffusion de films tournés aux USA, dont certains semblaient réservés à la « galerie télévisuelle », mode d'exposition qui devait précisément « faire éclater les mécanismes établis du marché de l'art ». Le compromis télévisuel a consisté à intégrer au film une publicité Marlborough et la fameuse séquence de *La mort aux troussees*. Le temps du documentaire (archival) est ébranlé par l'intrusion du temps de la publicité (économique), provoquant un conflit confus des mémoires

Du côté des films institutionnels, ceux réalisés en coproduction par la Délégation aux arts plastiques et le Centre Georges-Pompidou pour la série

Art contemporain reposent sur des options diverses : un artiste sous le regard d'un réalisateur, un dialogue entre un artiste et un critique d'art, la présentation d'un événement ou d'une exposition. Le projet est pédagogique. Il s'agit de « constituer à terme un véritable panorama des styles et des langages d'aujourd'hui ». Programmés à des moments de rendez-vous aisément repérables par les téléspectateurs, le plus souvent sur la troisième ou sur la cinquième chaînes, diffusés aussi sous forme de cassettes vidéo, ils constituent une introduction et un prolongement mémoriel aux expositions de... (récemment Louise Bourgeois, Daniel Spoerri, Boltanski). Outre leur qualité artistique, leur intérêt réside dans leur riche documentation et dans le témoignage des artistes, au premier rang desquels figure la collection *Ateliers d'artistes*. Ils contribuent aussi, à long terme, à la sédimentation progressive d'une mémoire, dont le seul risque est d'être unique. Par les sélections opérées, et la légitimité muséale qui les soutient, s'instituent un savoir et une mémoire canoniques, à ce jour peu controversés. Or les critères de sélection doivent pouvoir être discutés quelque part à la télévision. D'où l'importance des magazines où un journaliste aiguillonne l'artiste. Ainsi, à côté des divers documentaires sortis en 1998 à l'occasion de l'exposition Boltanski au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, le *Cercle de minuit* du 21 mai 1996, où Laure Adler entraîne Boltanski dans un échange qui excède la visée des documentaires, autour des rapports de l'art contemporain avec la morale et les utopies. En ce qui concerne les films institutionnels, le rythme médiatique est davantage celui des musées que celui de la télévision. Et la tension entre les institutions et les chaînes dépend davantage des stratégies économiques et politiques.

Ce ne sont là que quelques illustrations des modalités de la médiation mémorielle de l'art dans l'audiovisuel. De cet art à tendance conceptuelle, une partie importante est aussi consignée dans les livres¹⁰, les photographies, les films... On n'aborde jamais une œuvre qu'à travers l'un de ces registres. Les registres télévisuels prennent néanmoins une importance croissante. Les quelques émissions que j'ai évoquées ici corrigent en partie la tendance des chaînes à remplir par des bruits les cases les plus rentables de leur grille. Le cadre désormais entrouvert d'une télévision de stock et la perspective d'un archivage plus systématique permettront de recenser et de réunir un corpus de mémoire actuellement éclaté et encore largement inaccessible. Quant à la télévision de flux, il lui reste ses morceaux de choix, les témoignages et les débats.

10. Voir par exemple le très important *Esthétique du livre d'artiste* d'Anne Moeglin-Delcroix, J.M. Place/BNF, 1997.