

# Avant propos

Cet ouvrage est le fruit d'un travail collectif qui a réuni treize auteurs, réalisateurs, producteurs de films sur l'art, un directeur des programmes de la télévision, des responsables de services de production audiovisuelle de grands musées nationaux et presque autant de chercheurs qui ont recueilli leurs propos. Il s'inscrit dans le programme de recherche du laboratoire d'Études cinématographiques de l'université Rennes 2, soutenu par l'Agence nationale pour la recherche (ANR), intitulé Filmer l'acte de création (FILCREA). Axé sur le corpus des films consacrés aux arts et aux artistes, le champ d'étude, initialement limité à la production cinématographique, s'est en effet rapidement ouvert à la télévision tant il a paru évident qu'il y avait là un fonds riche à explorer. Grâce à l'INA, les chercheurs ont ainsi pu découvrir et parcourir soixante ans de production télévisuelle consacrée aux arts, production immense qui bat en brèche l'idée d'une télévision aux exigences nivelées par la nécessité de s'adresser et de plaire au plus grand nombre. Cette production, les témoignages réunis ici le prouvent, a constitué dès les premières heures de la télévision française un espace de liberté d'expression et de création, chèrement défendu par les différentes générations qui se sont succédées.

## Découverte d'un patrimoine

Considérée comme un objet légitime pour la recherche depuis une dizaine d'années environ, la télévision ne cesse aujourd'hui de nourrir des travaux universitaires. Le phénomène est d'abord venu du champ de l'Information et de la communication pour gagner celui des Études cinématographiques. La somme des articles et ouvrages parus en témoigne, les images produites pour le petit écran, longtemps vouées à l'éphémère et trop vite considérées comme une forme inférieure de cinéma, attirent en effet l'attention de manière inédite. Plusieurs

phénomènes concomitants peuvent expliquer cela. Tout d'abord, il ne fait aucun doute qu'une partie de la production a elle-même gagné en qualité et suscite, en France notamment, des analyses nombreuses qui concurrencent désormais la critique cinématographique sur son propre terrain (on pense bien sûr au phénomène des séries télévisées). À l'heure où le cinéma connaît sa « révolution » numérique et subit des bouleversements majeurs dans ses modes de production et de diffusion, le septième art n'apparaît plus comme le seul lieu susceptible d'accueillir une création exigeante. Formats et supports tendent à se confondre, suscitant en amont de la chaîne de création une énergie nouvelle qui profite à la production audiovisuelle. Il faut ensuite souligner le travail accompli par les organismes de préservation et de diffusion du patrimoine télévisuel tels que l'INA ou la SCAM, qui ont permis de faire re-découvrir et de réévaluer tout un patrimoine audiovisuel qui avait jusqu'alors injustement pâti de certains préjugés. Cette question recoupe plus largement des préoccupations d'ordre épistémologique qui ont conduit à redéfinir progressivement certains enjeux de la recherche, en histoire notamment. Jean-Noël Jeanneney constatait le phénomène en 1999 : « Il faut savoir en effet que le travail sur l'histoire de la radio et de la télévision en France n'a conquis que récemment sa pleine dignité dans le champ scientifique et que commencent seulement à être dépassés les préjugés longtemps nourris par beaucoup d'universitaires envers lui<sup>1</sup>. » Il ne viendrait à l'idée de personne d'envisager le cinéma comme un tout cohérent et chaque spectateur, quels que soient ses goûts, ses connaissances et compétences critiques, s'accorde à reconnaître des qualités propres aux films selon des critères esthétiques, d'appartenance à un genre, une école, une époque donnée, etc. Mais s'agissant du « flux » télévisuel, l'opinion générale tend le plus souvent à considérer les programmes selon une logique de continuité ; tout se suivrait, tout se ressemblerait. Idée tenace qui commence donc juste à se dissiper.

La raison de cette résistance à prendre en compte la télévision comme objet de recherche dans le champ historique tient certainement à ce que l'histoire, en matière d'audiovisuel et d'images animées, s'est trop longtemps cantonnée au cinéma et limitée à l'approche auteuriste, en France tout du moins. Elle a considéré le cinéma comme le seul lieu possible d'épanouissement du talent. Comme si les modes de production étaient plus favorables dans le domaine du cinéma que dans celui de la télévision, comme si un filtre naturel opérait, permettant de distinguer les artistes du cinéma des artisans de la télévision. C'est ignorer la porosité qui a existé depuis les années 1950 entre cinéma et télévision, c'est ignorer que celui-là

---

• 1 – Jean-Noël JEANNENEY, *L'Écho du siècle, dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris, Hachette/Arte, 1999, 2001, p. 7.

s'est inspiré et a bénéficié des inventions techniques de celle-ci, que des réalisateurs ont pu goûter à l'un et à l'autre au gré de leurs projets, qu'y venant même contraints par les aléas d'une carrière ils n'en ont pas pour autant perdu talent, intelligence et savoir faire, c'est ignorer encore que la télévision a pu proposer parfois une souplesse d'exécution que le cinéma avait depuis longtemps perdue (permettant la réalisation et la diffusion de courts métrages, valorisant le documentaire par exemple), qu'elle a enfin permis d'aborder des sujets plus exigeants que le cinéma n'en accueille souvent.

## Films/émissions sur les arts et télévision culturelle

Les films et émissions sur les arts s'inscrivent bien entendu dans une telle conception haute de la télévision. Film sur l'art ou sur les arts, série, magazine, collection, tous ces termes se retrouvent dans les propos des interviewés, correspondant à des exigences diverses, à une variété de formes. Ces vocables restent à interroger mais le terme d'émission, synonyme de programme régulier, permet de qualifier l'ensemble de cette production de manière générique.

Le terme de film sur l'art, ou film sur les arts, s'inscrit dans l'héritage de la tradition cinématographique des années 1950. L'appellation est en effet directement empruntée à cette vogue de films qui avaient émergé, en France, dans la seconde moitié des années 1940, avec Henri-Georges Clouzot (*Le Mystère Picasso*, 1945) pour gagner rapidement le terrain du court métrage, lançant la carrière d'un Alain Resnais par exemple (*van Gogh*, 1948, *Guernica*, 1950). Littéralement, le film sur l'art traite donc, dans une forme documentaire, d'un sujet lié à l'histoire ou à l'actualité de l'art, quel qu'il soit. Si les arts plastiques sont généralement dominants dans cette production, elle ne s'y limite pas cependant. Il suffit d'ailleurs de parcourir du regard bien des films de cinéma ou de télévision pour voir combien les domaines qu'ils explorent sont vastes, ouverts, riches, curieux et souvent originaux : peinture de la Renaissance italienne, arts traditionnels d'Afrique, arts décoratifs, art brut, *happening*, architecture antique ou contemporaine, jazz, opéra, théâtre, cinéma, etc. Champ ouvert mais aussi fluctuant au gré des nouvelles pratiques, des modes, des réévaluations mêmes de la notion d'art ; toute tentative de définition stable et précise se révèle donc vite impossible. Néanmoins, le terme de film sur l'art eut un succès durable, étant employé par les professionnels eux-mêmes, au cinéma et aussi, par extension, à la télévision. En 1963, dans un rapport pour l'Unesco, Jean-Marie Drot pouvait ainsi s'interroger sur *Dix ans de films sur l'art à la Radio-Télévision française*<sup>2</sup>, tandis que

• 2 – Jean-Marie DROT, *Dix ans de films sur l'art à la Radio-Télévision française*, Unesco, 1963.

Max-Pol Fouchet, l'autre pionnier, employait aussi l'expression dans un second rapport pour l'Unesco en 1971, intitulé *La Télévision et les arts plastiques*<sup>3</sup>.

Cette production trouve naturellement sa place dès les débuts de la télévision, répondant à la double vocation du nouveau média puisque, comme l'indique François Jost dans un article intitulé « Logique des genres dans la télévision des débuts », la ligne de partage des programmes s'effectue dès les origines entre l'information et l'art : « La composition du Conseil central [...] se met en place le 25 mai 1946 à la Radiodiffusion française : tous ceux qui l'animent sont certes des résistants, mais ce sont aussi des artistes, des musiciens comme Reynaldo Hahn ou Ibert, des acteurs comme Pierre Blanchard ou le directeur des Beaux-Arts, Georges Georges<sup>4</sup>. » Jost ajoute, dans un second article très complémentaire des questions abordées ici, que dans les années 1960 : « La télévision joue le même rôle que le Théâtre national populaire de Vilar, que le Livre de poche qui vient d'être lancé, et que les Maisons de la culture inventées par Malraux<sup>5</sup>. » De fait, les statuts de l'ORTF adoptés en 1964 précisent que l'offre des programmes se doit de « satisfaire les besoins d'information, de culture et de distraction du public », trois mots d'ordre qui aujourd'hui encore perdurent à la télévision publique. Dans ce même article, Jost esquisse plus largement une histoire du concept de culture à la télévision publique dans laquelle il s'attache à mettre en évidence quatre périodes qui correspondraient à des moments de ruptures et de glissements, entraînant des modifications fondamentales dans la création et la diffusion des programmes. Passées les années 1960 dont il précise que l'enjeu était de « faciliter l'accès à la culture légitime », Jost montre ainsi que l'arrivée de la seconde chaîne en 1964 et le début de la concurrence marquent un « déplacement qui dote le mot culture d'un nouveau contenu, [...] le déplacement, c'est le glissement du culturel à l'éducatif. Diffuser de la culture, ce n'est plus seulement faire accéder aux œuvres, mais c'est apprendre à ceux qui ne savent pas<sup>6</sup> ». Puis, dans les années 1970 une rupture idéologique a lieu avec un glissement de « la Culture aux industries culturelles » qui entraîne « le fait que l'on s'intéresse moins au patrimoine qu'aux produits de l'actualité et que l'on considère comme culturels, non plus seulement des contenus, mais des supports : ainsi le disque devient un bien culturel, comme le livre<sup>7</sup> ». Le glissement se traduit par la raréfaction de la forme documentaire dans les grilles

• 3 – Max-Pol FOUCHET, *La Télévision et les arts plastiques*, rapport manuscrit pour l'Unesco daté de 1971. Conservé à l'Imec dans le fonds Max-Pol Fouchet sous la cote : FCH 156.1.

• 4 – François JOST, « Logique des genres dans la télévision des débuts », in Gilles DELAUAUD et Denis MARÉCHAL (dir.), *Télévision : le moment expérimental*, Paris, Apogée, 2011, p. 404.

• 5 – François JOST, « Peut-on parler de télévision culturelle? », *Télévision*, n° 2, 2011, « Quelle culture pour la télévision? », p. 14.

• 6 – *Ibid.*, p. 15.

• 7 – *Ibid.*, p. 18.

des programmes, comme le note par ailleurs Pascal Chabaud : « L'éclatement de l'ORTF en 1974 exacerbe la concurrence et conduit les chaînes à rejeter les documentaires, jugés trop sérieux, donc rébarbatifs, aux heures tardives de la soirée<sup>8</sup>. » Vient ensuite « l'après-1981, le tout culturel » qui achève de « brouiller l'idée de ce que pouvait signifier télévision culturelle, puisque toute émission faisant la promotion ou la communication d'un bien culturel devint du même coup une émission culturelle<sup>9</sup> ». Bien que François Jost s'intéresse au concept de télévision culturelle qui dépasse la seule catégorie des films et émissions sur les arts (cela comprend aussi par exemple les adaptations fictionnelles d'œuvres du répertoire littéraire), les grandes étapes qu'il met en évidence ne pourront manquer de trouver des échos ici, dans les propos de ceux-là mêmes qui ont contribué à faire l'histoire de cette télévision.

Correspondant à des formes diverses, les vocables qui sont abondamment employés ici permettent déjà d'éclairer en creux certains de ces changements : films ou documentaires sur l'art hérités de la tradition cinématographique donc mais aussi séries, magazines et collections se succèdent ou se côtoient selon différentes logiques de production et de diffusion. Le terme de série fait ainsi rapidement concurrence à ceux de film ou documentaire sur l'art, imposant l'idée d'une suite finie, sans qu'il y ait cependant de périodicité régulière dans la diffusion. Les films, produits à partir d'un concept donné, s'intègrent dans une grille de programmation définie en amont. Ils peuvent idéalement connaître des rediffusions ou, encore plus rarement malheureusement, donner lieu à des éditions sous forme de DVD par exemple. Un premier déplacement s'opère donc du cinéma vers la télévision autour du principe de répétition, de fidélisation, d'accompagnement du public et de reprise. Les exemples en sont nombreux, depuis les *Correspondances* de Jean-Marie Drot entre 1951 et 1953 jusqu'à la très durable série *Palettes* d'Alain Jaubert entre 1987 et 2002. Le magazine s'intègre lui aussi dans une grille de programmation définie, mais sa périodicité est cette fois plus régulière puisqu'il s'agit d'un rendez-vous à jour et heure fixes qui rend compte de l'actualité (de la création, des expositions, etc.). Il revêt une forme plus spécifiquement télévisuelle puisqu'il mêle souvent des reportages introduits par un présentateur et des débats, parfois en direct. Il n'a généralement pas vocation à être rediffusé en sa forme intégrale. *Désir des arts* ou *Métropolis* en sont des exemples. Le dernier vocable, moins usité mais néanmoins présent dans ce volume, est celui de collection. Il n'est pas étonnant que le terme soit justement employé par Thierry Garrel, responsable des programmes et producteur à l'INA puis à Arte, et Daniel Soutif, directeur du

• 8 – Pascal CHABAUD, « Les documentaires », in Jean-Noël JEANNENEY, *op. cit.*, p. 516.

• 9 – François JOST, « Peut-on parler de télévision culturelle? », *op. cit.*, p. 18.

développement du Centre Pompidou, qui signifient par là que de véritables choix éditoriaux, sur le modèle exigeant du monde du livre, peuvent être effectués au sein des structures télévisuelles.

L'examen rapide de ces diverses appellations rend donc bien compte de certaines des évolutions dans les politiques de programmation de la télévision qui, elles-mêmes, reflètent celles des politiques culturelles à l'œuvre depuis les années 1950 en France. Mais on constate aussi qu'à travers ces différents vocables qui désignent des formes de production et de diffusion variées c'est la télévision qui se cherche, qui tente de définir ses spécificités par rapport au cinéma bien entendu, mais aussi au monde de l'édition ou de l'art qui constituent le sujet même de ces productions. De cela il sera question dans la plupart des entretiens qui suivent.

## **Pistes de réflexions ouvertes par les témoignages**

L'idée de cet ouvrage est en effet de donner la parole à ceux qui font et ont fait l'histoire de la télévision, qui ont produit, écrit, conçu, réalisé certains des films et émissions consacrés aux arts qui sont parmi les plus marquants de l'histoire du petit écran des années 1950 à aujourd'hui : Jean-Christophe Averty, Philippe Collin, Jean-Marie Drot, Thierry Garrel, Alain Jaubert, Jean-Michel Meurice, Paul Ouazan, Dominique Païni, Dominique Roubourdin, Daniel Soutif, Claude Ventura, Carlos Vilardebó, Teri Wehn-Damisch. Volontairement, ces treize entretiens choisis pour relater soixante ans de films et émissions sur l'art produits à la télévision française proposent donc des témoignages personnels variés, sans restriction relative à certains champs artistiques. Il y est certes surtout question des arts plastiques mais ni le cinéma ni la musique ni la littérature ne sont ignorés dès lors que les programmes mentionnés permettent d'inscrire ces propos dans la problématique retenue. Cinéastes, producteurs, directeurs de programmes, tous retracent ici leurs parcours personnels et professionnels, ils expliquent ce que représente pour eux la télévision, ils précisent la nature de leurs liens avec l'institution télévisée et ses dirigeants, ils parlent de leur conception de la création, de leurs conditions de travail et de la manière dont sont nées certaines des émissions auxquelles ils ont travaillé, ils reviennent sur les possibilités offertes par la télévision mais aussi sur ses limites, sur leurs relations avec les œuvres et les artistes qu'ils ont filmés et/ou interviewés, ils expliquent comment ils ont choisi de s'adresser à l'énigmatique public des téléspectateurs, ils comparent les possibilités de ce lieu de création avec celles du cinéma qu'ils ont pour certains pratiqué, ils parlent de l'intérêt que les musées portent à l'image animée en tant qu'archive et création et de l'importance des institutions muséales dans la production audiovisuelle aujourd'hui.

Si les publications universitaires sur la télévision française sont aujourd'hui de plus en plus nombreuses et interrogent de manière toujours plus détaillée son histoire institutionnelle, sa politique de programmation, l'évolution de ses moyens techniques, la valeur éducative et/ou esthétique de ses programmes ou, dans une perspective plus sociologique, les pratiques spectatorielles, force est de constater que la parole de ceux qui ont directement participé à cette histoire trouve encore difficilement sa place. Signalons tout de même le travail accompli par le comité de rédaction de la revue *Télévision* qui paraît depuis 2010 aux éditions du CNRS et propose régulièrement dans ces numéros un entretien approfondi. Par l'ensemble des treize témoignages réunis ici, le présent ouvrage propose donc de contribuer aux réflexions amorcées depuis une dizaine d'années maintenant sur la télévision et plus particulièrement sur les films et émissions sur l'art, offrant une somme précieuse de témoignages sur lesquels adosser les études futures.

Certes, et c'est évidemment un regret, la liste des professionnels interrogés aurait pu être plus longue. Si la lecture croisée des entretiens présentés ici permet de mieux comprendre comment les arts ont eu droit de cité sur le petit écran depuis maintenant plus de soixante ans, il va sans dire que ces questions auraient gagné à être encore enrichies des témoignages de nombreux autres acteurs de cette histoire. Mais les contraintes éditoriales limitent l'ampleur de l'investigation. Le temps permettant le recul critique et la liberté d'expression, il nous a paru avant tout nécessaire de collecter la parole de ceux dont la longue carrière les a amenés à vivre certaines des évolutions majeures de la télévision : l'époque expérimentale, pionnière, les réformes successives de 1964 puis de 1974 qui voit l'éclatement de l'ORTF, le tournant de 1981 signalé par François Jost, la privatisation des chaînes, l'expérience éphémère de La Sept et la naissance d'Arte en sont les principales étapes retenues. La plupart de ces professionnels se sont en effet croisés, certains ont travaillé ensemble. Des noms manquent malheureusement, mais on verra cependant que les entretiens se complètent très souvent, que les patronymes cités se recoupent, que les propos de l'un ajoutent à ceux de l'autre, que les points de vue s'éclairent mutuellement, donnant ainsi une cohérence à l'ensemble.

Si le type de productions envisagé au fil de ces pages est restreint au regard de l'immense somme des programmes issus de la télévision française, la période, elle, est extrêmement vaste : près de soixante ans de télévision, de l'ère des pionniers formés au cinéma ou à la télévision naissante, aux approches les plus contemporaines qui envisagent des croisements déjà effectifs ou encore hypothétiques du médium télévisuel avec des supports de création et de diffusion en plein développement, tel Internet par exemple. Tout en veillant à respecter la singularité des interviewés et la diversité des objets envisagés, nous avons donc pris soin de donner à ce volume un cadre d'ensemble qui ouvre plusieurs pistes de réflexion,

tant du point de vue historique, en renseignant sur le fonctionnement et les évolutions des structures institutionnelles qui ont permis à ces programmes d'exister, que du point de vue des usages et des pratiques télévisuelles du film sur l'art.

Bien entendu, ces treize entretiens sont d'abord l'occasion de suivre des parcours personnels variés et de découvrir la genèse de nombreux films et émissions qui constituent le fil rouge de chacun de ces entretiens. Ce recueil de témoignages possède en effet d'ores et déjà une « valeur d'archive » qui n'est que justice rendue à ceux dont la carrière s'est justement passée au contact des artistes qu'ils ont inlassablement filmés, au contact des œuvres dont ils ont cherché à faire partager la beauté, l'émotion ou les secrets aux téléspectateurs, constituant de la sorte un patrimoine télévisuel inestimable. Au gré de leurs expériences, de leurs rencontres, tous ont développé des points de vue différents sur la question de la valeur – de la vérité pourrait-on dire – de l'enregistrement du geste artistique, mais aussi sur les conditions matérielles (la phase de préparation et le tournage) qui rendent possible la rencontre avec l'artiste. Retracer la genèse de ces films et émissions c'est donc, en tout premier lieu, mieux comprendre ce qu'est filmer l'art et l'acte de création. Comme les entretiens de Vilardebó, Collin, Meurice ou Wehn-Damisch le montrent, les avis divergent par exemple sur la valeur de l'entretien et la place à accorder au discours de l'artiste, dans un processus qui tient de la recherche d'un équilibre complexe et d'un dialogue entre deux arts, entre deux créateurs qui se rencontrent. Est-il utopique de penser que l'acte de création peut s'observer « de l'extérieur », être restitué dans toute sa vérité par l'image filmée? Faut-il s'effacer pour laisser intégralement la place au sujet qui se trouve devant la caméra? Faut-il au contraire s'affirmer pour mieux laisser s'exprimer la subjectivité ressentie au contact de l'œuvre? Quelle valeur accorder à la parole de l'artiste sur son propre travail? Comment et à quel prix intégrer le discours analytique du critique d'art, adopter une approche explicative ou pédagogique, sans affadir? Ne vaut-il pas mieux valoriser au contraire un rapport direct et immédiat avec l'œuvre? Les réponses à ces questions et les pratiques qui en découlent sont multiples comme on le constatera. Elles dépendent tout à la fois du rapport personnel à l'art et de la vocation affichée des projets.

La question des techniques employées pour la réalisation de ces programmes n'est pas non plus délaissée puisque les récits des genèses de ces films et émissions permettent de revenir sur le détail des moyens et méthodes de filmage, absolument essentiels pour comprendre le contexte global de production dans lequel ces réalisations ont pris cadre mais aussi, bien entendu, pour cerner les parti pris de création, les possibilités et les limites auxquelles se sont formellement confrontés ces réalisateurs. On le verra, le « genre » n'est pas en soi synonyme de prestige et connaît une certaine hiérarchie : certains programmes, liés notamment à l'actualité



de l'art, ont été marqués par la contrainte, le nécessaire esprit d'invention et de bricolage, tandis que d'autres ont bénéficié de budgets et de moyens techniques considérables, grâce notamment à des partenariats étroits avec les musées nationaux. Sont ainsi abordés la question du travail au banc-titre présent dès les origines comme l'explique bien Drot et qui atteint son « apogée » avec la série *Palettes* de Jaubert, les étapes cruciales du passage à la couleur à la fin des années 1960 et la question délicate de son rendu, le passage du support film à la vidéo puis au numérique avec tout ce que cela implique de préparation pour le tournage et d'organisation au montage, comme en témoignent Jaubert, Ventura et Rabourdin.

Derrière ces questions des moyens octroyés aux films et émissions sur l'art et des évolutions techniques, c'est encore donc la valeur artistique, éducative et patrimoniale qui est interrogée et qui renseigne sur l'importance que les chaînes ont accordé – ou non – aux productions dites culturelles, sur leur soutien et sur les moments difficiles traversés, sur les logiques parfois contradictoires entre encouragement à la production et choix de diffusion à des horaires souvent rédhibitoires. Les trois missions de la télévision française qui se doit, depuis l'époque de l'ORTF, d'informer, cultiver et distraire se trouvent en effet souvent contredites par une programmation qui relègue aux heures les plus tardives les programmes dits culturels qui peinent par conséquent à trouver leur public, à « faire de l'audience ». À la lecture de ces entretiens, on ne peut être que surpris de découvrir le nombre important, la diversité et l'exigence des programmes sur les arts qui ont été entrepris au sein de la télévision française mais qui aujourd'hui ne bénéficient d'aucune valorisation. Comme Meurice, Garrel, Jaubert ou Ouazan l'expliquent, deux logiques s'opposent en effet, que les chaînes assument le double rôle de producteur et diffuseur ou qu'elles fassent appel à des producteurs extérieurs, comme Pierre-André Boutang, cité en exemple par de nombreux interviewés en raison justement de cette indépendance qu'il sut maintenir et de la souplesse de conception et de réalisation de ses émissions. Ces deux logiques de production illustrent le rapport duel que la télévision d'état a longtemps entretenu avec ses programmes, manifestant un souci d'exigence quant au fond, mais peu à même de se soucier de la forme. La plupart des réalisateurs témoignent de ce trouble rapport à la liberté de création dont ils purent bénéficier pour la plupart (Averty, Vilardebó, Collin, Ventura, Rabourdin), l'interprétant tantôt comme une bénéfique confiance et tantôt comme un certain désintéressement de la part des gestionnaires, davantage soucieux de la grille réservée à l'information. C'est pour cette raison que certains noms résonnent encore aujourd'hui, comme celui de Boutang donc, mais aussi Pierre Dumayet, Jean-José Marchand et Yves Jaigu, cités par beaucoup pour le degré d'exigence auquel ils essayèrent d'élever les programmes, apportant leur soutien ou impulsant eux-mêmes des projets qui tranchaient avec le niveau global

de la production. Meurice oppose ainsi l'idéal humaniste qui anima les débuts de la télévision et le virement qui s'opère à partir du début des années 1980, marquées par la recherche de l'audimat et qui devait progressivement le conduire, avec d'autres, à imaginer La Sept puis Arte, en réaction à cette perte d'exigence.

Quelles traces reste-il aujourd'hui de ces films et comment les voir ? Rares sont parmi les interviewés ceux qui peuvent se réjouir du sort qui a été fait à leurs réalisations. Les sorties DVD ne concernent que d'exceptionnels films ou séries, tout un pan de la production est devenu difficilement accessible. Ainsi est-il fréquemment fait référence à la valeur d'archive de ces films, admise par certains mais rejetée par d'autres qui revendiquent au contraire leur statut d'œuvres de création. Wehn-Damisch, Rabourdin et Soutif détaillent cette question du destin des images et de leur réemploi. C'est cette ambiguïté du statut de la production télévisuelle que relèvent encore à leur manière Vilardebó ou Collin, se référant au modèle du cinéma d'auteur qui a accompagné leurs débuts, le premier ayant à tout prix cherché à poursuivre à la télévision le mode de création personnel amorcé au cinéma, le second ayant expérimenté, à l'inverse, l'effacement absolu de son statut de réalisateur au côté de Jean-José Marchand durant les années des *Archives du XX<sup>e</sup> Siècle*, puisque le principe même de l'émission prévoyait de filmer de grands artistes et penseurs d'une manière neutre afin que ces images puissent être réemployées dans d'autres programmes.

Enfin, il était bien entendu nécessaire de rendre compte de l'importance du travail de collaboration que les chaînes entretiennent avec les musées nationaux comme le Louvre ou le Centre Georges Pompidou qui bénéficient tous deux de départements de production audiovisuelle, dont l'existence ne peut être garantie que par les liens avec les chaînes qui coproduisent et assurent la diffusion sur le petit écran des films entrepris entre les murs des musées. Païni et Soutif montrent clairement les difficultés posées par la conception de la production audiovisuelle dans les musées. Celle-ci tient tout à la fois d'une démarche de valorisation des collections permanentes et de l'actualité (des expositions par exemple), et d'une « pédagogie » menée auprès du grand public. Mais à l'heure des mutations technologiques et médiatiques qui ouvrent de nouvelles perspectives, les films s'éloignent du circuit télévisuel « classique » pour se rapprocher plutôt des nouveaux moyens de diffusion comme Internet, marquant non seulement une rupture dans l'histoire du film sur l'art, tel qu'il a été pensé et produit durant des décennies, mais aussi dans celle de la télévision dont l'ambition éducative est plus que jamais remise en question.

Qu'on nous permette pour finir d'ajouter une remarque personnelle avant de laisser la parole aux treize interviewés. L'élaboration de cet ouvrage qui marque

la rencontre entre le monde universitaire et celui de la télévision a aussi été le prétexte à des rencontres personnelles passionnantes et enrichissantes. Tous ces professionnels ont en effet eu à cœur de nous faire partager le récit de leurs expériences. Qu'ils en soient ici remerciés.

Roxane Hamery