Caroline Tron-Carroz, La boîte télévisuelle : le poste de télévision et les artistes

Arielle Pélesc

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/29267>

DOI : 10.4000/critiquedart.29267

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Référence électronique

Arielle Pélesc, « Caroline Tron-Carroz, La boîte télévisuelle : le poste de télévision et les artistes », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 25 mai 2019, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/29267> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.29267>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

EN

Caroline Tron-Carroz, La boîte télévisuelle : le poste de télévision et les artistes

Arielle Pélenec

- 1 À l'heure de la multiplication et la dématérialisation des écrans, de leur « miniaturisation technologique » comme le précise Françoise Parfait, Caroline Tron-Carroz fait retour sur le poste de télévision et son usage par les artistes des années 1960 jusqu'à son remplacement progressif par les projections vidéo à partir des années 1990. Ce travail souhaite s'inscrire dans une histoire de la télévision au carrefour de l'histoire de l'art, de l'histoire culturelle et de l'histoire des techniques. Le champ d'étude est circonscrit à l'Allemagne (l'ex RFA), la France et les Etats-Unis. Un premier développement est consacré à l'invention technique de la télévision de la fin du XIXe siècle jusqu'à son entrée massive dans les foyers américains dans les années 1950. Sont ensuite explorées les premières expérimentations en Californie autour des artistes assemblagistes, notamment Ed Kienholz puis en Allemagne avec les figures centrales de Wolf Vostell et surtout de Nam June Paik dont le travail à lui seul illustre cette archéologie de l'art vidéo. Le chapitre sur les utopies télévisuelles et la naissance de l'art vidéo des années 1960 et 1970 est certainement un des plus passionnants du livre. La mise sur le marché par Sony du fameux Portapak en 1967 déclenchera une appropriation immédiate par les artistes et la jeunesse contestataire américaine, car parfaitement adapté au style de vie de la contre-culture basé sur l'autosuffisance et le partage des outils et des connaissances. Le Portapak permettait de développer une alternative à la diffusion des grands médias télévisuels, c'est ainsi que le terme « *guerilla television* » fut introduit par Michael Shamberg en 1971. De nombreux collectifs d'artistes, d'activistes et de chercheurs vont alors se former tels Raindance Foundation, autour de la revue *Radical Software* (1970-1974), Videofreex auteur du fameux *Spaghetti City Video Manuel* (1973) tandis que les Vasulka fondent en 1971 The Kitchen. La prévalence de la performance, de la danse et des installations éphémères va rendre indispensable leur enregistrement. Ainsi le collectif Californien d'architecte Ant Farm filme, à l'aide du Portapak, leur action *Media Burn* (1975). En France, c'est Pierre

Schaeffer et les services de recherche de l'ORTF puis la télévision créative de Jean-Christophe Averty, qui marquent la décennie. En Allemagne la galerie télévisuelle de Gerry Schum tente de transformer le poste de télévision domestique en espace d'exposition. Les années 1980 sont abordées par un retour à l'objet télévision, la vidéo-sculpture, mais aussi l'éclatement des pratiques. Fourmillant d'informations et mettant en lumière nombre d'artistes et d'expositions oubliés, le corpus sur lequel s'appuie cette étude est impressionnant. Toutefois, l'ouvrage finit par s'enliser dans la compilation et l'énumération de tous les usages possibles du poste de télévision par les créateurs. Oscillant entre la boîte télévisuelle comme objet-sculpture évidé de son contenu, son usage comme moniteur électronique dans les performances et les installations, ou encore comme outils de communication alternatif, l'histoire du poste de télévision et des artistes reste insuffisamment problématisée. Ce livre est néanmoins une source d'information importante pour les jeunes chercheurs et historiens des médias et des écrans, d'autant que la question de la conservation de ces œuvres, compte tenu de leur obsolescence technologique, devient un enjeu patrimonial.