DANY BLOCH

ART ET VIDEO
1960 - 1980/82

edizione flaviana locarno

art et vidéo 1960-1980/82

Dany Bloch

Cette thèse de Dany Bloch fait partie de l'édition dédiée aux colloques, séminaires et tables rondes réalisés à l'occasion du 3. Videoart Festival de Locarno-Ascona, 1982.

edizioni flaviana locarno

Printed in Switzerland

© by Edizioni Flaviana - Locarno

TABLE DES MATIERES

CHAPITRE I - L'ART VIDEO Pag. 7

- Qu'est-ce que l'art-vidéo ? Pag. 7
- La vidéo et l'image réelle ou imaginaire Pag. 10
- La vidéo, la photographie, la télévision et le cinéma Pag. 12
- La vidéo et les musés, les galeries - le marché de l'art Pag. 14
- La vidéo: ses structures sémiotiques Pag. 16
- L'art vidéo: essai de classification Pag. 17
- Aperçus sur les origines et le developpement de l'art vidéo aux Etats-Unis, au Canada et en Europe Pag. 20
- Les produits de l'art vidéo Pag. 24

CHAPITRE II - LE CORPS Pag. 29

- Le corps dans l'histoire de l'art Pag. 29
- Le happening Pag. 30
- Le fluxus Pag. 31
- L'art corporel Pag. 33
- La performance Pag. 40
- La vidéo performance Pag. 44

CHAPITRE III - LE CORPS DANS LES BANDES VIDEO Pag. 49

- La vidéo performance et le language du corps Pag. 55
- La vidéo narrative Pag. 61
- La vidéo, le corps et la communication Pag. 71

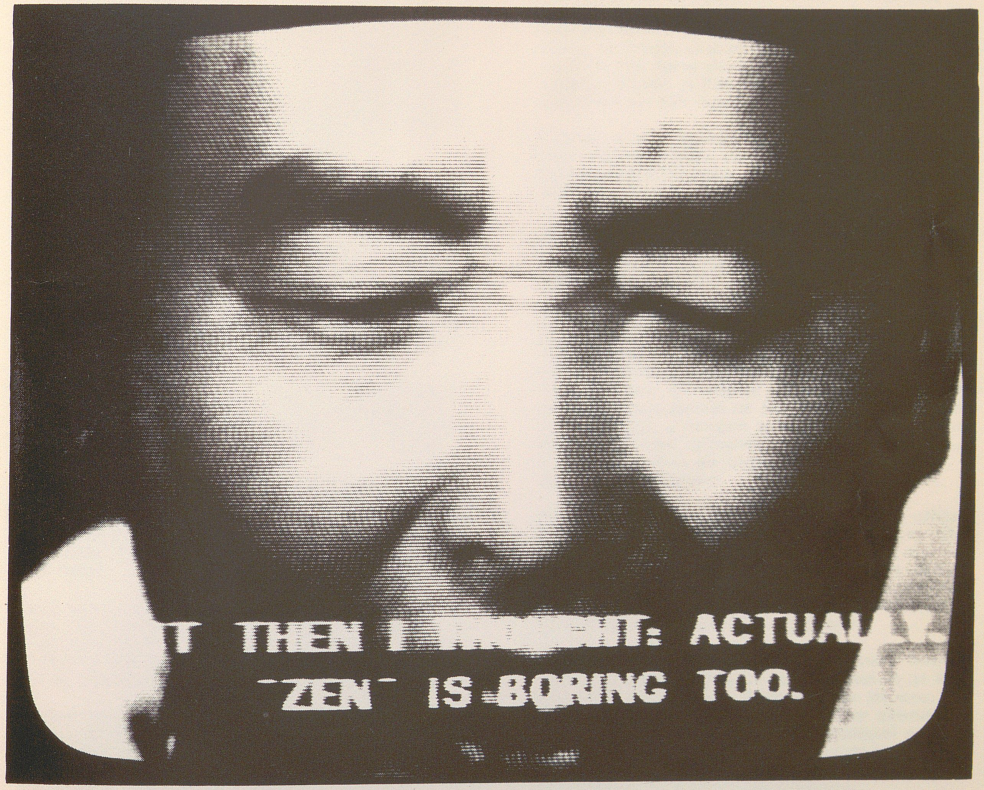
CHAPITRE IV - LE CORPS ET LES INSTALLATIONS VIDEO Pag. 83

CHAPITRE V - L'ART VIDEO EN 1980 Pag. 103

ANNEXES Pag. 111

BIBLIOGRAPHIES Pag. 119

- Bibliographie générale Pag. 119
- Revue spécialisées en vidéo Pag. 120
- Catalogues Pag. 120
- Principaux articles Pag. 121
- Numéros spéciaux de revues et magazines consacrés à l'art-vidéo Pag. 123



DE MEME QUE LA TECHNIQUE DU COLLAGE A REMPLACE LA PEINTURE A L'HUILE' LE TUBE CATHODIQUE A REMPLACE LA TOILE.

NAM JUNE PAIK

CHAPITRE I: L'ART–VIDEO

1* - QU'EST–CE QUE L'ART–VIDEO ?

L'art-vidéo... Le rapprochement des deux termes peut paraître prématuré, voire excessif, et le produit de leur association peut dérouter souvent spectateurs et critiques. Cette nouvelle forme d'art échappe, en effet, à tous les critères habituels de jugement; elle ne peut se voir appliquer les canons esthétiques couramment utilisés dans la pratique artistique.

LA CAMERA INFORME, LE MAGNETOSCOPE ENREGISTRE, LE MONITEUR RETRANSMET.

A partir de ces trois propositions, il est possible de définir ce que, faute d'expression plus appropriée, il est convenu de nommer "art-vidéo", c'est-à-dire une forme d'expression artistique utilisant l'écran d'un téléviseur, appelé moniteur, et le tube cathodique comme nouveaux supports "picturaux".

Autrement dit, l'art-vidéo consiste en l'enregistrement d'images et de sons sur une bande magnétique, par une caméra reliée à un magnétoscope, lui-même relié au moniteur qui retransmet immédiatement l'image.

***Le magnétoscope**: une bande électro-magnétique défile devant des têtes de lecture; la bande peut avoir 1/2 pouce, 3/4 de pouce ou même 1 ou 2 pouces de large; sa durée n'excède généralement pas 60 minutes. La plupart du temps, elle comporte une définition de 625 lignes.

Cette bande est très fragile et peut se casser facilement. Le système "portpack" utilisait des bandes dites "open reel" en 1/2 pouce. Actuellement, l'on préfère utiliser le matériel 3/4 de pouce, et les bandes en cassette d'un maniement plus simple.

Notons que pour la couleur, la France utilise toujours le procédé SECAM alors que les Etats-Unis lui préfèrent le N.T.S.C. et que les autres pays européens se servent du système P.A.L. ce qui ne facilite évidemment pas la diffusion des bandes.

***La caméra.** Elle est branchée sur le magnétoscope et comprend souvent un micro incorporé ou non. Munie souvent d'un mini-écran permettant de régler le diaphgrame et de rendre l'image plus précise, ou bien de la déformer. On peut visionner instantanément l'image enregistrée sur l'écran d'un petit téléviseur appelé "moniteur", branché directement sur le magnétoscope.

Il est possible de réaliser des montages au moyen d'un appareil lui-même muni d'un dispositif automatique, l' "editing" qui supprime les deformations d'images non désirées. On peut également brancher trois ou quatre caméras sur une table de mixage equipée de moniteurs de contrôle.

Les laboratoires des firmes productrices de matériel video (essentiellement SONY et THOMPSON en France, PHILLIPS aux Pays-Bas) font des recherches incessantes pour améliorer la qualité de l'équipement. Il est notamment question de lancer sur le marché le vidéo-disque pour supplanter bandes et cassettes.

Peut-être serait-il plus souhaitable d'unifier les standards. La France propose pour la diffusion de la télévision le 819 lignes alors que la majorité des pays européens utilisent le 625 lignes et que les Etats-Unis travaillent sur 525 lignes....

L'image noire et blanche vidéo peut se définir ainsi: c'est une image basée sur la transformation optique/électronique à l'émission, électronique/optique à la réception.

A l'intérieur du tube cathodique, un faisceau d'électrons animé d'un mouvement de va-et-vient explore toute la surface de l'image afin de définir la luminosité de chaque point.

Dans le cas de l'image couleur, ce n'est pas seulement la luminosité qui est définie, mais également la couleur de chaque point. La base de définition, ce sont les trois couleurs primaires du spectre: le rouge, le bleu et le vert. Le mélange en proportions variables de ces couleurs permet de reconstituer toute la gamme du spectre, y compris le noir et le blanc. A l'intérieur d'un tube cathodique spécial pour la couleur, l'image réelle dans ses vraies nuances, s'obtiendra donc par superposition.

A ce dispositif de base peuvent s'ajouter des utilisations variées de synthétiseurs, de coloriseurs et même d'ordinateurs, ce qui représente une gamme presque illimitée de moyens permettant de manipuler électroniquement les images. Ainsi, une bande en noir et blanc, ou en couleurs, pré-enregistrée, peut ensuite être retravaillée à l'aide d'un coloriseur.

Grâce aux synthétiseurs, capables de générer formes, couleurs à partir de signaux électroniques et de les moduler à volonté aussi facilement que les sons, une simple modification des composants (par exemple, l'approche d'un aimant du tube cathodique) perturbe le trajet des électrons, et l'on peut ainsi étirer ou rétrécir l'image à volonté. De là à produire des images abstraites, il n'y a qu'un pas à franchir...

Le travail sur la caméra et sur le moniteur, sur l'image et le son, peut donc s'obtenir par l'intermédiaire de trois appareils.

- L'ordinateur
- Le synthétiseur qui crée formes et sons
- Le coloriseur qui intervient, ainsi que son nom l'indique, sur la bande noire et blanche, en permettant toutes les combinaisons de couleurs possibles.

On peut également procéder au collage d'images créées par l'ordinateur à partir d'images réelles et obtenir des effets de profondeur ou de rapprochement qui per-

turbent la perception de l'espace et du temps.

Ainsi que l'écrivait Suzanne PAGE - dans sa préface du catalogue d' "Art/Video Confrontation 74" - il s'agit là "d'une sorte de déréglement des sens par l'électronique".

Nam June PAIK - dont nous parlerons longuement plus loin... - est le premier utilisateur de la vidéo qui tenta de perturber le trajet des électrons à l'intérieur du tube cathodique; il a été le premier à développer des méthodes de "dérèglement", de perturbation volontaire de l'image, par exemple en inversant une diode, ce qui produit une séquence abstraite en noir et blanc, sans avoir recours à la caméra; ou bien encore en approchant un aimant circulaire de la surface de l'écran du moniteur. Ce dernier procédé provoque un étirement très sensible de l'image du fait que cette simple distorsion électromagnétique modifie la trajectoire du faisceau d'électrons à l'intérieur du tube cathodique.

Perturber un appareil de retransmission visuelle ou sonore, c'est lui faire produire un bruit au lieu d'un signal normal. Lorsque la perturbation est intentionnelle, le bruit devient alors signal. D'où l'idée de construire des dispositifs spéciaux qui vont donner directement naissance à des formes, des mouvements, des couleurs, sans passer par le relai de la caméra, directement à partir des constituants électroniques. Ainsi, aujourd'hui, synthétiseurs et coloriseurs proposent une gamme presque illimitée de moyens de surimpression et de truquage. Grâce à eux, il est possible de manipuler l'image vidéo, soit directement sans apport extérieur, soit en réalisant une synthèse d'images externes.

Nam June PAIK a été le premier à découvrir les potentialités encore inexplorées du nouveau médium, par le biais de la télévision. A partir d'une image de base la plus simple possible - deux lignes verticales et deux lignes horizontales - on peut transformer leur position de manière de plus en plus élaborée. A ses débuts, PAIK utilisa les phénomènes magnétiques en introduisant une distorsion dans tous les assemblages de formes et de lignes. Pour cela, il construisit - avec l'ingénieur japonais Shuya ABE - le premier synthétisuer qui porte leurs deux noms.

A peu près à la même époque, aux Etats-Unis, Eric SIEGEL construisit son "Color through black and white TV", coloriseur d'images TV noires et blanches, et Stephen BECK mit au point un synthétiseur, le "Direct Video Synthetiseur" qui se caractérise par ses possibilités de composition (en opposition aux dispositifs provoquant exclusivement des distorsions).

Bill ETRA construisit son "Scan Processor" en prenant comme point de départ de formation de l'image, la simple grille de balayage. Il incorpora à son "processor" un déflecteur separe qui permettait de controler d'une manière plus précise les résultats de la distorsion de l'image, donc sa structure, sa forme et ses dimensions.

Thomas TADLOCK s'est servi de la technique de kaléidoscope pour perturber et colorier l'image, tandis que Ted KREJNIK (en 1968) a placé devant l'écran TV un dispositif photosensible qui traduisait l'image diffusée en images abstraites; c'était le système du "Video Luminar".

Du fait de la complexité technologique grandissante du matériau, les artistes devront désormais être également ingénieurs, ou excellents techniciens, ce que sont PAIK, SIEGEL, BECK, ETRA.... Leur créativité peut alors opérer à deux niveaux: conception et construction de leurs outils de travail, et production d'images électroniques. De ce fait, ils vont sans cesse découvrir de nouvelles combinaisons au moyen de manipulations sans cesse renouvelées.

On peut parler d'alchimie de la technologie grâce au processus qui transforme le matériau de base en images insaisissables pour l'oeil si l'esprit ne s'en mêle pas pour essayer de codifier un type nouveau d'iconographie.

On peut encore citer - aux Etats-Unis - divers procédés qui génèrent des séquences - sans qu'elles soient enregistrées par un magnétoscope, mais, la plupart du temps, par une caméra installée devant le tube cathodique et l'écran - : "L'Arlington" de Boy MEFFORD, le "Luminokinetic paint set" de Peter SORENSEN; le "A/C TV" de Joseph WEINTRAUB et l' "Aurora" d'Earl REIBACK.

En France, Marcel DUPOUY a construit - en 1973 - le "Movicolor", "synthétiseur de poche à bon marché" qui permet de composer à volonté une infinité de formes, de mouvements de couleurs par la simple manipulation d'une dizaine de boutons. De la taille d'un attaché-case, si on le branche sur la prise d'antenne d'un téléviseur couleur, on en tourne les boutons et l'écran s'inonde de formes et de teintes stupéfiantes, abstraites bien entendu. Si on y incorpore les images enregistrées par une simple caméra, on peut aussi obtenir des images de la réalité. Le "Movicolor" peut effectuer des transpositions de couleurs, des incrustations, des modifications de contours, des mixages de toutes natures, entre abstraction et réalité, et s'il le désire, modifier l'image initiale au rythme d'un signal sonore.

Dès la fin des années 60, Francis COUPIGNY avait, au Service de la Recherche de l'O.R.T.F. (actuellement I.N.A.) construit un truqueur modulaire qui permettait, sans limitation, la manipulation et la synthèse d'images en couleurs à partir d'images en noir et blanc. Des plasticiens, comme Martial RAYSSE, l'avaient déjà utilisé dans des réalisations qui furent, hélas, très peu diffusées à l'antenne.

Enfin, le "Chromiconotron" - réalisé par la Société Schlumberger branche télévision - permet, à partir d'une image de base, analysée par une caméra de prise de vue, noir et blanc, classique, et d'un signal introduisant le message dans l'appareil, d'affecter de façon soit aléatoire, soit programmée, une couleur sur chaque plage de l'image initiale.

Tous ces appareils et procédés ont des limites prévisibles et produisent des bandes visuelles à l'esthétisme souvent élémentaire. Nous pensons ici aux bandes réalisées par AGAM au moyen du pupitre électro-magnétique de Data-Communications, dans lesquelles des formes abstraites surgissent, enflent, éclatent et disparaissent, pour recommencer sous la forme d'images truquées, malaxées par l'artiste, commentées à l'orgue par sa propre musique, dans un souci d'exploration visuelle de l'ensemble de son oeuvre.

S'il fallait en rester là, il serait difficile de parler d'art. On pourrait alors donner au mot "art-vidéo" une valeur générale et restrictive, semblable à celle attribuée à l'expression "peinture de chevalet"...

Alors que la vidéo, soit en tant que matériau (ou définition électronique de l'image) soit en tant que "moyen" (d'enregistrement de telle ou telle action unique et éphémère), soit encore en tant qu'installation, ou "dispositif", impliquant ou non la présence des spectateurs, s'adapte parfaitement aux exigences théoriques et pratiques de la recherche artistique contemporaine, et ce, à tous les niveaux: création individuelle ou collective, visuelle ou conceptuelle, documentation, information, critique, etc...

L'art-vidéo peut définir la production de l'artiste utilisant l'outil télévision, enregistrant électroniquement sur une bande magnétique, produisant des images au moyen de toute une gamme de couleurs et de formes, probablement peu utilisées par d'autres média.

Mais peut-on parler d'une nouvelle forme artistique?

Art de recherche des années 70, l'art-vidéo ne peut se définir que dans la recherche. L'artiste est devenu chercheur. La caméra et le magnétoscope lui tiennent lieu de tubes de peinture et de pinceaux, et sous l'impact de son imagination créatrice, stimulée par les apports de la technologie, l'appareillage électronique peut devenir une "peinture" ou une "sculpture" d'un type nouveau.

Le medium a, certes, attiré de nombreux plasticiens, mais également des gens venus de disciplines aussi variées que le cinéma, la publicité, la littérature, l'éducation, la musique, et bien entendu, la télévision. Tous désirent introduire des idées avancées et personnelles sur la perception visuelle, sur la communication, sur le discours critique ou esthétique, et d'une manière plus générale, sur les possibilités offertes par la technologie nouvelle. Ils ont rapidement découvert des voies sur lesquelles la télévision ne fait que compléter les idées qu'ils veulent développer; ils ont ainsi inventé de nouveaux moyens de créer des images, de raconter une histoire, de proposer des concepts en utilisant un langage visuel propre à la morphologie de la vidéo.

Leur idée de base, c'est que la vidéo, à la différence des autres formes d'art, n'est pas identifiable à travers son matériau objectif (c'est-à-dire sa propre machinerie) parce que son propos est tout à fait autre que la machinerie. La premiere motivation artistique de la vidéo, c'est de manipuler des facteurs psychologiques et humains qui constituent le sujet-même de la vidéo.

Une autre de ses caractéristiques, considérée la plupart du temps comme une qualité essentielle, c'est - et nous le développerons plus loin - la notion d'immédiateté. Ce qui signifie simplement que la vidéo est un médium instantané. Ce qui a été enregistré sur le magnétoscope est instantanément et simultanément visible sur l'écran du moniteur. La vidéo procure ainsi la possibilité de revoir, d'effacer, de ré-enregistrer n'importe quelle séquence.

Un grand nombre d'écrits théoriques et critiques sur l'art-vidéo a ressenti le besoin de distinguer le médium des autres formes de communication. Il est certain que la vidéo possède ses propres qualités et caractéristiques même si elles ne sont pas toujours immédiatement apparentes. Mais ces qualités se font jour au fur et à mesure de nos efforts pour comprendre le médium. Cependant, pour l'analyser, la plupart des critiques et historiens d'art se sont crus obligés de le faire en référence aux formes d'art traditionnelles tout autant qu'à celles, plus nouvelles, issues de la pratique artistique des années 60 et 70.

En fait, les artistes qui ont derrière eux un passé de plasticiens de toutes sortes se trouveront très bien de l'utilisation de la vidéo; et ceux qui sont des spécialistes dans des champs de la connaissance aussi divers que la sociologie, la psychologie, les sciences physiques et naturelles, le cinéma feront profiter de leur expérience le médium nouvellement mis à leur disposition.

Ainsi, presque n'importe qui peut travailler en vidéo puisque le médium offre un terrain fertile pour une communication efficace dans tous les domaines.

Nous pouvons donc, en comprenant bien ce que la vidéo apporte aux artistes, inverser la définition de Marshall MAC LUHAN "The medium is the message", en "Le message est le message et le médium son serviteur..."

Historiquement, la notion d'art est née comme une connotation des activités picturales ou sculpturales qui jouaient un rôle de transmission d'informations visuelles. C'était le regard du spectateur qui donnait sa réalité propre à l'oeuvre d'art.

Or, cette réalité, la vidéo nous l'impose avec, toutefois, dans certains cas, ainsi que nous le verrons plus loin, notre participation tant physique que psychique à la reconstitution de ce que la caméra a enregistré (ou complété, ou même manipulé).

On peut donc affirmer que la communication, dans la vidéo, ne s'établit plus au moyen d'un message linguistique/iconique, ni par sa représentation: **Le message est devenu image et sa représentation, transmission en direct d'événements, d'informations, d'actions.**

L'oeuvre a changé de code.

2* - LA VIDEO ET L'IMAGE REELLE OU IMAGINAIRE

Ouvrons ici une parenthèse pour réfléchir sur l'opposition entre le réel et l'imaginaire.

Est imaginaire - au sens commun du terme - ce qui est irréel et fantastique. Mais ce qui est imaginaire constitue une réalité, eu égard aux conditionnements culturels qui opèrent des effets palpables et sensibles sur la société.

Les peintres expressionnistes abstraits ont bien montré que la perception n'existe pas uniquement dans les yeux. Certaines personnes, questionnant la vue de la réalité qui s'impose à notre regard, ne la considèrent que comme une toute petite fraction de ce qui peut être réel. Ainsi, les artistes qui utilisent la vidéo ont travaillé à partir d'images enregistrées par leur caméra pour nier justement la réalité absolue de cet enregistrement.

En tant qu'outil de travail, la vidéo a changé les étapes de la vision et de la conscience puisque ses diverses propriétés peuvent changer la réalité ordinaire. L'utilisation de plusieurs caméras pour créer des superpositions (opaques et transparentes), fendre les écrans des moniteurs, les trouer dans l'espace en créant des images distordues et des couleurs artificielles obtenues par synthétiseurs. On crée des images qui n'ont guère à voir avec notre réalité, celle qui s'impose à nos yeux.

Une caméra vidéo est, à priori, aussi subjective que n'importe quelle image peinte, encadrée et isolée de son contexte.

Ce qui est imaginaire en art - au sens sémiotique du mot: détermination de signification de messages sociaux - c'est l'élément constitutif de tout travail de création. Il existe cependant une ambiguité sur le terme "imaginaire": il evoque l'illusion, et en même temps, se réfère à des images, à des éléments sémiotiques, dans toutes les recherches ayant trait à la psychologie, et plus récemment, à la sémiotique du message visuel. Quoique l'imaginaire ne soit pas limité, en ce sens, à ce qui est visuel car les images peuvent aussi bien être olfactives, acoustiques, bref sénesthésiques, les recherches sont, en vidéo, essentiellement visuelles.

Quel rapport peut-il y avoir entre l'imaginaire tel que le conçoit le sens commun et même la philosophie traditionnelle, et les images en tant qu'éléments perceptibles, et en particulier, l'image vidéo?

L'imaginaire renvoie à ce qui peut être effacé, à ce qui obscurcit la raison et gêne la production d'idées - et d'images - claires et nettes. Or, les images ont occupé, à travers l'histoire, une place bien définie dans toutes les sociétés. Pour certaines, l'image était objet d'adoration et de culte; pour d'autres, objet d'interdiction.

La frontière entre l'imaginaire et l'image est fondamentalement donnée au niveau de la psyché individuelle et sa manifestation la plus claire, c'est le rêve et les images hypnotiques. C'est donc dans le domaine de la vie psychique que la transformation de l'illusion - qui n'est pas du tout en opposition avec le réel ou le possible - se traduit en images visuelles.

Cette corrélation permet d'établir une frontière entre les contenus des moyens de communication qui fonctionnent à travers des images - fixes ou mouvantes, oniriques ou subjectives -. La vidéo possède un niveau technique qui lui permet d'exploiter toutes les ressources de la technologie électronique jusqu'à son aboutissement: l'abstraction de l'image, difficile à concevoir il y a encore quelques années... Elle se place en un sens - le sens commun - dans le registre de l' "imaginaire", mais également dans celui de l'image.

L'art-vidéo met en jeu les deux termes de la proposition.

On peut toutefois objecter que la totalité de l'art-vidéo n'est pas formaliste ni figuratif. Mais le statut de la référence à la réalité se retrouve dans un type d'art-vidéo que l'on peut appeler "de témoignage" ou "de documentation".

En linguistique, le problème de la référence des signes à leur objet référent n'est pas simple; en effet, très peu de signes se réfèrent à quelque chose de concret, comme la possibilité d'intercommunication s'étend au fait que les signes linguistiques sont abstraits, qu'ils ne se réfèrent à aucun épisode concret particulier, sauf rares exceptions. Comme les signes sont génériques, le problème de la référence aux événements du monde extérieur ne peut être pris en considération que si nous considérons les conditions spécifiques et les circonstances qui nous entourent, les messages sociaux comme un tout.

On a dit et répété que l'image, en copiant le réel et en le représentant iconiquement, est plus proche de ce lui-ci que le mot. Mais, en même temps, les sémiologues attribuent à l'image une polysémie qui manque aux signes linguistiques. Cette contradiction entre la multiplicité des sens et la référence à l'image illustre les difficultés que rencontre la théorie lorsqu'elle essaie de définir un objet complexe.

En se basant sur des réflexions sémiotiques sur le discours, et plus spécialement à la "théorie du discours", nous dirons que, comme le langage, les images sont des objets capables d'engendrer ou de créer leur propre univers. Autrement dit, leur caractéristique est de produire la réalité à laquelle ils font allusion.

Ce fait, directement reconnaissable dans la peinture, est commun à chaque type d'image, et par conséquent aux images vidéo, d'une manière impressionnante, essentiellement dans un but de classification.

Considérées comme des signes ayant un sens, ou plus une signification, les images participent à la nature de chaque objet sémiotique. Ils ont un sens, mais font allusion à quelque chose d'autre; ils ont une capacité différentielle. Les images iconiques - celles qui signifient quelque chose - auxquelles ils ressemblent, sont ainsi surtout à cause des conventions et des codifications qui y sont attachées. C'est la convention qui, en dernier ressort, régit toute possibilité de désignation.

Dans la vidéo qui veut démontrer quelque chose, seul le contexte délimite le sens.

Ces observations nous amènent à la conclusion que la distance existant entre l'image "abstraite" et l'image "iconique" n'est pas si grande qu'il semblerait à première vue, et ce même si nous nous laissons conduire par une sorte d'empirisme superficiel.

Ce que nous nommons vidéo "démonstrative" ou encore "réaliste" est dominé par les mêmes modalités que l'art-vidéo dit "formaliste", et la distinction entre figuration et non-figuration n'est qu'une simple classification opérationnelle.

Les images de la vidéo "réaliste" organisent leur propre univers de la même manière que les images abstraites.

On peut dire que la vidéo, dans toutes ses manifestations, engendre la réalité à laquelle elle se réfère, et ne copie rien - au moins au sens habituel et traditionnel du mot...

Mais revenons sur le terrain de l'imaginaire.

L'art vidéo produit son propre univers imaginaire, pour la raison qu'en dépit de la simple copie de la réalité, attribuée à un certain type de travaux, elle donne naissance à des champs de signification qui lui sont propres, comme si nous considérions un cas typique de productivité artistique.

L'art-vidéo appartient au domaine spécifique des produits de l'imaginaire. L'imagerie de l'art-vidéo correspond, en effet, à une conception particulière, en rapport avec son objet et, fondamentalement, avec le système de communication. Les images font allusion au réel, mais d'une manière indirecte et médiatisée, comme la réalité à laquelle ils se réfèrent, celle de leurs propres conditions de production, c'est-à-dire les conditions de génération des structures superficielles qui représentent ce que sont réellement les images sur l'écran du moniteur.

La vidéo est donc un médium de communication et de signification, particulièrement adapté à la fonction et à la pratique artistique pour la transmission de contenus esthétiques.

Il est, en effet, fondamental de pouvoir transmettre les images d'un ensemble toujours renouvelé, de formes et de séquences, d'assemblages et de combinaisons.

La vidéo peut également traduire d'autres langages artistiques et les incorporer à sa propre production d'images; ainsi - et nous le verrons surtout plus loin - elle utilise, en les mélangeant, en les juxtaposant, des images venues du monde de la danse, de la musique, du cinéma, du discours, de la sociologie, de la publicité, etc...

On peut d'ailleurs se demander si l'usage de la musique, par exemple, en video aide à mieux visualiser cette discipline, ou s'il s'agit d'une interraction entre les deux.

On peut en tout cas affirmer que la vidéo est le seul système de production esthétique au sein duquel les autres systèmes peuvent se manifester et conserver une identité propre bien qu'ils s'y soient incorporés.

Les images - au sens psychologique du mot, réalisent, matérialisent ou mieux encore, sont objectivisées dans les images vidéo, non qu'elles soient copiées par ces dernières, mais parce que la combinaison et le jeu des séquences régularisent l'organisation sur laquelle est basé le travail en dernière instance, sur les attentes, les intérêts et les objectifs de l'artiste avant qu'il ne commence son oeuvre.

C'est la résultante de secteurs subjectifs que, par convenance, nous appellerons images de représentation. De telles images psychologiques sont, à leur tour, organisées et structurées sur la base des conditions objectives au sein desquelles l'artiste produit. La vidéo introduit dans un type de symptômes des conditions générales de production: les objectives et les subjectives...

Les conditions techniques de la vidéo lui permettent d'être considérée comme une véritable mémoire collective, non au sens d'un enregistrement passif d'une réalité préfigurée, mais comme une production active de séquences artistiques. Le mot "mémoire" acquiert ici un sens qui, si nous faisons allusion à ce qui est particulier chez l'artiste, à sa capacité de compiler et non à ce qui est compilé, c'est-à-dire à une possibilité plutôt qu'à un contenu déterminé.

En dernier ressort, l'art-vidéo représente les conditions non visibles de l'esprit du producteur et s'y réfère.

La combinaison complexe d'images sur l'écran du moniteur n'est pas plus grande que la complexité des mécaniques cérébrales qui les élabore ou que le synthétiseur qui les produit électroniquement...

Ce point de vue diffère considérablement de celui des gens qui voient dans la vidéo un reflet du monde extérieur filmé, une sorte de machine à voir, comme l'établissent certaines formules de télévision populaire.

Il y a un siècle, nous n'avions ni télévision ni vidéo, mais les artistes utilisaient la toile, la brosse et le papier. Aujourd'hui nous possédons les moyens nécessaires à une représentation imaginaire en temps réel; la technologie nous permet de projeter hors de notre esprit le processus interne de cette imagination qui, chez le genre humain, semble s'être refugié chez l'artiste et trouver sa vraie fin dans l'objet d'art...

Nous verrons que certains artistes mettent à profit toutes les nouvelles possibilités technologiques pour perpétuer un esthétisme au goût du jour, au plutôt de celui d'hier. Parmi les artistes américains, ceux qui travaillent sur le dispositif électronique s'en tiennent souvent à des recherches dites "expérimentales", en réalité purement formelles et souvent très pauvres dans la

profusion des moyens mis en oeuvre pour les réaliser. Par contre, ceux qui utilisent le médium afin d'élargir au maximum le champ de signification de l'art, remettent en cause les conditionnements culturels, idéologiques, socio-politiques au sein du quotidien, aboutissent à des spectaculaires modifications du comportements des spectateurs ainsi qu'à un renouvellement saltuaire des complexes établis en interrogeant certaines rites culturels et certains models de perception ou de représentation.

Les artistes visuels, ou plasticiens, semblent avoir plus de mal à adapter leur art aux propriétés intrinsèques de la vidéo. Au contraire, tous ceux qui avaient un passé d'écrivains (comme Acconci), de mathématiciens (comme Bruce Naumann) ou de musiciens (comme Nam June Paik) se sont immédiatement adaptés à la continuité et au symbolisme de la vidéo.

Tous en arrivent à dénoncer le mythe de l'art en tant qu'objet dont la destination spéculative occulte les significations fondamentales de l'activité artistique qui se posait initialement, toujours en termes d'échange, de relations variées, de communication marchande. Ces artistes jouent alors un rôle de provocateurs vis-à-vis des destinataires du message qu'ils tirent hors d'eux-mêmes; ils créent un champ de réflexion à partir duquel il devient possible au partenaire, en s'impliquant personnellement, de compléter activement la proposition qui lui est faite.

Dans l'art traditionnel, cette participation du "spectateur" se fondait la plupart du temps sur un simple échange mental.

Dans l'art-vidéo, c'est un engagement physique complet qui est, le plus souvent, requis.

Ainsi que nous le verrons plus loin, le statut du "regardeur" se modifie puisqu'il tend à devenir lui aussi "acteur".

Du côté de l'artiste, et cela nous semble une notion fondamentale le problème n'est plus de savoir **que représenter**, mais **comment provoquer la réflexion**.

Il ne s'agit plus de répéter les mêmes schémas en utilisant des matériaux ou des média nouveaux, mais bien de **transgresser** des codes établis pour établir de nouveaux types de communication.

Devant les produits de l'art-vidéo, il ne s'agit plus de s'interroger pour savoir si cela est encore de l'art, mais plutôt de nous interroger, par leur biais, sur le monde au sein duquel nous vivons, sur ses problèmes, sur les solutions qu'on peut leur apporter et sur les moyens mis en jeu, à cet effet, par les artistes - ceux qui utilisent la vidéo, mais bien sûr, aussi les autres...

L'art-vidéo, c'est la reconquête de l'imagination pour tous.

3* - LA VIDEO, LA PHOTOGRAPHIE, LA TELEVISION ET LE CINEMA.

On peut s'interroger sur la question de savoir si la technologie inspire réellement de nouvelles formes d'art, puisqu'aussi bien, la conquête du domaine artistique par la photographie ou le film (télévision et cinéma) demeure encore récente.

Pourtant, si l'on considère les pionniers de la photographie qui cherchaient à développer de nouveaux idéaux esthétiques au-dela de toutes les technologies, on peut renverser la question et se demander si ce sont les artistes qui inspirent les technologies nouvelles.

Cette interraction de l'art et de la technologie a fait l'objet de discussions nombreuses. Il nous suffira de rappeler ici que des formes d'art, comme l'art cinétique ou l'art cybernétique, sont bien nées de la technologie.

Et que dire de l'art-vidéo? Produit d'une technologie particulière, il constitue une concurrence active aux systèmes de transmission conventionnels. Ainsi, les valeurs marchandes traditionnelles ont-elles été bouleversées lorsqu'il s'est agi de publier les droits d'auteur des réalisateurs de bandes vidéo.

Gerry CHUM, l'un des pionniers de la défense de l'art vidéo, y trouvait "un changement de la possession d'objets artistiques "à la publication de projets ou d'idees", situation qui caractérise aujourd'hui presque totalement la pratique artistique.

Cela implique, bien entendu, un changement radical dans le circuit commercial de l'art. La galerie d'art-vidéo - à l'image de celle qu'avait créée Gerry CHUM est une sorte d'institution conceptuelle qui n'existe, en réalité, que pendant la durée d'une retransmission. Lorsqu'elle est terminée, tout ce qu'il reste c'est une bande: aucun objet à regarder, à vendre ou à acheter en tant qu'objet...

L'art-vidéo se trouve coincé entre un système né de l'histoire de l'art traditionnelle et la télévision officielle.

Les bandes d'artistes - parfois appelées "vidéogrammes" - sont des oeuvres d'art et devraient participer à la circulation de l'art. Elles sont également le produit de la technologie de la communication et devraient faire partie du système d'information dominant, celui de la télévision. Ces deux caractéristiques ne sont pas seulement connexes: elles fonctionnent l'une dans l'autre en se transformant continuellement.

On peut donc se demander quel est l'espace approprié pour montrer de la vidéo, dite "artistique". Les bandes n'ont, en effet, d'existence propre qu'au moment où elles sont montrées. Il est donc impossible de les traiter (ou de les analyser) comme des tableaux ou des sculptures qui restent éternellement les mêmes (en excepté l'usure inévitable du temps qui n'épargne d'ailleurs pas la bande vidéo, produit périssable s'il en est). La bande vidéo prend vie à l'instant précis où la cassette est introduite dans le magnétoscope et où l'image se transmet sur l'écran du moniteur.

La bande vidéo naît et meurt dans un espace et un temps limité. C'est justement ce qui séduit les artistes qui utilisent le médium. Il est impossible d'utiliser le temps pour définir une peinture ou une sculpture. Et c'est justement cette implication espace/temps qui explique l'intérêt des artistes pour la vidéo.

Le temps vidéo nous permet de percevoir une image en temps réel. La caractéristique essentielle de la vidéo - nous le développerons plus loin - c'est son **instantanéité**: nous voyons l'image dans le même temps qu'elle prend naissance.

Ce qui a été enregistré sur le magnétoscope peut être instantanément et simultanément visible sur l'écran du moniteur.

Comme le film, la vidéo présente une série d'images le plus souvent séquentielles, se déroulant plus ou moins rapidement, normalement accompagnées de son. Comme le film, l'image vidéo apparaît dans un cadre spécifique, reconnaissable, ayant une texture visuelle et subissant un type de distorsion particulier dans son "déplacement" par rapport à une réalité tri-dimensionnelle. La métode la plus couramment utilisée pour présenter la vidéo, c'est bien sûr, le moniteur, objet isolé, qui produit - ou plutôt re/produit - une image tout en gardant avec le spectateur un même type de relation que celle observée au cinéma. Celui-ci présente sur son écran - hérite directement de la scène utilisée par le théâtre - une image presque grandeur nature, alors que le petit écran du moniteur ferait plutôt penser à un petit théâtre de marionnettes.

Toutefois, l'utilisation en vidéo du grand écran peut rappeler le système de projection utilisé par le cinéma; pourtant, ce procédé accentue les caractéristiques propres de la vidéo (son grain, sa définition, sa distorsion). De toute manière, même si la vidéo peut ressembler au cinéma dans ses aspects techniques ou les conditions de sa diffusion - et encore, le petit écran du moniteur n'est la plupart du temps visible que par un très petit nombre de spectateurs, au contraire du grand écran utilisé par le cinéma -, le produit fini en diffère.

La vidéo ne fonctionne généralement pas sur le concept d'une photographie en séquence, animée à une vitesse trompe-l'oeil. Il s'agit, en effet, d'un médium de transmission électronique dont la transmission, nous l'avons vu, s'obtient au moyen d'une bande magnétique spéciale qui enregistre un message audio-visuel pour le retransmettre plus tard; ou encore, la transmission peut dériver immédiatement du processus d'enregistrement et apparaître immédiatement sur l'écran du moniteur.

Par contre, ce que la vidéo et le cinéma - surtout expérimental - ont en commun, c'est qu'ils interrogent tous deux la relation du spectateur à l'image pour un déconditionnement de sa perception. Franchir nos habitudes visuelles, déconnecter nos modèles de pensées, de vision, ne pas sécréter d'éléments relevant seulement de la signification de la reconnaissance des formes, des fantasmes, mais plutôt libérer des énergies et des intensités inconnues, tels sont leurs buts communs.

Pour reprendre un terme de Roland Barthes, il ne s'agit plus ici de sens, mais bien "d'éveil du sens", d'intensité. Robert DESNOS n'écrivait-il pas dans un texte intitulé "Rêve et Cinéma" dont nous ignorons la date: "Il nous faut un cinéma créateur d'énergies où l'oeil du spectateur non passif rechercherait des formes actualisant et vivifiant le film.."

Nam June PAIK, lui, comparant l'image vidéo à celle du cinéma, écrit: "La qualité de l'image vidéo est son immédiateté, contrairement à celle, pré-enregistrée, du film. Elle bouge sans cesse, n'est jamais stable".

Enfin, Marshall MAC LUHAN, parlant de l'image vidéo, affirme que "le spectateur est bombardé d'atomes qui font apparaître extérieur et intérieur comme une perpétuelle aventure au sein d'images floues et de contours mystérieux". L'image vidéo n'est jamais "fixe et son contour se redessine en permanence".

On peut dire que la vidéo nous représente le présent, ou le passé récent, d'une manière qui dépasse largement la projection totalement statique,purement formelle du film, et qu'elle insiste sur le "quand" et le "où" généralement absents au cinéma.

Le médium permet donc la manipulation de l'espace en même temps que celle du temps.

Quant à l'esthétique propre à la vidéo, elle a fait l'objet de critiques nombreuses, parfois justifiées. La production télévisée s'est développée à partir du film - comme celui-ci est né, en quelque sorte, du théâtre, lui-même lié à une forte culture littéraire qui, traditionnellement, insiste sur le texte et le mot et non sur l'analyse d'éléments visuels.

On a surtout attaché jusqu'à present de l'importance au développement de l'outil qu'est la télévision, plutôt qu'à son contenu et à ses possibilités. Ainsi que l'a fait remarquer Douglas DAVIS (dans sa préface du catalogue de la section vidéo de la Xème Biennale de Paris - septembre 1977):

> "La télévision a, jusqu'à présent, été controlée par quelques personnes qui voulaient surtout s'attacher à ses effets lénifiants".

Les émissions de télévision sont censées développer le déroulement d'un scénario précis ou nous renseigner sur un sujet précis, dans le meilleur des cas.

La vidéo est plus ambigue: elle se situe entre l'oeuvre d'art - difficile à appréhender ou à lire si l'on ne possède pas, comme dans tout l'art contemporain, "la clé" - et l'émission télévisée informative/narrative. Mais elle essaie de véhiculer un maximum d'idées.

Elle peut même devenir un système de distribution d'idées puisque les cassettes vidéo voyagent facilement de Londres à Tokyio, en passant par New-York, pendant que l'artiste continue tranquillement ses recherches dans son atelier...

4* - LA VIDEO et les MUSEES, LES GALERIES - LE MARCHE DE L'ART.

Plus pratique et moins coûteuse que le film, la bande vidéo pose cependant un problème de distribution.

Lorsqu'une bande vidéo est présentée dans un musée ou une galerie, elle se définit, de ce fait, comme une oeuvre d'art tout d'abord, et ensuite, seulement, comme une bande vidéo. En tant qu'oeuvre d'art, elle passe nécessairement par la structure de circulation traditionnelle de l'art qui implique la participation à des expositions tant dans les musées que dans les galeries.

La valeur économique de la bande qui établit son statut d'oeuvre d'art, passe obligatoirement par sa reconnaissance.

Placer la vidéo dans les musées implique de se demander s'il est préférable d'envisager des expositions permanentes ou bien des projections à certaines heures. On peut aussi se demander si ce type d'institution est l'endroit idéal pour présenter la vidéo; puisqu'elle se veut oeuvre d'art, il faut bien qu'elle pénètre dans les structures artistiques officielles de diffusion. En même temps la vidéo est un produit de la technologie de la communication, et comme tel, elle doit participer au système dominant d'information qui, par ailleurs, permet la réintégration de l'art dans la société à travers un système de transmission de masse.

Or, les temps sont révolus du musée, temple de la Beauté, ou lieu de récréation. Le musée moderne se veut lieu d'information, de communication, d'échanges d'idées et de techniques.

L'oeuvre d'art traditionnelle a cédé le pas au film, à la diapositive, à la bande vidéo, aux débats et aux séminaires. Le musée a ouvert ses portes quitte à voir le terme "museal" acquérir une connotation plutôt négative.

Le musée n'est plus - ou tend à ne plus être - un lieu de consécration pour la carrière d'un artiste, mais simplement un lieu à utiliser par l'artiste pour développer ses conceptions et ses idées.

Si Duchamp et ses "ready-made" ont pu écrire l'Histoire de l'Art, c'est parce qu'ils étaient montrés à l'intérieur du musée, non à l'extérieur. Mais, par ailleurs, l'art ne peut être provocation que grâce à la caution du musée.

Il est commun d'affirmer que l'artiste produit pour l'éternité, que l'oeuvre d'art porterait en elle-même sa propre explication. Or, l'image de l'oeuvre d'art, ses qualités intrinsèques varient pendant son évolution historique: il ne faut jamais perdre de vue les conditions historiques et sociales dans lesquelles un certain type d'oeuvre s'est développé, de préférence à un autre.

Même à l'époque de la communication de masse, l'art est encore le fait d'une minorité. Il y a plusieurs moyens de rendre l'art accessible à tous; pour certains, expliquer l'art, c'est le ravaler à sa seule signification. Parler ou écrire sur l'art, c'est un peu devenir artiste soi-même; mais, en même temps, si l'on rend l'art accessible à tous, il semble qu'il perde son "aura".

C'est alors que le musée peut être un interlocuteur privilégié entre producteur et consommateur, entre l'artiste et le public. Grâce aux techniques de communication audio-visuelles et électroniques qui, plus que la télévision, essaient d'attirer l'attention des spectateurs en visualisant les procédés de fabrication et en entraînant les gens dans le cercle magique de la pratique artistique.

La vidéo n'est importante que par les informations qu'elle propose. Au fond, il importe peu au public comment, quand, où et pendant combien de temps une bande est présentée: le message transmis par l'artiste est cependant limité à la durée de la transmission. C'est un médium à consommation rapide. **Son impact doit être immédiat.**

Nous avons, par ailleurs, remarqué que dans les présentations d'art vidéo, plus la bande passe sur de nombreux moniteurs, plus son succès semble assuré. C'est une illusion qui fausse la compréhension d'une oeuvre qui se veut, avant tout, expérimentale.

D'autre part, la valeur d'une bande ne peut se définir puisqu'il est possible d'en faire un nombre de copies presque illimité (c'est également le problème de la valeur des photographies). Elle ne semble donc pas faite pour un circuit traditionnel commercial, type galerie.

Le système de l'art est basé sur la circulation de l'oeuvre d'art en tant que marchandise pure. C'est donc un produit. Puisque la vidéo tente de s'introduire à son tour dans le circuit de l'art, de système de communication, elle tend à devenir marchandise. Les bandes vidéo ont été numérotées (de 0 a 20) par Castelli-Sonnabend à New-York, par "Art-Tapes" à Florence.

Et pourtant, cela n'a pas suffi à identifier la bande-vidéo comme une oeuvre d'art; ni à déterminer la galerie comme l'espace approprié à sa présentation.

Quant au musée, il la considère encore comme parente pauvre, la présentant à la sauvette, soit dans le cadre d'une exposition bien déterminée, soit au contraire, dans le cadre de programmes de diffusion vidéo, le plus souvent dans des tranches horaires peu fréquentées (au Centre Pompidou, généralement de 15 à 16 ou 17 heures, quotidiennement; qui peut aller voir des bandes en plein milieu de l'après-midi, lorsqu'on travaille normalement?).

Le moniteur n'est pas un "ready-made". Il constitue plutôt un transfert de l'espace du marché, un objet qui se transforme continuellement et qui peut prendre la forme de toute marchandise.

Le langage de la télévision se veut, avant tout, esthétique. Or, l'esthétique d'aujourd'hui devient l'anti-esthétique d'hier (cf. la mode actuelle et l'engouement du public pour les peintures tant récriées des petits-maîtres de la fin du XIXème siècle, genre Bougereau) selon les lois de l'idéologie commerciale. Les chiffons, les boîtes de conserve vides, les emballages, les ordures doivent et peuvent se vendre tout comme des tableaux et des bandes vidéo. La seule différence entre une oeuvre d'art et un objet utilitaire, c'est son apparence au marché de l'art ...

L'artiste dont la production ne se traduit pas en termes économiques est un marginal, ou pire, un "amateur".

Or, la vidéo, paradoxe suprême, se situe définitivement en dehors du marché de l'art. Les réseaux de télévision en France ne laissent guère entrevoir de possibilités de diffusion, même marginale (1) à l'intérieur d'un système où même les émissions culturelles dites "luxueuses" sont traitées avec indifférence ou dédain, et présentées à des heures d'écoute impossibles.

Il y a une différence évidente entre un "outil" et une "machine". L'outil semble être une extension du corps humain organique, engagé dans une activité distincte de celle de sa propre espèce: la production, la machine n'étant que le développement plus poussé de l'outil, lié à celui de la production. Certes, la machine ne remplace pas l'outil, mais il existe entre eux une différence de qualité. L'outil (ou instrument) possède un langage d'une logique interne, dépendant de ses propres lois de fonctionnement dont la complexité augmente proportionnellement à l'augmentation de ses fonctions, donc à la diminution de l'intervention directe de l'homme.

Outil et machine sont tous deux fabriqués. Ils dépendent tous deux de l'organisation de la force productive de la société. Si l'outil résulte d'une production archaïque, la machine résulte d'une production basée sur le capitalisme. Le propriétaire de la machine est son véritable maitre tandis que l'utilisateur la subit sans la comprendre.

La vidéo est une machine; elle ne peut être utilisée comme un outil. Le mythe de l'autonomie du porta-pack (2), celui de l'artiste-dieu n'a pas survécu aux besoins techniques.

Les artistes n'ont pas forcément besoin d'un studio de production hyper-équipé; ni d'un matériel sophistiqué. Certes, une bande mal réalisée, dans de mauvaises conditions techniques, reste, malgré un contenu intéressant, un mauvais produit. Mais les artistes vidéo ont dépassé l'époque où leur "génie" ne trouvait pas les moyens techniques pour s'exprimer, et ce, même en France.

Auhourd'hui, ils disposent d'enregistreurs portatifs couleur 3/4 de pouce parfaitement au point. Par ailleurs, nous allons - lentement - vers l'unification des standards, indispensable pour la bonne diffusion dans le monde entier des produits vidéo tout autant que pour l'échange global d'informations.

Par ailleurs, de nombreux musées sont désormais équipés du matériel de diffusion indispensable. La plupart des universités (en particulier, l'ex-Vincennes) possède un équipement considérable qui permet la réalisation d'oeuvres interessantes sont bien équipées en matériel de production comme de diffusion, ainsi que de nombreuses écoles de Beaux-Arts à Paris, comme en province. Enfin, l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris possède un matériel de production grâce auquel plusieurs artistes ont pu déjà faire des bandes.

L'art d'avant-garde a pris la technologie comme base d'une de ses manifestations les plus significatives: la vidéo. Une révélation telle que celle qui a été apportée par la technologie ne pouvait pas ne pas avoir une répercussion directe et profonde. Entre les mains des artistes, l'électronique est devenue moyen d'ex - pression. Et l'art-vidéo constitue la plus intéressante synthèse d'art et de technologie. Il ne s'agit pas seulement d'une technique nouvelle s'adaptant à un contexte existant: son contenu dérive, en effet, des caractéristiques formelles du médium.

Contrairement à l'écran de cinéma qui est centrifuge par rapport au spectateur (l'événement se dirige vers lui), l'écran vidéo est centripète: son centre de gravité est à l'intérieur du moniteur et le spectateur s'y dirige.

La vidéo, c'est la réalisation d'un rêve par l'utilisation individuelle du plus puissant moyen de communication de notre temps, jusqu'ici utilisé seulement à un niveau commercial. La macro-télévision (dont parle René BERGER) n'ouvre guère ses portes à la vidéo ...

Les qualités structurelles spécifiques de la vidéo ont été souvent étudiées dans des analyses comparatives avec le cinéma.

Frank GILLETTE - interviewé par Willoughby SHARP- se référant à la nature intrinsèque de la lumière au cinéma et en vidéo, disait:

> "En vidéo, vous regardez la lumière à sa source.
> Au cinéma, elle vous permet seulement de voir".

Il existe un contraste évident entre la vitesse de l'information produite électroniquement et la lenteur de la transmission due à la nature chimique du film; c'est toute l'intensité du présent enregistré sur bande magnétique qui s'oppose à l'aura du passé qui reste attaché au film et qui colle même à l'actualité.

La vidéo rend possible le feedback (3) tandis que le message transmis par le cinéma est unilatéral. Enfin, dernier contraste entre cinéma et vidéo: l'intimité qui résulte de la petite taille de l'écran du moniteur et du lieu où il est installé avec le cérémonial de la présentation publique, sur grand écran, du film dans le circuit commercial d'une salle de cinéma.

5* - LA VIDEO: SES STRUCTURES SEMIOTIQUES

Si l'on analyse les différents types de production d'art vidéo, certaines constantes apparaissent; la classification des signes est en relation avec leur objectif dynamique (icones, indices et symboles), chacune de ces trois classes étant associées à des formes bien connues.

Les **ICONES** sont assimilées aux métaphores dans l'image, contrairement au langage où la métaphore produit un sens nouveau qui ne fonctionne pas par imitation. Mais dans le domaine de l'image cela marche si l'on rappelle qu'il n'existe pas d'autre manière de terminer une métaphore visuelle qu'en présentant des formes qui ressemblent à l'objet dont il est fait allusion (utilisation fréquente en publicité).

Associé a la synecdote et à la métonymie, l'effet de sens d'un discours est donné par les relations de contiguité entre les signes. La connection spatiale détermine des effets de sens nouveaux, ce qui, dans le cas d'événements visuels, se traduit en rhétorique, donnant la nature spatiale du sens iconique, face à la nature temporelle de linguistique.

Dans l'art-vidéo, les deux dimensions sont présentes: la spatiale et la temporelle. Les mécanismes métonymiques se mélangeront avec les iconiques ou les métaphoriques.

On peut émettre l'hypothèse qu'en art-vidéo sont simultanément présentes ces trois formes rhétoriques et que la prédominance de l'une ou de l'autre est la conséquence de la nature même du processus technique.

Ainsi que nous le verrons plus loin, la vidéo américaine découle plutôt du facteur symbolique puisque les effets visuels demandent un décodage pour ceux qui possèdent des conventions pré-établies.

L'art vidéo européen, par contre, se caractérise par la forme iconique, privilégiant la fonction référentielle et sa charge de témoin.

En vidéo, nous trouvons, d'une part, une structure de communication spécifique: un émetteur, un récepteur, un canal, un message, un code. La vidéo entre dans le champ des épisodes spécifiquement communicables. Mais, par ailleurs, les évènements qu'elle transmet, les messages qu'elle véhicule, sont fondamentalement ambigus. La structure de nombreuses bandes ne permet pas un décodage facile ni immédiat, mais plutôt une crypto-analyse propre, d'ordinaire, à différents objets signifiant plus qu'à des messages transmettant des informations.

La vidéo, synthèse d'images et de sons, est l'exemple-même du médium où l'art prend sa signification. La sculpture ou la peinture traditionnelles ont, certes, un sens. Mais peut-on dire qu'elles communiquent par ce sens-même avec vous? Non.

En vidéo, l'on nous présente des objets ou des situations souvent étranges, des événements imprévus, des scènes évidentes, d'autres ouvertes à toutes les significations. Et lorsqu'une structure est ouverte à tous les sens, il en résulte un non-sens.

C'est pourquoi, fréquemment, les artistes qui jouent avec toutes les possibilités du matériau électronique, la multiplicité des effets et des nuances qui en résultent, se mélangent avec l'objet iconique présenté sur l'écran, ajoutant à l'ensemble de la représentation une ambiguité due à l'accumulation des effets s'ajoutant à ce qui est naturellement contenu dans chaque image.

Nous pouvons cependant distinguer deux types d'art vidéo:

* **Celui qui tend à communiquer.**
* **Celui qui tend à raconter.**

Au premier correspond le type de travaux qui privilégient la transmission d'un ou de plusieurs messages (témoignages ou documents) basée sur la rhétorique iconique.

A l'autre correspondent les travaux de vidéo formalistes, privilégiant le processus technique qui relève du développement esthétique des images proposées, souvent en rapport avec le son (bandes américaines réalisées avec un équipement sophistiqué).

6* - L'ART–VIDEO: ESSAI DE CLASSIFICATION

Il nous semble indispensable d'aborder a présent un système de classification, arbitraire comme toute classification, d'autant que chacune des catégories proposées utilise - ou peut utiliser - une ou plusieurs composantes des deux autres.

a) **Bandes réalisées au moyen d'un dispositif électronique sophistiqué (synthétiseurs, coloriseurs, ordinateurs ...)** ou **bandes de vidéo "formelle"**.

Ces procédés automatiques, aux limites prévisibles, peuvent reproduire visuellement et plastiquement des formes variées, des rythmes musicaux, des jeux de couleurs - l'utilisation de la couleur étant un atout majeur de ce type de travaux car "l'image diffuse et sautillante, froide et abstraite" dont parlait MAC LUHAN, devient alors "chaude et sensuelle".

Les combinaisons formes/couleurs ainsi créées sont presque infinies dans leurs possibilités mais restent fort limitées dans leur propos. Leur aspect le plus intéressant - outre le dispositif technologique lui-même pris comme sujet/objet - étant la plasticité (formation/déformation des formes et des couleurs) au sein de l'espace représentatif, c'est-à-dire l'écran du moniteur.

Ajoutons que l'image vidéo peut être manipulée soit directement - par déformation, distorsion ou superposition - soit par adjonction ou collage d'images de provenance externe (ce dernier procédé est celui qu'utilise Nam June PAIK dans la plupart de ses bandes).

b) **bandes regroupées** - à tort, nous semble-t-il, **par les Américains sous le terme vague et limitatif de "conceptuelles".**

Il s'agit, en fait:
- d'enregistrements d'un performance ou d'un happening, et plus généralement, d'un événement unique et éphémère dont on désire garder les traces, la bande vidéo servant alors de mémoire vivante.
- de l'utilisation du médium même, représenté par la caméra ou le moniteur en tant que participants actifs. Il s'agit alors d'investigation sur le médium.
- d'une auto-investigation de l'artiste sur un thème donné, au moyen de discours ou de gestes, mettant en cause des facteurs humains, sociologiques ou psychologiques, faisant intervenir le langage, l'écriture ou le le corps.
  Il s'agit ici d'un essai de définition de nouveaux répertoires d'images, de concepts, par le biais d'investigations visuelles.

c) **Les installations ou dispositifs vidéo**, encore appelés **environnements ou sculptures vidéo**, utilisant plusieurs moniteurs, une ou plusieurs caméras.

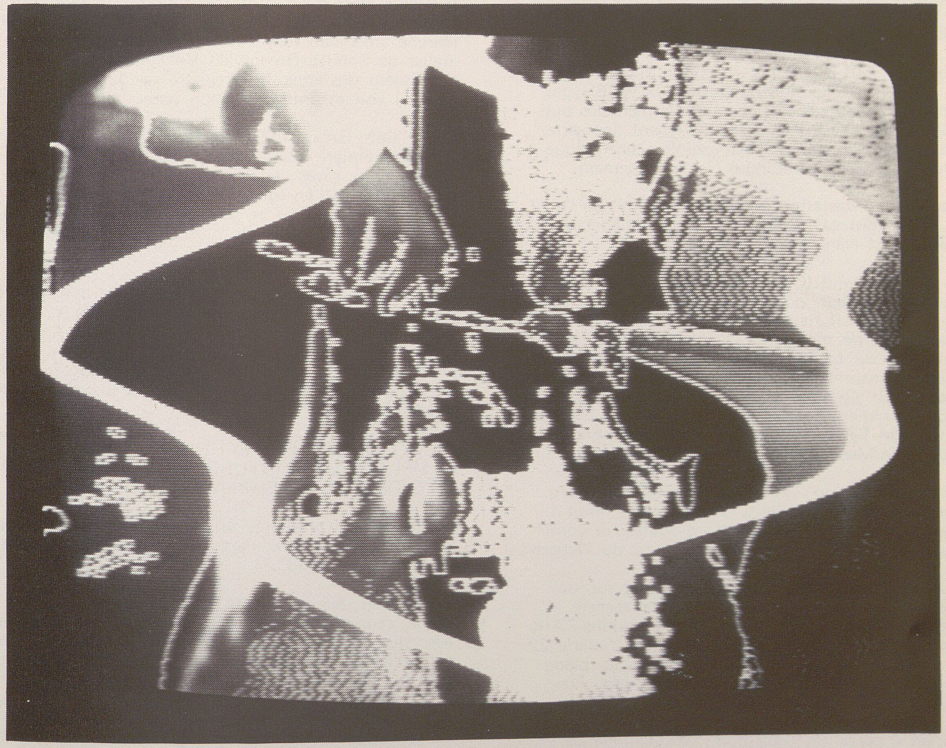
Leur complexité même constitue une réflexion profonde sur les possibilités de la vidéo, sur les rapports réel/temps différé, dispositif/spectateur, technologie/technique, et font intervenir la plupart du temps l'élément essentiel de notre recherche: **le corps humain**, celui de l'artiste et celui du spectateur.

En résumé, la vidéo - en tant que matériau - ou définition électronique de l'image - ou en tant que moyen - d'enregistrement ou de conservation, ou encore de mise en questionnement - semble bien adaptée aux exigences théoriques et pratiques de la recherche artistique contemporaine et ce, à tous les niveaux: création conceptuelle et visuelle, documentation, information, critique, etc...

L'art n'est plus objet. Il va désormais osciller entre le document et l'événement reconstitué, et dans cette pratique nouvelle, le silence et l'immobilisme, traditionnellement conférés aux arts plastiques, vont être remplacés par des notions nouvelles: le mouvement, l'espace et le temps.

L'ambiguité de la définition de l'art vidéo réside alors dans la difficulté de séparer l'identification du produit du processus de sa fabrication, l'acte s'accomplissant dans le même temps qu'il est diffusé sur le petit écran du moniteur.

Nam June Paik: "Global Groove"



Nam June Paik: "Global Groove"

7* - APERCUS SUR LES ORIGINES ET LE DEVELOPPEMENT DE L'ART-VIDEO AUX ETATS-UNIS, AU CANADA et en EUROPE.

A) - Aux ETATS-UNIS

C'est aux Etats-Unis, vers 1965, que l'on s'accorde généralement pour situer la naissance de l'art-vidéo, et cette naissance s'apparente fort à celle d'un mythe.

De même que le cinéma expérimental "underground" est né du rejet d'un certain cinéma de type hollywoodien, conformiste et puritain, l'art-vidéo semble être né du rejet d'une certaine télévision passive et traditionaliste, aux genres bien établis.

Mentionnons tout d'abord le rôle joué depuis 1950 par la chaîne de télévision de Boston, la WGBH, qui n'a jamais démenti ses tendances expérimentales puisque, dès 1964, elle diffusait régulièrement une série intitulée "Jazz-Images" qui incorporait à la musique des images abstraites, obtenues électroniquement.

Sans aucune contestation possible, le "père" de l'art-vidéo, et en tout cas, le maillon le plus important de la chaîne, c'est Nam June PAIK.

Né en 1932 à Séoul (Corée) Nam June PAIK est ingénieur, compositeur, poète, philosophe, écrivain et technicien averti. Il fit des études d'histoire de l'art, d'esthétique et de musique - piano et composition à l'Université de Tokyo d'abord, puis à Munich. Sa thèse était consacrée à l'ensemble de l'oeuvre de Claude Debussy. Il s'installe en Allemagne et en 1957, suit les cours d'été de Stockhausen et de Nono à Darmstadt, et de 1958 à 1961, participe aux recherches du Studio de Musique Electronique de Cologne.

Grand admirateur du "génie" d' Arnold Schoenberg, il compose alors un quartette à cordes qui, disait-il, "commençait comme du Bartok, se continuait comme du Schoenberg et se terminait comme du Webern".

Il fit alors la rencontre, déterminante pour lui, de John Cage venu donner une série de conférences et de concerts en Allemagne. En 1959, Nam June PAIK présente un "Hommage à John Cage" à la Galerie 22 de Dusseldorf, au cours duquel il renversa un piano placé sur l'estrade, sur la tête des spectateurs. Premier acte Fluxus, s'il en fut...

Mais c'est à partir de 1962 que PAIK commença à penser la vidéo en termes artistiques. Il installa - dans la Galerie Parnasse de Wuppertal - 13 téléviseurs, présentant 13 versions différentes du même programme, selon 13 manières différentes de déformer l'image dans le circuit horizontal et vertical de modulation.

Après avoir constaté la déformation de l'image blanc et noir obtenue très simplement, en approchant un petit anneau magnétique du tube cathodique, PAIK chercha à étudier les propriétés de l'image couleur. Il partit alors pour le Japon et y mit au point, avec l'ingénieur japonais Shuya Abe, le premier synthétiseur couleurs qui porte leurs deux noms, qui permet de générer n'importe quelle forme colorée à partir de l'image en noir et blanc, n'importe quel son, et qui peut - notion essentielle pour PAIK - mélanger tous les genres: musique, théâtre, discours, danse, images, spots publicitaires, selon une répartition souvent aléatoire.

Le musicien qu'il est resté parle de ce synthétiseur comme d'un "piano à lumières".

En 1965, PAIK s'installe à New-York. Il publie la même année "Understanding media".

Il décide alors d'enregistrer le monde qui l'entoure à l'aide du portapack que Sony vient de lancer sur le marché américain: dans le taxi qui l'emmène de son atelier de Soho à Greenwich Village, dans un café où l'attendent des amis, il enregistre par la fenêtre tout ce qu'il voit et entend sur son parcours.

C'est "Cafe Gogo, 152 Bleecker, October 4 et 11, 1965", première bande d'art-vidéo, sous-titrée: "Cinq ans de vieux rêves et la combinaison de la TV électronique et de l'enregistrement sur bande vidéo deviennent réalité.." Et ce sera pour PAIK le début de recherches fructueuses, de plus en plus complexes et sophistiquées.

Pour la première fois, la vidéo est sortie dans la rue, loin de son univers clos, réservé jusqu'alors à des usages traditionnels de télévision.

Nam June PAIK peut alors dire - d'une façon prophétique pour tous les artistes qui, après lui, utiliseront la bande vidéo:

DE MEME QUE LA TECHNIQUE DU COLLAGE A REMPLACE LA PEINTURE A L'HUILE, LE TUBE CATHODIQUE A REMPLACE LA TOILE.

La bande sera présentée la même année à la Galerie Bonino de New-York; l'art-vidéo avait pénétré dans le circuit marchand...

Le premier, Nam June PAIK inventa le collage électronique, réunissant des images provenant des mass-média avec des images de sa propre création. Nous analyserons plus loin sa bande "Global Groove" qui est le plus bel exemple de ce type de travaux.

A partir de 1965, la chaîne WGBH de Boston reçoit de la Fondation Rockfeller une très importante subvention (275'000 $) et peut ainsi offrir à de nombreux chercheurs ou artistes - ce qui, en vidéo, revient à peu près au même... - les possibilités matérielles de réaliser des programmes expérimentaux. alors que jusqu'alors, elle n'avait pu utiliser ses possibilités techniques qu'à des fins publicitaires. A partir de 1967, des artistes font partie du Comité Directeur de la chaîne et collaborent à un programme sur "l'artiste et la télévision", ce qui amène le directeur, Fred BARZYK, à produire une série d'émissions qui seront diffusées en 1969 et seront intitulées: "THE MEDIUM IS THE MEDIUM".

Dans cette série figurent les premières oeuvres de Nam June PAIK "Video-Chair", et "T.V. Cello", réalisées avec sa partenaire, la violoncelliste de formation classique devenue Fluxus au contact de Paik, Charlotte MOORMAN.

Au même moment, TAMBELLINI et sa femme présentent, au Black Gate Theatre de New-York, leur première bande "Black" tandis qu'Otto Pien y montrait la sirène "Electronik Light Ballet" et que Thomas Taddlok y proposait son "Archetron", appareil qui brouillait les images pour obtenir une succession d'effets visuels mouvants.

Allan KAPROW, déjà très célèbre pour ses happenings-nous y reviendrons - réalise une bande intitulée "Hello" qui figure au même programme que le "Cappriccio for T.V." de James SEAWRIGHT.

Douglas DAVIS, alors critique d'art à Newsweek, se penche lui aussi sur le nouveau médium et réalise en direct un dialogue avec le public qui, relié par téléphone au studio, peut émettre un son ou dire une phrase de son choix, immédiatement retournée sur son propre écran de télévision par un processus de modification de l'image normale. Cette émission, très populaire, fut produite sur la chaîne WTOP-TV de Washington.

L'orientation, prise par la suite, par un certain type de produits de l'art-vidéo - dans notre classification qui s'imposait, évidemment - découle directement de cette première expérience de communication avec le public.

Toutes les bandes que nous venons de mentionner - et dont nous reparlerons - font appel à des techniques très évoluées qui ne seront utilisées en Europe que bien plus tardivement. Ainsi, les extraordinaires moyens donnés aux artistes par les chaînes de télévision, les fondations et, bientôt, les laboratoires de recherches des principales universités américaines, ont-ils contribué à définir des orientations très formelles, pouvant être en permanence controlées par leurs bailleurs de fonds.

Parallèlement, l'art-vidéo va rapidement pénétrer dans les musées, les galeries et même dans certaines collections privées.

En 1969, la Howard Wise Gallery de New-York organisa la première exposition d'art-vidéo, intitulée "T.V. as a creative medium", à laquelle participèrent Tambellini, Taddlock, Joe Weintraub, Frank GILLETTE, Ira SCHNEIDER et bien entendu, Nam June PAIK et Charlotte MOORMAN qui présentèrent une version de la "video-chair" en plexiglass, sous laquelle était installée une télévision en forme de globe terrestre qui diffusait des informations.

Le synthétiseur ABE-PAIK va désormais être utilisé par de nombreux artistes travaillant sur l'image colorée; ses principales qualités sont évidentes:

- il synthétise la couleur à partir du noir et blanc.
- il effectue des modulations de grille.
- il change instantanément l'image par un système de boutons qui change la couleur et modifie les formes et les sons par distorsion.

Par ailleurs, il produit un effet coloré qui donne une sensation de transparence, de luminosité, de chaleur. La couleur, très saturée, se rapproche de celles des toiles des peintres de l'abstraction lyrique tels Jules Olitski ou Larry Poons - en tenant compte, bien entendu, des critères essentiellement différents de l'esthétique vidéo de ceux des arts plastiques traditionnels.

Il semble intéressant de citer ici un texte de René BERGER écrit - des années plus tard - en 1973, à propos des travaux du suisse Gérald MINKOFF:

> "Ce qui frappe immédiatement, c'est la nature de l'image: constamment grainée, constamment seuratisée, avec l'impossibilité de la situer d'abord dans une illusion de réalité, constamment déçue par le grain. On pourrait parler de sa texture-peinture à presque tous les niveaux. L'élément homogène, c'est ce côté graine, trame, pulvérulent et ces nuages de grains non encore agglomérés.. (Préface à un catalogue d'exposition au Musée Cantonal de Lausanne,1975)

Ce texte pourrait s'appliquer parfaitement aux images générées par le synthétiseur d'ABE-PAIK.

A partir de 1970 paraît régulièrement la revue "RADICAL SOFTWARE" qui rassemble des textes philosophiques, critiques et techniques à la fois. La même année, est publié un important ouvrage de Gene YOUNGBLOOD: "Expanded Cinema".

Sur l'exemple de la WGBH de Boston est créé à San Francisco, par la chaîne KQED, le centre national d'expérimentation en télévision, dirigé par Paul Kaufmann et Brice Howard qui organisent un atelier qui réunit rapidement les principaux chercheurs de la côte ouest. Sinsi, Stephen BECK y réalise sur son synthétiseur son "Illuminated Music": Don HALLOCK, William ROARTY et Warner JEPSON font des bandes en commun.

C'est également au laboratoire de la KWED que Terry RILEY crée sa "Music with ball". En collaboration avec la chaîne, James NEWMAN ouvre l' "Open Gallery" qui présente des bandes réalisées par RILEY, Frank ZAPPA et le Living Theatre.

A New-York, la WNET ouvre un laboratoire financé par la Fondation Rockfeller - où Nam June PAIK est actuellement attaché -.

Ed EMSWHILLER, cinéaste underground, y réalise une bande fameuse, techniquement très complexe: "Scape Mates", série de superpositions d'images en prise de vue directe, déformées par un synthétiseur - le "Scanimeter", encore un... - puis mixées avec des graphismes produits par ordinateur. La musique

qui accompagne la bande est également produite au synthétiseur.

Toujours à la WNET, Stan VANDERBEEK, également cinéaste, réalise "Genesis II" au moyen du synthétiseur de Bill ETRA. Celui-ci fonde, avec sa femme Louise et Woody et Steina VASULKA, un laboratoire d'images électroniques qui est, encore à l'heure actuelle, le plus important de New-York, "The Kitchen", qui présente quotidiennement sans interruption des bandes vidéo originales.

En 1971, le Finch College, du Musée d'Art Moderne de New-York, organise la première grande confrontation d'art-vidéo à laquelle participent tous les artistes - qui seront présentés plus loin -: Les LEVINE, Vito ACCONCI, Dan GRAHAM, Dennis OPPENHEIM, Peter CAMPUS, Russel CONNOR, Stephen BECK, Keith SONNIER, Bruce NAUMAN...

D'autres expériences suivront et en particulier à l'Everson Museum de Syracuse (N.Y.) qui sera le premier musée du monde à se constituer une vidéothèque publique.

Les plus importantes galeries new-yorkaises: la Galerie BONINO, Castelli-Sonnabend, Gibson, Howard Wise vont se consacrer à l'art-vidéo qui va devenir leur activité essentielle. Engagées dans le système économique, expériences et recherches vont très vite devenir "oeuvres d'art", éditées en tirages limités, et s'installer petit à petit dans le marché de l'art.

Un peu partout aux Etats-Unis, des groupes et des laboratoires de recherche vont recevoir des subventions de plus en plus importantes et des bourses vont être attribuées à de nombreux artistes. Les recherches électroniques dans le domaine plastique vont rapidement se développer. Les produits de ces recherches seront rapidement présentés régulièrement sur le fameux "Channel 13" de New-York.

B) - **Au CANADA**

Le Canada s'est très tôt intéressé aux recherches sur l'art-vidéo, en relation avec les expériences de la télévision par câbles.

En 1971, sur l'initiative de René Forget, se crée à Montréal le "VIDEOGRAPHE" qui propose aux habitants de la ville de réaliser eux-mêmes leurs bandes: "bandes faites par des citoyens pour des citoyens".

Atelier de production, centre de diffusion, le VIDEOGRAPHE sert à "promouvoir un instrument nouveau, potentiellement à la portée de tous, et à en faire un médium totalement démocratique et doté d'un public".

Le "VIDEOGRAPHE" a créé un système de production et de diffusion de bandes tout à fait particulier: tout citoyen peut, en effet, sans aucune expérience préalable, soumettre une idée de fiction, de documentaire ou d'information, aucune censure d'aucune sorte ne venant s'y opposer. Chaque semaine, un comité de sélection prend connaissance des projets, en discute avec leurs auteurs. Si le projet est accepté, les frais de réalisation seront assumés par le "VIDEOGRAPHE" qui possède d'ailleurs son propre studio. Les bandes ainsi réalisées sont ensuite présentées - le programme change chaque semaine, dans le Vidéo-Théâtre qui peut contenir 1200 spectateurs. Les bandes, enregistrées sur cassette, sont ensuite mises à la disposition du public; elles peuvent, à la demande, être envoyées à travers tout le pays aux frais du Vidéographe.

Notons que la production canadienne est très diversifiée, et ce, en fonction de sa provenance. De Montréal à Vancouver et à Toronto, à Halifax et Ottawa, les oeuvres vidéo réalisées par les artistes du cru varient souvent profondément.

Citons les travaux de Michael GOLDBERG et du Video Inn de Vancouver, sorte de coopérative de production; ou encore, le groupe "General Idea" dont les bandes proposent presque toujours un type de satire politique qui leur est propre.

C) - **L'EUROPE**

La naissance et le développement de l'art-vidéo en Europe sont liés au développement du mouvement FLUXUS, particulièrement en Allemagne avec Nam June PAIK et Wolf VOSTELL.

Dès 1959, VOSTELL, membre actif du mouvement FLUXUS - dont nous parlerons longuement par la suite - en Allemagne, plaçait dans ses environnements des postes de télévision fonctionnant normalement. Dans "TV Décoll/age pour des millions de spectateurs" il proposait sur l'écran du téléviseur une image volontairement brouillée qui insécurisait les spectateurs qui se demandaient s'il s'agissait d'un défaut de l'appareil; après quelques minutes, il se rendaient compte que la perturbation était volontaire.

Dans un projet de 1960, prévu pour cinq récepteurs TV de tailles différentes, placés directement derrière une toile blanche, il incorporait aux appareils des effets perturbateurs qui devaient provoquer des transformations constantes de l'image.

Dans l'environnement de 1963 "Sun in your head", il réalise un "décoll/age" d'un programme de télévision tourné directement à partir de l'écran du récepteur au moment d'un brouillage artificiellement provoqué par la décom position d'une suite d'images.

Comme VOSTELL, Nam June PAIK considérait Marcel DUCHAMP et John CAGE comme ses maitres à penser. Collaborant au Centre Expérimental de Cologne, PAIK décida de "préparer" le poste de télévision puis le moniteur vidéo, comme Cage "préparait" son piano, et il parvint à obtenir une distorsion de l'image ainsi que nous l'avons déjà vu - en approchant un anneau magnétique du tube cathodique dans une exposition de 1963 dans laquelle figuraient également - à la Galerie Parnasse de Wuppertal - Joseph BEUYS et Vostell.

En 1963 Gerry CHUM avait ouvert la première galerie T.V. à Berlin; il s'installa en 1969 à Dusseldorf avec sa "vidéo-galerie", la première en Europe, qui éditait des bandes à tirage réduit et numérotées. Il devint ensuite conseiller du Musée d'Essen qui créa bientôt la première vidéothèque d'Europe, bientôt suivie par la Neue Galerie de Berlin qui édita des bandes réalisées d'après des films 16mm, tournés d'après les principaux happening de VOSTELL ("Désastres", "Sun in your head") et de BEUYS ("Transsiberianbahn").

Actuellement, de nombreux artistes allemands utilisent directement la vidéo pour accompagner leurs investigations sur le comportement, le corps et le langage. A côté de Joseph BEUYS, citons Rebecca HORN, Hans HODICKE, Jochen GERZ, Ulrike ROSENBACH, Richard KRIESCHE et Katarina SIEVERDING.

En **Autriche**, des artistes comme Peter WEIBEL, Frederike PEZOLD, Valie EXPORT ont une production intéressante, directement influencée par les travaux des artistes américains.

La Vème DOKUMENTA de Kassel proposait en 1972 une importante section d'art-vidéo, bientôt suivie par le Musée de Graz (Autriche) en 1973; puis ce fut "Projekt 74" à Cologne qui consacrait plusieurs salles à des installations vidéo.. La VIème Dokumenta regroupait - en 1976 - les travaux les plus représentatifs des artistes américains et européens et présentait, à côté des installations de Paul KOS, Shigeko KUBOTA et Joan JONAS, un programme de bandes sur plusieurs moniteurs en même temps.

En Angleterre, dès 1971, la Serpentine Gallery et la Hayward ont organisé des festivals d'art-vidéo, sous l'impulsion de David HALL qui présentait les travaux de Tamara KRIKORIAN, Stuard MARSHALL et Steve PARTRIDGE (qui ont tous trois représenté la Grande-Bretagne à la Xème Biennale des Jeunes à Paris en 1976, par des bandes et des installations vidéo).

En Suisse, des recherches sur le médium ont été entreprises dès 1969 par des artistes-théoriciens tels Jean OTH, René BAUERMEISTER, Gérald MINKOFF et Muriel OLESEN qui ouvrent une vidéo-galerie à Lausanne: la Galerie Rencontre. Celle-ci propose en 1974 un vaste panorama international d'art-vidéo.

Les artistes suisses sont largement épaulés par René BERGER, critique d'art, auteur de nombreux ouvrages sur l'importance des media, tant au niveau de la production artistique qu'à celui de la communication. Dès 1969, il proposait à ses étudiants de l'Université de Lausanne, un cours intitulé "Esthétique et Mass Media".

En Italie, Luciano GIACCARI avait présenté en 1967 des bandes vidéo au Studio 971 de Varese. Et en 1974 s'ouvrait à Florence la galerie "Art-Tapes" - aujourd'hui, hélas disparue - qui éditait des bandes d'artistes italiens (Chiari, Baldassari, Vaccari) européens (Boltanski) et américains (Joan Jonas, Paul Kos, etc...)

En Belgique, tout un courant d'artistes du comportement tels Jaques CHARLIER, Louis NYST, Jaques LENNEP, Pierre COURTOIS, Danny MATTHYS et Jaques LIZENE ont eu l'occasion de présenter leurs travaux dans d'importantes expositions telles que la 3me Triennale de Bruges en 1974, ou "Artistes et vidéo" en 1975 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, et surtout, en février 1976 à l'I.C.C. d'Anvers, lors de la rencontre internationale organisée en collaboration avec le C.A.Y.C. (groupe dirigé à Buenos-Aires par Jorge GLUSBERG qui regroupe les travaux d'artistes latino-américains avec ceux d'artistes européens et américains, dans des rencontres ayant lieu chaque année rope).

Par ailleurs, l'I.C.C., bien équipée en matériel vidéo, organise régulièrement des expositions qui comprennent des projections de bandes internationales et des installations.

Aux Pays-Bas, la vidéo a mis longtemps à s'imposer. Dès 1971, cependant, le Lynbaancentrum de Rotterdam proposait des bandes d'artistes hollandais (Van Elk, Ben d'Armagnac, Dibbets) et américains. Aujourd'hui, de nombreux musées tels ceux d'Arnheim, de Maastricht et d'Eindhoven possèdent un matériel vidéo perfectionné. Et le Stedelijk Museum d'Amsterdam a proposé en 1975 une importante rétrospective Nam June PAIK comprenant plusieurs installations, et en 1979, une exposition en hommage à Gerry CHUM. Et, toujours à Amsterdam, une galerie internationalement connue, "De Appel", propose les travaux et les performances vidéo de nombreux jeunes artistes encore peu connus.

En France, le Service de la Recherche de l'O.R.T.F. (actuellement I.N.A.) découvrait et utilisait depuis une dizaine d'années déjà un synthétiseur couleur qui permettait aux chercheurs du Service, mais également aux grands noms du cinéma et de la télévision (tels Jean-Luc GODARD, Jean-Christophe AVERTY) de réaliser des oeuvres utilisant le médium vidéo.

La première grande exposition d'art vidéo à Paris fut organisée à l'A.R.C.- Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en novembre 1974. Elle regroupait, avec de nombreuses bandes d'artistes américains que le public français découvrait pour la première fois, des installations de Dan GRAHAM, Nam June PAIK, Frank GILLETTE, Kit GALLOWAY, Taka IIMURA, etc... Par ailleurs, les plasticiens français ayant eu la possibilité de réaliser des bandes pour l'occasion grâce au matériel qui avait été mis à leur disposition, on pouvait voir leurs travaux dont la plupart n'avaient su d'emblée créer un langage vidéo spécifique, ni même établir des relations évidentes entre leurs propres recherches et le nouveau médium. Citons toutefois les "enquêtes sur l'art" de Lea LUBLIN, les bandes de Paul-Armand GETTE, Francoise JANICOT, Christian BOLTANSKI, mais surtout, celle de Nil YALTER, "La femme sans tête" qui s'avéra immédiatement comme une réussite totale. Liant à ses recherches sur le langage et sur la condition féminine une utilisation spécifique de la caméra vidéo, cette bande demeure une des oeuvres les plus abouties réalisées à ce jour en France. D'ailleurs, au sein d'un collectif de femmes, ou en collaboration avec Nicole CROISET, c'est en-

core Nil YALTER qui réalise des bandes dont la forme, très travaillée, met en valeur le propos socio-politique et critique, comme dans "La Roquette, prison de femmes" ou "Rahime, femme turque".

Sous l'impulsion de Don FORESTA qui avait depuis longtemps implanté la vidéo américaine dans le Centre Culturel Américain de la rue du Dragon, le Centre Américain du boulevard Raspail a développé une section vidéo importante qui accueille des programmes aussi importants que celui du Musée de Buffalo ou de la "Kitchen de New-York".

Enfin, la section "Vidéo-Cinéma" du Centre Geroges Pompidou, dirigée par Alain SAYAG, produit des bandes dont les plus réussies à ce jour nous semblent être celles de Jean DUPUY "Artist's propaganda", de Bob WILSON et celle réalisée par deux jeunes suédoises vivant à Paris, Teresa WENNBERG et Suzanne NESSIM, intitulée "La Nageuse".

De même, l'Ecole des Arts Décoratifs a produit certaines bandes de qualité comme "Flipper" de Dominique BELLOIR, par ailleurs théoricienne de la vidéo dite "expérimentale" et réalisatrice de plusieurs autres bandes dont "Memora" présentée un peu partout dans les Festivals d'art-vidéo.

En Yougoslavie, plusieurs artistes se sont penchés sur le nouveau médium, mais les réalisations les plus marquantes sont le fait d'artistes qui peuvent être considérés comme désormais "internationaux", tels Slobodan PAJIC ou Marina ABRAMOVIC.

Enfin, le **Japon** propose de très nombreuses réalisations mais il ne nous a pas encore été possible de les visionner..

La **Corée**, elle aussi, regroupe plusieurs artistes dont l'un d'entre eux présente, à la XIème Biennale de Paris, une installation au Centre Georges Pompidou.

Le **Portugal** semble de plus en plus s'intéresser au médium et quelques artistes y ont eu accès au matériel encore rare. Citons les travaux de Barrias et de Fernando CALHAU, tous deux présentés également à la XIème Biennale de Paris.

8* - LES PRODUITS DE L'ART–VIDEO

Repronons les trois grands types d'art-vidéo tels que nous les avons déjà proposés:

a) **La Vidéo dite "Expérimentale"** qui regroupe les travaux consacrés à la recherche sur le dispositif électronique.

Nous avons vu que dans ce type de travaux, l'intérêt essentiel était le traitement de la couleur et de la matière, obtenus par synthétiseur.

Les aspects les plus intéressants de ce type de produit consistent donc dans:

- **Le dispositif technologique** lui-même, pris comme sujet/objet, relié à un coloriseur qui peut être lui-même relié à un truqueur. Nous avons vu que le coloriseur permettait de colorer artificiellement les images selon différents degrés de luminosité. Les truqueurs permettent les découpages, les inversions de valeurs, les permutations de couleur et, surtout, le mixage de l'image synthétique (4).

- **La plasticité**:
avec la déformation des formes (cf. "Untitled" de SWEENEY) ou de la couleur ("Video Light Music" de Ron HAYES), soit les deux à la fois comme dans "Global Groove" de Nam June PAIK qui présente, par exemple, des images de danseurs changeant de forme et de couleur, selon les développements rythmiques de la bande son.

- **La représentation**:
la bande constitue un espace représentatif et/ou narratif au sein d'une matière qui échappe à la contrainte tant cinématographique que télévisuelle:

  - à des fins expérimentales (TV Cello de Paik)
  - à des fins de divertissement pur, avec accompagnement de musique et de danse ("Scape Mates" d'Emshwiller, ballet effréné où la déformation de l'image et l'éclatement de la couleur est, comme dans "Global Groove" de Paik, liée à l'utilisation exemplaire de partitions musicales.

- **La configuration**:
entrelacs d'éléments qui se combinent au sein d'un espace très construit (cf. "Physio-Vidéo" de Bill et Louise Etra qui capte et enregistre le rythme cardiaque de cette dernière, utilisée comme source de modulation du synthétiseur.

- **Le truquage**:
les possibilités de l'image vidéo, et, en particulier, sa destruction et sa régénération, peuvent être explorées à fond par l'utilisation savante du synthétiseur ("Three transitions" de Peter Campus).

- **La polarisation lumineuse et le renversement des couleurs**:
(cf. "Head Game" de Ros Baron) permettent une interprétation presque conceptuelle d'une situation donnée.

Il convient de mentionner ici les travaux originaux réalisés en France au Service de la Recherche de l'O.R.T.F. (I.N.A.) au moyen du truqueur "universel" de COUPIGNY, et, en particulier, ceux de Robert CAHEN ("L'oeil du miroir", "L'invitation au coyage") montages/collages de photos souvenir, de diapositives couleur, animées par le truqueur sur une bande-son de l'artiste lui-même.

Ou encore celles du "nouveau réaliste", Martial RAYSSE, réalisées avec plusieurs caméras et des négatifs couleur ("Martial camember extra-doux", ou "Portrait électro-machin-chose") afin, comme il le dit lui-même, de "faire éclater la couleur". Ecoutons-le, interviewé (dans Vidéo-Info no. 10):

> " J'avais déjà fait en peinture un travail qui tendait à transformer l'image.
> Avec la vidéo, j'ai pu expérimenter un nouveau langage pour l'image et j'ai trouvé un véhicule pour l'appliquer...
> J'ai appliqué à la vidéo ce que je savais en peinture sur une décomposition d'une image: en outre, ce qu'on ne peut pas faire en peinture: créer une situation et la suivre à travers les caméras, la transformer instantanément, j'y suis parvenu grâce à la vidéo."

N'oublions pas les émission réalisées pour la télévision par Jean-Christophe AVERTY "Mélies", "Ubu-Roi" et "Le Surmale" d'après Alfred Jarry, qui utilisent de nombreux systèmes de truquages: incrustations, dédoublement, multiplications symétriques, rotations, etc.

- **le feedback**:
Lorsqu'une caméra est dirigée sur l'écran du moniteur auquel elle se trouve reliée, on peut alors constater que l'écran diffuse sa propre image à l'infini.

Si la caméra est plus ou moins inclinée, chacun des écrans de télévision se penchera du même côté. Et l'image peut atteindre un grand degré de complexité si l'on effectue des manipulations complémentaires variées.

La plupart des artistes vidéo utilisent le feedback dans leurs oeuvres.

b) **La vidéo-enregistrement**

Nous en arrivons au problème qui nous préoccupe puisque, d'entrée de jeu, le corps fait son apparition dans ce type de travaux.

- le corps de l'artiste qui tient lui-même sa caméra et l'incorpore à sa performance (on peut alors parler de vidéo-performance), ou encore enregistrant la performance d'une autre personne. Il peut également enregistrer des happenings, des concerts...
- un corps, autre que celui de l'artiste, utilise la vidéo pour enregistrer un type précis d'événement (performance de l'artiste, happening, concert, danse...)

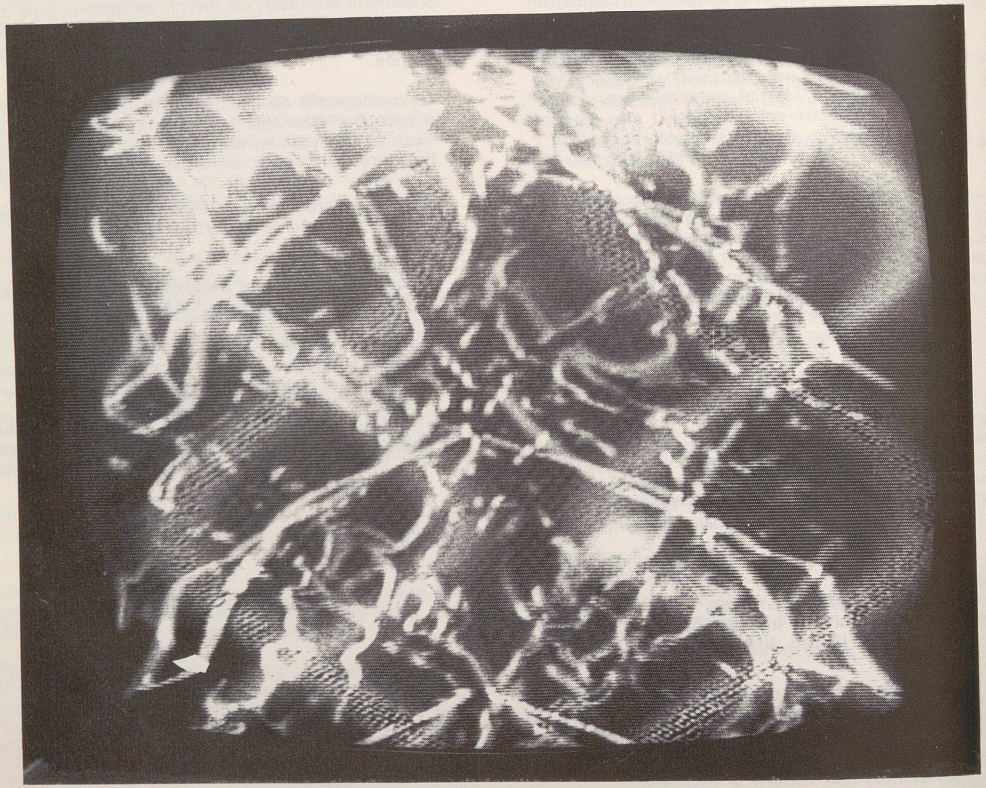
Lorsque les artistes dits "du comportement" découvrirent que la caméra vidéo permettait une reproduction immédiate de l'image enregistrée tout en donnant la possibilité d'effacer, de revenir en arrière, puis de réenregistrer, ils comprirent que le médium leur ouvrait les portes de l'investigation sur eux-mêmes et sur le monde.

La bande vidéo devient ici mémoire vivante, mais aussi permet d'interroger les facteurs humains, sociologiques, psychologiques ou de faire intervenir le langage, l'écriture, le concept, et, essentiellement, le corps.

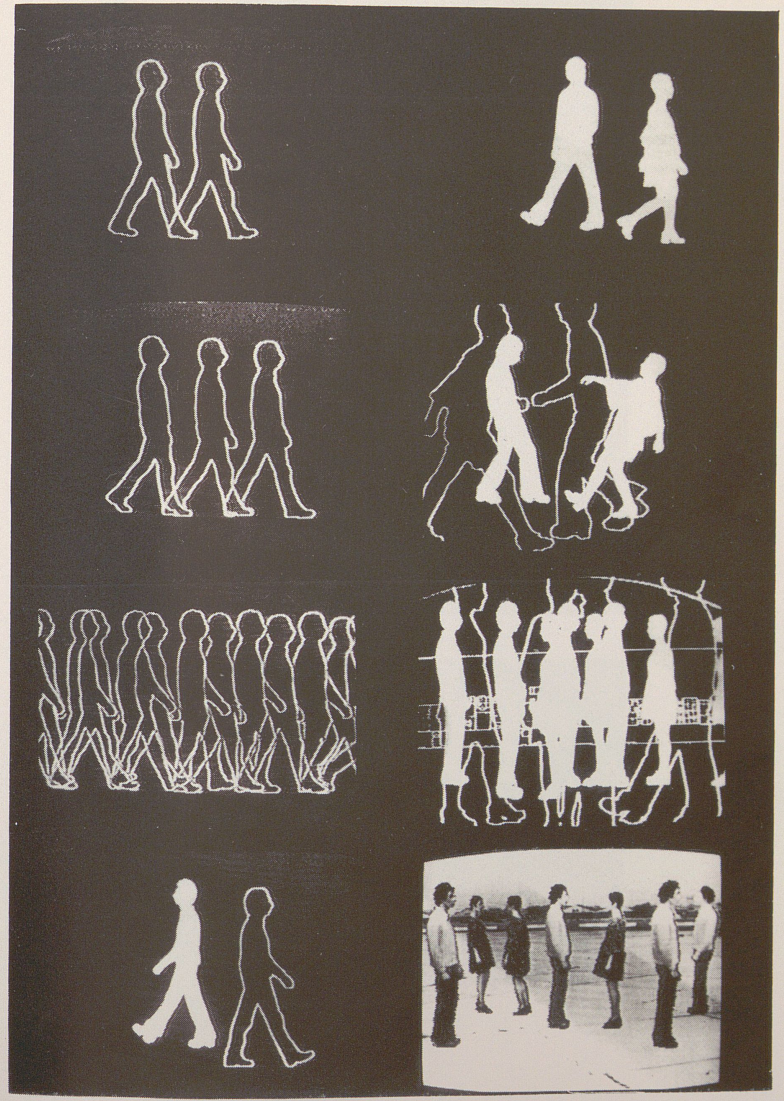
Nous allons voir que cette catégorie de travaux vidéo s'articule de la sorte à l'art corporel.

c) **Les installations ou dispositifs vidéo**, parfois appelés, également, **vidéo-sculptures**.

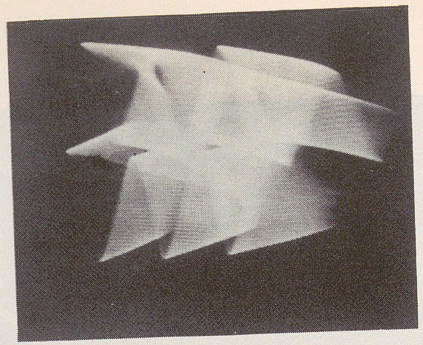
Par leur grande complexité, ces installations constituent une réflexion avancée sur les caractéristiques propres du médium, et, en particulier, les rapports du temps réel et du temps restitué. Ils introduisent également le corps du spectateur au sein du dispositif, le mettant, par le biais de la technologie, dans la position, nouvelle pour lui, d'acteur.

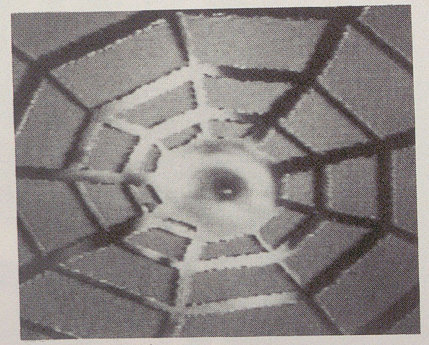


Skip Sweenex: "Illuminations"



Ed Emshwiller: "Crossing and Meetings"





Bill and Louise Etra: "PDP 11 - 10 - Abstractions on a Bedstreet" - "Lady of the Lake" - "Ms. Muffet"

CHAPITRE II: LE CORPS

A partir des années 60, le tableau, dit "de chevalet", s'est trouvé soumis à de nombreuses attaques tant physiques qu'intellectuelles; Klein l'a brûlé, Fontana l'a déchiré, Spoerri l'a recouvert d'ordures. Quant à Pollock, il l'a démonté, l'a étendu sur le sol et a laissé la peinture s'étendre en couleurs aléatoires sur la toile.

A partir de là, il semble que les frontières entre les différentes disciplines artistiques soient abolies. Désormais, l'artiste va disposer de tous les instruments que lui offre la technologie, mais continuera à baser son goût sur n'importe quel langage pictural du passé.

Trois aspects de la pratique artistique se sont developpés depuis les années 60:

- l'intervention de la pratique artistique multimédiale dans les disciplines artistiques conventionnelles que sont la peinture, la sculpture, la musique, le théâtre.
- son incursion dans le monde de l'image produite en série et son absorption de la photographie, du film et de la télévision.
- l'éviction de l'oeuvre d'art en tant que produit fini au profit de **l'action de l'artiste**.

C'est, en fait, seulement une fraction de l'art intermédial qui est devenu un art d'exposition ou de musée. Le visiteur en prend connaissance dans des vestiges d'actes artistiques, conservés à la manière de reliques, ou bien encore à travers une documentation photografique ou vidéo.

Mais comme ni les photos, ni les films, ni les bandes vidéo ne peuvent rendre compte du processus dans son entier, il nous faut nous reporter aux commentaires des artistes, aux souvenirs des témoins et aux interprétations données par les critiques.

Ces "oeuvres d'art", très actuelles ne sont donc pas des objets culturels conventionnels, mais des fragments d'acte culturel, rendu possible par la pratique artistique intermédia qui renforce un élément essentiel dans l'art des années 70/80: **LE CORPS**.

1* - LE CORPS DANS L'HISTOIRE DE L'ART

Utiliser son propre corps comme médium d'expression, c'est l'un des développements artistiques essentiels de la fin des années 60 et des années 70. Cette pratique a été nommée: "BODY-ART", "ART CORPOREL".

L'importance actuelle de l'art corporel consiste autant dans ses manières de reconsidérer la relation entre l'artiste, le sujet et le public que dans la définition des qualités intrinsèques de cette activité nouvelle qui a déjà produit un corpus estimable d'oeuvres et suggéré une approche nouvelle des arts visuels.

Depuis les Jeux de la Passion au Moyen-Age, les expériences de Léonard de Vinci sur son propre corps, les spectacles organisés par le Bernin, les soirées proposées par Henri Rousseau dans son atelier de Montmartre, les fameux "mots en liberté" du futuriste Marinetti, en passant par les poèmes phonétiques de Hugo Ball, les actions dada, les cabarets surréalistes, jusqu'aux ready-made de Duchamp, la somme de ces événements a considérablement modifié l'Histoire de l'Art.

Si l'on se penche sur les manifestes futuristes, si l'on admet que leurs déclarations fracassantes et publiques étaient des moyens exemplaires de diffusion de leurs idées à une audience de masse, l'on s'aperçoit qu'ils voulaient détruire le Solennel, le Sacré, le Sérieux et le Sublime dans l'art; si l'on analyse les versions russes du Futurisme, Dada zurichois, puis les cabarets d'avant 1914 en Allemagne, les cafés parisiens où se rencontraient les jeunes surréalistes qui attaquaient l'intelligensia et son souci de rationalisme, l'on s'aperçoit qu'une cassure s'est alors produite dans la vie artistique.

L'artiste peut enfin prendre du plaisir dans presque n'importe quelle activité et cette assimilation de l'art au jeu et au plaisir, les limitations de plus en plus évidentes de la fabrication de l'objet d'art prouvent bien que les artistes désirent sortir des limites imposées par la galerie ou le musée.

Ce fut le Bauhaus qui, le premier, créa son atelier de "théâtre-performance".

Mais c'est surtout dans les années 60 que les artistes prirent conscience du caractère répétitif des "révolutions" artistiques et renouèrent, peut-être plus par intuition que par une vraie analyse, avec les ambitions avouées du Futurisme et de Dada en refusant la primauté esthétique de leur travail et en insistant sur son caractere essentiellement subversif.

De cette prise de conscience allaient jaillir les courants les plus marquants de l'art contemporain dans lesquels s'inscrivent

- **Le happening**
- **L'art corporel**
- **La performance**

2* - LE HAPPENING

Le happening est issu d'une volonté d'échapper à la peinture, mais il est né cependant de la peinture. Aux alentours des années '55, tant aux Etats-Unis qu'au Japon, des plasticiens ont éprouvé le désir de transformer le tableau en un système dynamique et évolutif, notamment par l'assemblage d'objets, auquel, le premier sans doute, Allan KAPROW a donné le nom d' "environnement".

Ces oeuvres nouvelles sont les héritières lointaines des collages cubistes, des peintures futuristes et des photomontages dada; mais elles font aussi penser irrésistiblement aux assemblages de Karl Schwitters qui, dès 1918, construisait des oeuvres auxquelles il ajoutait constamment des éléments jusqu'à l'envahissement total du lieu où elles se trouvaient. De bi-dimensionnelles, les peintures sont devenues tri-dimensionnelles, puis assemblages, puis environnements, puis, lorsque des personnages vivants s'y sont installés, on a prononcé le mot de "happening", le tableau étant devenu une scène destinée à proposer un vrai spectacle.

En tant qu'activité artistique autonome, le "happeninc" a fait son apparition au Japon, en 1955, avec le GROUPE CUTAI qui comprenait 9 membres. Le groupe se manifesta jusqu'en 1957; par exemple, l'un des membres du groupe avançait parmi les spectateurs en déchirant un certain nombre d'écrans de papier; un autre peignait des tableaux avec ses pieds et créait des oeuvres en se roulant dans la boue. L'un des plus célèbres membres du groupe. Tetsumi KUDO, a introduit le happening aux Etats-Unis et vit maintenant à Paris, où il réalise dans des lieux publics (Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, F.I.A.C.) non plus des happenings mais des performances qui mettent son propre corps en jeu.

Dès 1952, le compositeur John CAGE, alors professeur au Black Mountain College, créateur de la "musique indéterminée", réalise le premier "happening" américain en proposant, dans le même spectacle, un tableau de Robert RAUSCHENBERG, un ballet de Merce CUNNINGHAM, un poème récité par Charles OLESEN et un morceau de piano joué par le compositeur David TUDOR.

"Moins corrompu et plus pervers que la peinture, le happening recouvre des attitudes intellectuelles diverses, voire contradictoires" écrit Francois PLUCHART (dans Artitudes no. 10).

Si nous essayons, à notre tour, de définir le "happening", nous pouvons dire que c'est une action **immédiate**, au caractère souvent **spontané, évolutif**, même lorsqu'il est réduit à un geste unique, ou à un caractère unique, ou à un acteur unique. Mais il peut également - et c'est une de ses différences essentielles avec la "performance" - comporter plusieurs participants, voire des dizaines et ce, - caractéristique fondamentale - **sans préparation préalable aucune**.

Le happening procède d'un canevas très lâche, mais toutefois préétabli; il peut déclancher des réactions imprévisibles de la part du public. **Ouvert dans son interprétation**. il apparaît moins comme un discours que comme une tentative de libérer les forces pulsionnelles tant de l'acteur que des spectateurs.

Il peut se définir selon deux courants principaux:

- un **courant de type théatral**, prédominant dans l'esprit du public (dont Allan KAPROW est le représentant le plus marquant)
- un **courant de type musical**, dont le musicien John CAGE, créateur de la musique "indéterminée", est le chef de file. Pour lui, une musique - ou tout autre art - en rupture avec les schémas classiques, peut faire naître un nouveau mode de pensée, confortê par la participation active des spectateurs.

John CAGE et LA MONTE YOUNG se rencontrèrent en 1959 au Séminaire de STOCKHAUSEN à Darmstadt (thème: "la composition comme processus") dans lequel CAGE développait ses idées sur la musique "indéterminée" et son rapport à l' "exécution. A ce moment-là YOUNG travaillait à l'Atelier de Création de Ann HALPRIN, sur la côte ouest où CAGE était pratiquement inconnu. Bientôt, Warner JEPSON et Terry RILEY vont les y retrouver et "utiliseront des objets et des accessoires pour définir l'espace d'une façon variable".

Les happenings qui eurent lieu dans les petites galeries et ateliers new-yorkais tendaient vers l'oeuvre d'art totale (en tant que somme de tous les arts pris en particulier, mais dominés par des gestes et des pulsions essentiellement picturaux). Il s'ensuivit une bataille, un corps à corps entre l'artiste et les matériaux qu'il utilise depuis le papier, la toile, les pinceaux et la couleur jusqu'à ce nouvel instrument qu'était alors la caméra vidéo.

Le sens de la manifestation n'atteignait toutefois qu'un public restreint d'initiés qui s'identifiaient à l'artiste et comprenaient parfaitement la "laideur et le côté primaire" des matériaux ordinaires, et approuvaient l'agressivité destructrice et parfois anarchique du happening auquel ils participaient souvent malgré eux.

Mais, au début, le dialogue s'instaurait difficilement.

Vers la fin des années 60, les théories de la communication et l'interraction entre les différentes disciplines vont s'articuler sur le happening, pris comme phénomène social plutôt qu'esthétique, comme moyen nouveau d'expression artistique, et surtout comme formulation nouvelle du problème fondamental de la relation entre l'objet "esthétique" et celui qui le contemple.

Le contenu, seul, influence l'impact public. Pour une société de type bourgeois, la valeur limitée, ou plus exactement la non-valeur de ce type de manifestations, c'est le scandale.

En fait, aux Etats-Unis, il n'y eut guère de scandale: les premiers happenings étaient absolument non-scandaleux et tout-à-fait apolitiques. Ils restaient dépendants des intérêts commerciaux et le haut niveau de leurs références culturelles réduisait leur impact sur le grand public, les réservant à des groupes initiés.

Les élèves de CAGE choisiront des voies souvent différentes. Mais grâce à ses amis Rauschenberg et Jasper Johns, la conception du "happening" en tant qu'activité agressive a pénetré dans le milieu de la peinture; l'on ferait toutefois une grave erreur en assimilant le happening avec le théâtre auquel il s'oppose fondamentalement tant par le choix des lieux où il se déroule, le non-professionalisme de ses participants, et surtout, la notion d'indétermination qui préside à son déroulement.

Allan Kaprow a toujours attaché beaucoup de prix à la conservation de ses environnements; il a déclaré qu'il n'était pas indispensable, ni même souhaitable, de reproduire un happening qui perdrait ainsi son caractère unique et spontané - mais, cependant, il ne s'est guère privé de le faire - et serait privé de son intensité.

Les happenings mettent presque toujours en cause des notions essentielles telles que la vie ou la mort, les besoins fondamentaux de l'homme, tels que la nourriture, les instincts sexuels, le sommeil, l'amour, la répulsion. Ou encore, la préservation de la nature, la pollution, l'auto-destruction. Parfois, ils se veulent gestes sociologiques, et dans la forme qui se développera dans les années suivantes, souvent politiques.

Quant aux happenings de l'école viennoise - qui nous semble très à part dans l'histoire du happening - ils dramatisent la peinture et se présentent sous forme de monologues totalement aggressifs et d'une rare violence. Ils traitaient de la transgression absolue des tabous, dans les domaines religieux et sexuels essentiellement. NITSCH, MUEHL et BRUS ont acquis, eux, leur célébrité par le scandale, en invitant les spectateurs à vivre ces sortes de messes noires qu'on peut rapprocher, bien qu'ils s'en défendent, de cérémonies de type nazi.

Le développement du happening sera indissociable d'un mouvement dont il va être à présent question: FLUXUS, dont les représentants les plus marquants sont VOSTELL et BEUYS en Allemagne, et encore CAGE et KAPROW aux Etats-Unis, suivis par Nam June PAIK. Tous, ils assument l'ambiguité du message artistique et de son interrogation avec le message social, pour essayer de parvenir à l'intégration de tous les genres artistiques, en se basant sur la participation la plus importante possible du public.

Wolf VOSTELL sera plus impliqué par les processus de socialisation politique; à partir de 1959, il avait mis au point à Cologne des "happenings" dans lesquels dominait l'utilisation de la télévision et la participation d'un public indifférent aux lieux culturels traditionnels. Son "TV Décoll/age à l'usage de millions de spectateurs" était prévu comme une émission dans le cadre du programme officiel de la télévision allemande, émission à laquelle le public pouvait participer en téléphonant - nous verrons plus loins que le journaliste américain Douglas DAVIS a utilisé le même procédé à New-York-.

En fait, c'est son ami, Nam June PAIK qui avait familiarisé VOSTELL avec toutes les possibilités d'intégration de la télévision commerciale, et surtout, avec l'art-vidéo qu'il avait contribué à définir.

Il convient, à présent, d'essayer de définir ce qu'était FLUXUS.

2* - FLUXUS

Qu'est-ce que "FLUXUS", noeud de la genese des principaux happenings qui eurent lieu en Europe et aux Etats-Unis, "FLUXUS", compagnon indissociable de toutes les manifestations d'avant-garde dans ces deux continents?

Etat d'esprit ou façon d'être, FLUXUS offre au monde un ensemble d'idées incroyablement varié. Fluxus a été engagé à différents niveaux dans l'invention, le développement et la théorie d'un bon nombre de courants en art contemporain, et parmi eux: l'art postal, les arts de communication, les livres d'artistes, l'utilisation des média, et particulièrement, de la vidéo, les espaces alternatifs, la nouvelle politique de gauche, les coopératives d'artistes, les mouvements contre la guerre, les législations sur l'art, les performances, les happenings et événements divers, le film, l'art conceptuel, la poésie concrète, la musique nouvelle, les spots publicitaires, les multiples, les festivals, la radio, la télévision, les musées ambulants et flottants, le développement du droit des artistes, et de Soho à New-York, celui des archives de l'art contemporain.

FLUXUS est un groupe qui n'en est pas un; c'est peut-être une école d'art, un courant de pensées, mais faute de traits communs entre ses membres,on ne peut vraiment pas le décrire. Il a parfois été défini comme une philosophie, mais jamais comme un mouvement car il n'a jamais eu d'action cohérente dans le temps et dans l'espace. Il n'est pas né d'un regroupement de gens ayant les mêmes buts, le même objectif autour d'un même programme introduisant telle ou telle tendance dans la mouvance continuelle de l'art.

Il a, plus ou moins spontanèment, pris naissance sous la coordination de Georges MACIUNAS, et ses manifestations variées (performances et festivals, publications et expositions, concerts et happenings) ont plutôt été des activités superficielles qu'une stratégie professionnelle axée sur un certain carriérisme.

Un artiste FLUXUS professionnel ne serait pas un vrai Fluxus.

Les artistes Fluxus vivent un peu partout dans le monde. Officiellement, rien ne les relie entre eux si ce n'est une certaine façon de concevoir l'art à par-

tir des influences qu'ils ont subies: Duchamp et Dada avec le ready-made, Cage avec la dépersonnalisation de l'art, et Nam June PAIK avec l'utilisation de la vidéo.

Ce qu'ont en commun les artistes Fluxus, c'est une attitude envers l'art, une volonté d'innover, le respect des uns envers les autres en tant qu'individus et collègues.

Fluxus n'a donc pas établi de carte de membre, mais fonctionne selon trois processus: congrégation, agglutination et transmission linéaire, certains membres acceptant de travailler ensemble sur un projet ou un autre, à deux parfois en même temps, d'autres gens se joignant au projet, tout en demeurant individualises.

Certains artistes Fluxus ont une approche mystique de la vie, d'autres une scientifique. Certains sont d'ailleurs alternativement mystiques ou scientifiques. Mais, en réalité, tous se moquent bien d'avoir une étiquette.

Il est curieux de noter que les psychologues et les physiciens sont plus intéressés par Fluxus que les historiens d'art. Pourtant Fluxus, depuis les années 60, a été élément d'énergie et d'attraction pour un grand nombre d'artistes essentiels qui ont eu une influence signifiante dans le type d'art qu'ils pratiquaient; un grand nombre d'entre eux sont parmi les plus importants du monde, si l'on se reporte a la liste établie en 1970 par Harald SZEEMAN et Hans SOHN pour l'exposition "Fluxus et Happening". Citons: BEUYS, BRECHT, FILLIOU, FLYNT, HIGGINS, KOSUGI, MACIUNAS, LA MONTE YOUNG, YOKO ONO, PAIK, SPOERRI, BEN, VOSTELL.

D'autres artistes ont participé avec des Fluxus à des actions spécifiques sans se joindre réellement à eux. Citons Robert MORRIS, Dieter ROT, Walter de MARIA, De RIDDER, Allan KAPROW, Simone FORTI.

De même, s'il n'existe pas de textes spécifiques, il y en a sur la plupart des artistes Fluxus, cités dans des revues importantes.

Quand on demande: "Qu'est-ce que FLUXUS? , on peut donner une réponse différente mais valable pour chaque aspect de la question, en prenant des exemples sur les différents artistes que nous venons de citer.

Selon ceux qui ont quitté Fluxus dpeuis longtemps, et pour ceux pour qui Fluxus est bel et bien mort, il y a des années, on constate de multiples incarnations de Fluxus: la première coincidait avec la publication des textes de MACIUNAS dans de nombreux magazines. Puis vient la grande période des Festivals et des Tours Fluxus en Europe - particulièrement en Allemagne - auxquels participèrent la première génération d'artistes Fluxus.

Pendant une courte période, en 1966, Fluxus semble organisé avec une stabilité certaine, marquée par la publication de la Charte, ses directeurs étant Ben VAUTIER, à Nice, et MACIUNAS à son quartier général de New-York. FLUXUS Ouest était représenté en Allemagne par BEUYS et VOSTELL.

A la fin des années 60, on constate une baisse de l'impact de Fluxus, puis une reprise grâce aux publications, festivals et happenings divers aux Etats-Unis, puis en 1969&70, en Angleterre. Au même moment, la rétrospective Fluxus, organisée par SZEEMAN, rassemblait à nouveau les gens grâce à un numéro spécial de la revue anglaise "Art and Artists".

Enfin, au milieu des années 70, une nouvelle génération d'artistes fut intéressée par Fluxus et développa de nouveaux projets.

Fluxus est presque devenu une institution qui recherche, consulte, organise des expositions, fait des publications et prend comme base des institutions comme l'Institut des Etudes Avancées en Art Contemporain qui possède un collège de chercheurs qui travaillent soit indépendemment, soit en liaison avec des Universités et des Musées comme le La Jolla Museum of Contemporary Art (Californie) soit avec des maisons d'éditions comme "Something else press", "Beau Geste Press", "Unpublished Editions", etc...

Le fait que Fluxus soit devenu historique ne signifie pas forcément que Fluxus soit mort. Fluxus est, en fait, plus vivant que jamais dans sa sensibilité qui continue à engendrer des idées nouvelles, qui influencent le monde, et lance des projets dans différentes directions, les adaptant aux circonstances. Le processus de diffusion culturelle est donc devenu la source et la force de Fluxus.

Toutefois, l'énergie et l'ambiguité de Fluxus le rendent souvent difficile à comprendre.

Interrogé sur ce qui signifiait Fluxus pour lui, NAM JUNE PAIK repondit: "Fluxus n'est pas un mouvement; c'est un etat d'esprit avec lequel on vit, avec lequel on mourra..."

Tout ceci contraste bien évidemment avec un mouvement comme le surréalisme au sein duquel le pape Andre BRETON pouvait accepter ou rejeter les gens par sa seule volonté; les artistes surréalistes, par ailleurs, vivaient - ou essayaient de vivre - de tout ce qu'ils produisaient. On peut dire qu'ils étaient, en quelque sorte, les parasites de leur propre mouvement, on les a même comparés à une bande de pigeons se disputant des miettes...

Le Futurisme et Dada sont plus proches de Fluxus. Certes, le Futurisme était un mouvement, et même un mouvement axé sur l'égocentrisme de Marinetti; mais c'était avant tout, comme Fluxus, un état d'esprit, et plus de 70 ans après, la vitalité de ses travaux témoigne bien au-delà de la personnalité d'un seul homme.

Quant à Dada, ce n'était pas vraiment un mouvement et, justement, on peut penser que sa disparition a été provoquée par les efforts qu'on a faits pour le définir comme un vrai mouvement au sens où le Surréalisme l'a été. Dada était avant tout intuitif, antirationnel et toutes les productions Dada entérinent cet état d'esprit.

Ainsi le Futurisme et Dada peuvent être considérés assez proches de Fluxus. Bien que Fluxus permette davantage aux schèmas conceptuels, depuis les permutations mathématiques jusqu'aux compléments aléatoires, de se développer, tout en essayant de créer une nouvelle subjectivité.

Ce qui est difficile, presque impossible, puisque le non-art est aujourd'hui une nouvelle forme d'art...

Rappelons, enfin, que vers la fin des années 50, le Structuralisme lui aussi, évoluant avec ses applications des idées linguistiques de Saussure et de Jacobson, les a adaptées à des champs variés: l'anthropologie, avec Levi-Strauss, la psychanalyse, avec Lacan, la littérature, avec Barthes, etc... Quelles que soient les discussions entre les vieux tenants du structuralisme orthodoxe et ceux qui défendent les nouveaux courants post-structuralistes (Ecco, Derrida, Lyotard, Deleuze), tous sont influencés par leurs sujets d'étude qui ont des intérêts communs avec des modèles et des structures conceptuelles, étrangement proches des considérations Fluxus.

Fluxus c'est aussi un type de travail, une métaforme. Ainsi, un objet Fluxus, c'est quelque chose que vous pouvez faire comme un artiste, et si vous le faites, c'est que vous êtes bien un artiste Fluxus. Mais vous êtes également libres de faire tout autre chose qui peut ou ne peut pas avoir à faire avec Fluxus.

Les artistes qui proclament "j'étais Fluxus..." dans l'espoir d'acquérir ainsi du prestige, n'ont, en réalité, aucune oeuvre Fluxus à montrer.

Des conceptions très diverses ont orienté l'évolution du happening Fluxus. Pour Georges BRECHT, il était surtout poétique et plastique; avec VOSTELL. il s'agissait surtout de dénoncer la violence et les destructions survenues dans l'environnement naturel; pour BEUYS. il était avant tout politique, tandis que NAM JUNE PAIK ne le concevait pas sans musique ou sans vidéo.

Les différences terminologiques suffiraient à souligner les divergences qui existaient au niveau des objectifs. Ainsi au mot "happening", BRECHT a substitué celui d' "événement", PAIK et la BURG préféraient celui de "concert" tandis qu'OLDENBURG préférait celui de "performance" et BEUYS, celui d' "action".

Alors que des artistes tels que Jim DINE et Claes OLDENBURG - qui ont fort peu investi dans Fluxus - considéraient le happening comme une fête suscitant des relations nouvelles entre l'homme et l'objet d'art et ont très vite abandonné ce type d'activité au profit d'oeuvres purement plastiques, d'autres, au contraire, n'ont jamais cessé de réaliser des happenings et, surtout, de proposer des caractéristiques originales et évolutives. Tel est le cas pour les artistes de l'Ecole Viennoise (Gunter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch et Rudolf Schwarzkogler) et ceux de l'Ecole de Nice (Ben. Serge Olgenburg, etc...)

Fondamentalement, rien ne sépara les happenings de VOSTELL et ceux de BEUYS, par exemple, si ce n'est le choix d'un sujet plutôt qu'un autre et l'intensité qui les définit. Mais la provocation, chez eux, n'est qu'occasionnelle alors qu'elle est essentielle pour les artistes viennois, et le rituel de type sexuel de leurs actions - ainsi que nous le verrons plus loin - a tout d'abord pour fonction de dénoncer les tabous sur lesquels s'appuie une société pour survivre.

Mais les travaux de l'Ecole de Vienne se réclament essentiellement de l'art corporel que nous allons maintenant essayer de définir.

3* - L'ART CORPOREL

Il est temps d'en venir à l'élément moteur qui définit, mieux que toute autre pratique, aussi bien la performance que le happening: **LE CORPS** .

Utiliser son propre corps comme médium d'expression, est l'un des développements essentiels des années 70.

L'importance de l'art corporel consiste autant dans ses manières de reconsidérer la relation entre l'artiste, le sujet et le public que dans la définition des qualités intrinsèques de cette activité nouvelle qui a déjà produit un corpus estimable d'oeuvres et suggéré une approche nouvelle des arts visuels.

Distinct, avant tout, de la théâtralité des happenings et du formalisme de la danse contemporaine qui l'ont, cependant, tous deux influencé, et de l'art de la performance avec qui il entretient toutefois certaines similitudes, l'art corporel est avant tout intime et individuel.

Il possède un contenu autobiographique certain puisque le corps mis en jeu est le corps d'une personne précise - l'artiste et non une entité abstraite, ni un rôle, comme au théâtre.

Si l'on considère les attitudes d'artistes aussi différents que BEUYS, Chris BURDEN ou Vito ACCONCI, il est possible de les considérer comme des extrapolations de l'activité physique de "faire de l'art" dans des situations de performance, face au public. Cependant, le contenu de la performance découle plus particulièrement de la condition psychologique de l'artiste et de ses préoccupations personnelles.

Ainsi Urs LUTHI, Luca SAMARAS ou Bruce NAUMANN qui cultivent le culte de leur personnalité, posent toujours en privé devant l'objectif de l'appareil photographique. L'artiste est alors à la fois sujet et moyen d'expression esthétique.

On peut considérer que les artistes eux-mêmes sont oeuvres d'art. Mais leur attitude envers la reproduction visuelle diffère. Pour certains, ce qui est montré

a posteriori sur les murs d'une galerie ou d'un musée peut n'être considéré que comme de la documentation. Même lorsqu'il s'agit de travaux créés expressément sous forme de photo ou de bande vidéo.

Dans l'art corporel, le geste dépasse sur le plan physique comme sur le plan psychologique sa représentation picturale que nous sommes habitués à considérer davantage comme un fac-similé que comme une oeuvre d'art. Alors que la peinture et la sculpture ont toujours été présentées au public comme "objets finis", comme "oeuvres d'art" directement "négociables", sans jamais tenir vraiment compte de leur réalisation.

A la place de cette oeuvre d'art traditionnelle les artistes d'art corporel proposent leur réalité corporelle, leur activité et surtout, leur psyché. Plutôt qu'une oeuvre d'art censée donner des indications sur la personnalité de l'artiste, mais en laissant l'interprétation définitive ouverte à des gens qui ignorent tout de la psychologie du créateur, les travaux d'art corporel donnent des informations directes et permettent de controler les réactions purement émotionnelles.

Le contenu autobiographique, caractéristique d'un certain modernisme, a sans doute trouvé dans l'art corporel une forme appropriée.

Depuis la fin du XIXème Siècle, ni l'église, ni l'état n'ont été capables de fournir un idéal, ou même un parrainage suffisant pour aider les artistes. Ceux-ci se sont donc de plus en plus éloignés des mythes classiques et religieux et de plus en plus tournés vers l'individu. C'est ainsi qu'ils se sont penchés sur leur propre condition et se sont peints en héros, en exemple moraux. Ce type de représentation égocentrique remonte sans doute à Gustave Courbet qui se plaisait à se peindre auréolé de sa réputation d'homme public et politique (cf. "Bonjour Monsieur Courbet...").

Quant à la représentation romantique de l'artiste, génie rebelle, prophète et individu hors du commun - il est issu de Beaudelaire, ou encore de Nietzche et passe par Van Gogh et Gauguin pour aboutir à Pollock et à Beuys.

Désormais, nous sommes persuades que les artistes vont nous apprendre quelque chose sur nous-mêmes, par le biais de leur propre angoisse.

L'art corporel implicite les idées et les sentiments de l'artiste et leur donne autant de valeur qu'à l'objet d'art traditionnel.

Si l'on remonte aux personnages peints sur les peintures sur bois du XVème Siècle, et qu'on l'on observe leurs mimiques, leurs danses, on y relève des messages peu compréhensibles, certes, à première vue, pour nous. Et l'on peut parler de véritables performances d'art corporel dans la gamme de gesticulations spécifiques utilisées par les prédicateurs dans leurs préches. L'éventail de leurs gestes définissait la qualité des messages qu'ils désiraient faire entendre.

On peut trouver ainsi, dans toute l'histoire de la peinture, certains gestes spécifiques chez les modèles représentés qu'on peut interpréter comme une sorte de message; ainsi il est difficile d'interpréter les gestes des danseuses peintes par Botticelli si l'on ne connaît pas les danses de l'époque.

Dans l'art corporel proprement dit, il convient d'analyser les métaphores qui nous sont proposées pour découvrir les structures d'un langage qui lui est propre. Les gens se déguisent, font des séries de mouvements, à la fois simples et compliqués, se blessent parfois et étudient les résultats de ces blessures. Ces démonstrations plastiques peuvent se référer à la situation du corps dans l'espace et dans le temps, ou bien utiliser des gestes, des grimaces qui élargissent au maximum le pouvoir humain d'expression, des rituels, des cérémonials et des transformations, souvent narcissiques.

La encore, nous pensons a DUCHAMP qui définit la réalité esthétique du geste dans ses "ready-made" baptisés objets d'art par sa seule volonté... Très proche de l'art corporel, la célèbre personnification de son double féminin, Rose Selavy, dans plusieurs photographies réalisées en 1921 par Man Ray, préfigure les recherches d'ACCONCI, de LUTHI et de SAMARAS ou de CASTELLI sur les travestis et les androgynes, sur l'ambiguité du sexe. Ou encore, dans sa fameuse "Boîte verte", Duchamp présentait comme "produit artistique", ses notes prises au hasard à propos de ses procédés d'inspiration.

C'est par le geste qu'il a nié l'oeuvre d'art/objet et qu'il lui a substitué la vie de l'art.

Dans les années 60, le contexte de l'art corporel fut établi par Andy WARHOL, et Robert MORRIS, aux Etats-Unis; WARHOL imita DUCHAMP en devenant un personnage célèbre en tant que figure "publique", et en proposant des "objets d'art" pratiquement impossibles à différencier des produits commerciaux: l'attitude de l'artiste, en effet, définissait, seule, l'intérêt intrinsèque de l'objet.

En Europe, ce furent Yves KLEIN, Piero MANZONI et BEN les premiers artistes qui utilisèrent leur corps - ou celui des autres - dans leur pratique artistique. Yves KLEIN utilisait des "pinceaux vivants", corps nus de ses modèles qu'il enduisait de peinture et appliquait contre la toile vierge.

MANZONI, lui, vendait une édition numérotée de boîtes de conserve contenant ses excréments, ou encore, signait des corps nus qu'il nommait ses "oeuvres d'art".

En 1962, le niçois BEN vendit son propre corps en tant que sculpture vivante et mouvante. La même année, Robert MORRIS mettait en vente une boîte contenant sa propre photographie.

Il ne faut pas cependant oublier que l'art corporel est lié au mythe de l'interprétation qu'Allan KAPROW donne de la peinture de POLLOCK: en étendant de la peinture sur la toile posée sur le sol, et en marchant sur cette peinture, son geste pouvait être interprété comme un véritable happening puisque y figurait le mouvement ambulatoire, absolument impératif.

Enfin, plus récemment, "l'anti-form" et le "process-art" ont constitué une évolution de l'art corporel, devenu déjà presque classique. Ces deux courants insistent sur les activités physiques de création en temps réel, dans des espaces, et sur le comportement des artistes, plus que sur l'objet de leur action.

Toutes ces formes d'art vont dans le sens de la destruction de l'objet d'art traditionnel, car c'est seulement sa destruction physique qui permettra de remettre en question les formes d'art traditionnelles. Rappelons à ce propos que Wagner clamait déjà:"les gestes du mime compenseraient largement la disparition de la sculpture"...

De fait, la pratique de l'art corporel envahit tous les terrains sur lesquels l'art doit se battre pour s'imposer. Ainsi que l'écrit François PLUCHART (ARTITUDES Nr. 10): "Le corps, donné biologique, donné fondamental, mécanique politisée et socialisée, objet de jouissance, de souffrance, de mutilation, réceptacle accomplisseur ou transformateur de sens universel".

"Dans le dérèglement poétique d'ACCONCI, les blessures imposées à son propre corps par Ging PANE, le boudin de sang humain de Michel JOURNIAC, le travestissement d'Urs LUTHI et de CASTELLI, l'auto-agression de Chris BURDEN, les expériences de BEUYS, de SAMARAS, d'Arnulf RAINER essaient de définir un langage nouveau: celui du corps. Le corps émet, communique, rencontre, souffre et c'est ce discours qu'il tient en permanence que l'action d'art corporel canalise et intensifie afin de tenter de la communiquer à l'autre.

"L'artiste peut y parvenir, d'abord par un travail physique sur son propre corps qui en assure la parfaite compréhension, mais plus encore, par une activité psychique et intellectuelle qui s'effectue à travers la lecture, la réflexion, le vécu quotidien et par une sorte d'auto-analyse permanente qui interroge les pulsions et les affects, mais aussi la structure répétitive du geste qu'il s'agira de rencontrer chez autrui".

L'art corporel est aussi le produit d'un vaste contexte intellectuel et social. C'est parce que le public partage avec l'artiste, le performer, pour employer l'expression consacrée - les mêmes sensibilités, les mêmes attitudes-qu'il accepte certaines relations avec des individus grotesques ou ambigus (LUTHI) ou encore des gourous (à la BEUYS).

Les artistes corporels nous confrontent, en fait, à nos problèmes névrotiques, à nos besoins avoués ou inavoués, et notre comportement pathologique peut ainsi être controlé d'une manière artistique, même rituelle.

Ce contenu psychologique de l'art n'est pas nouveau: l'introspection de l'angoisse, les fantaisies sexuelles et fétichistes étaient déjà apparues au début du siècle dans certaines oeuvres d'artistes tels que MUNCH, KLINGER ou BEARDSLEY.

Les thèmes essentiels de l'art corporel sont des rituels d'autotransformation, les interrelations de la créativité et de la sexualité et de la mort, la folie, l'aliénation, l'agressivité. l'hostilité. Le désir, réprimé, puis libéré, devient le corps-même dans ses plus intimes manifestations et apparaît devant des dizaines d'yeux, ce qui peut rapidement devenir insoutenable. Le corps est le réceptacle des plus sévères restrictions, des pratiques les plus censurées qui lui sont imposées. Plus ce qu'il s'interdit de révéler est inerte et souterrain, plus on insiste (d'où la folie destructrice des tortionnaires inhibés). Le fait de ne pouvoir agir librement, même en ce qui concerne son propre corps, provoque cette soumission à soi-même, souvent cause de traumatismes plus ou moins profonds mais toujours destructeurs.

Remplaçant la danse, la psycho-analyse, le mysticisme, l'érotisme, l'utilisation des drogues, celle de l'alcool, l'art corporel aide à libérer les existences bloquées et à permettre aux artistes à surmonter leurs complexes de toutes sortes.

Le sujet de l'art corporel, c'est, en gros, tout ce que le corps peut endurer: amour, haine, peur, narcissisme, sexualité, et surtout, angoisse de la mort. La leçon freudienne souvent mal digérée fait dériver tragiquement le corps vers un certain mysticisme qui influencera tôt ou tard des artistes tels que Gina PANE, Vito ACCONCI, Marina ABRAMOVIC, Urs LUTHI. Les thèmes obsessionnels dominent la scène de l'art corporel. Le corps, décrit sous ses aspects les plus secrets, est soumis à la torture, à l'humiliation, à la destruction, à la lacération, à la violence sous toutes ses formes. On dirait que l'idée-même de la beauté est devenue insupportable... Sont de mise: la haine, la fascination et le dégoût de son propre corps.

"La Base de l'art corporel ne serait-ce pas un besoin d'amour insatisfait qui se développe sans limites dans le temps... Le besoin d'être aimé pour ce que l'on est, ou ce que l'on veut être. C'est ce qui confère à cette forme d'art sa dimension inévitable de désillusion et d'échec. En tout cas, la tendresse est presque toujours le but recherché. L'amour non obtenu se transforme inévitablement en agressivité."

C'est en effet, l'agressivité qui semble être le ressort essentiel de l'art corporel: agressivité envers soi-même, agressivité envers l'autre, ici, le spectateur qui a, parfois, du mal à garder son calme alors qu'il se sent bien indirectement - voire directement - mis en cause.

Cette avidité d'amour qui se traduit par tant d'agressivité peut aussi devenir narcissisme. L'artiste est obsédé par l'obligation de s'exhiber pour pouvoir exister.

Un peu comme Antonin ARTAUD, les artistes d'art corporel cherchent la connaissance absolue de toutes les possibilités de l'autoconnaissement que peut contenir le corps et les recherches qu'ils entreprennent sont toujours authentiques, c'est-à-dire douloureuses et cruelles.

"Au lieu de nous raconter une histoire ou de nous peindre un personnage, les artistes de body-art deviennent eux-mêmes à la fois l'histoire et le personnage. Lorsque les forces productives de l'inconscient ont été libérées, ce qui suit, c'est une dramatisation continue et hystérique, des conflits entre le désir et la contrain-

te, la licence et la prohibition, le contenu latent et le contenu manifeste, la mémoire et la résistance, la castraction e l'auto-conservation, l'instinct de vie et l'instinct de mort, le voyeurisme et l'exhivitionnisme, l'instinct sadique et l'instinct masochiste, les excès du nervosisme, les crises d'hystérie (réactions émotionnelles qui marquent de proportions avec leurs causes externes) les nérvroses, les inhibitions, l'auto-érotisme, dans les obsessions, les allusions sadiques, les rapports à la perversion, le fétichisme, le voyeurisme, le rapport au travesti, à la kleptomanie, à la scatologie, etc..." (F. PLUCHART - ARTITUDES INTERNATIONAL, no. 12-14)

Enfin, beaucoup d'artistes ont pu être intéressés par un travail mettant en jeu, à moment donné, leur corps, sans pour autant être des artistes corporels, leurs intérêts primordiaux étant la recherche fondamentale et la connaissance (citons ici BEUYS, URBAN, SERRA, PATELLA, CALZOLARI).

D'une manière plus générale, on peut parler d'une oeuvre d'art visuelle, exécutée par le corps-même de l'artiste, et ce que nous voyons, c'est une oeuvre d'art mise en place au moyen d'activités, corporelles et musculaires, non la somme de ce type d'activités, mais bien une oeuvre réalisée grâce à elles. Instrument caché du travail traditionnel, le corps peut devenir un motif visible, mais il demeure une base du processus artistique. Le corps de l'artiste est toujours conscient, animé, sensible; sa chair, exposée à des conditions de détérioration, contient la force nécessaire à la rèalisation de l'oeuvre d'art.

Lorsque l'artiste corporel réalise une oeuvre nécessairement éphémère du temps, complété par l'utilisation des média (photographies, bandes vidéo) qui le situent dans l'univers artistique.

Tout devient récupérable: outre la photographie et la vidéo, l'artiste utilise des éléments aussi divers que des graphiques, sa voix, ses relations au sexe ou à la nourriture, la reconstruction du passé, la représentation d'un rêve, l'inventaire d'événements historiques, sa vie familiale, la gymnastique, la danse, le mime, l'acrobatie, et surtout, les coups et les blessures...

Ainsi que l'écrit SARTRE (cité par Jorge GLUSBERG dans le catalogue du symposium d'art corporel - Anvers I.C.C. - janvier 78):

> "Dans chaque perception, le corps est lá. Il est le passé immédiat, comme il demeure le présent lorsqu'il s'est enfui. Cela signifie qu'il est à la fois point de vue et point de départ, que je suis et que je m'en vais vers ce que je vais devenir. "

Certains artistes d'art corporel utilisent le déplacement, l'inversion, la censure dans des citations, ou encore l'invention onirique. D'autres inventent des histoires terrifiantes; d'autres encore, s'abandonnent à leurs mythes personnels et leurs travaux tournent autour des chocs reçus dans leur enfance, leurs fantasmes ou leurs transferts d'adolescence.

De même que certains jeunes enfants utilisent leurs excréments comme moyen de s'affirmer aux yeux des grandes personnes, les artistes corporels peuvent utiliser, même exalter, les usages abusifs de leurs fonctions naturelles. Ils expriment alors leurs névroses obsessionnelles et l'érotisme et ses dérivés. Les instincts réprimés constituant les dangers essentiels qui menacent l'homme civilisé, il leur semble donc nécessaire de détruire les conventions de décence qui entretiennent cette situation

Les pires détracteurs de cette forme d'expression sont les premiers à être troublés, vois fascinés par ce spectacle, qu'au fond d'eux-mêmes ils réprouvent, et cette fascination n'est pas la moindre ambiguité entre l'artiste corporel et son public...

Beaucoup d'artistes corporels traitent également leur corps comme des objets tendrement aimés, insistant sur ses fonctions égocentristes, l'utilisant comme un objet de culte au sein de chaque événement quotidien et reproduisant les conditions et les archétypes collectifs tels que: amour/haine, agression/dédommagement. Ils peuvent alors désavouer leur agressivité sans se condamner eux-mêmes, tout en condamnant l'objet de l'agression/objet de son affection: son corps (comme le fait souvent Vito ACCONCI).

Dans ce type de travaux, on trouve essentiellement les artistes de l'école de Vienne: MUEHL, NITSCHE, BRUS et SCHWARZOGLER qui mettent en pratique les agressions sur leur propre corps ou sur celui des autres.

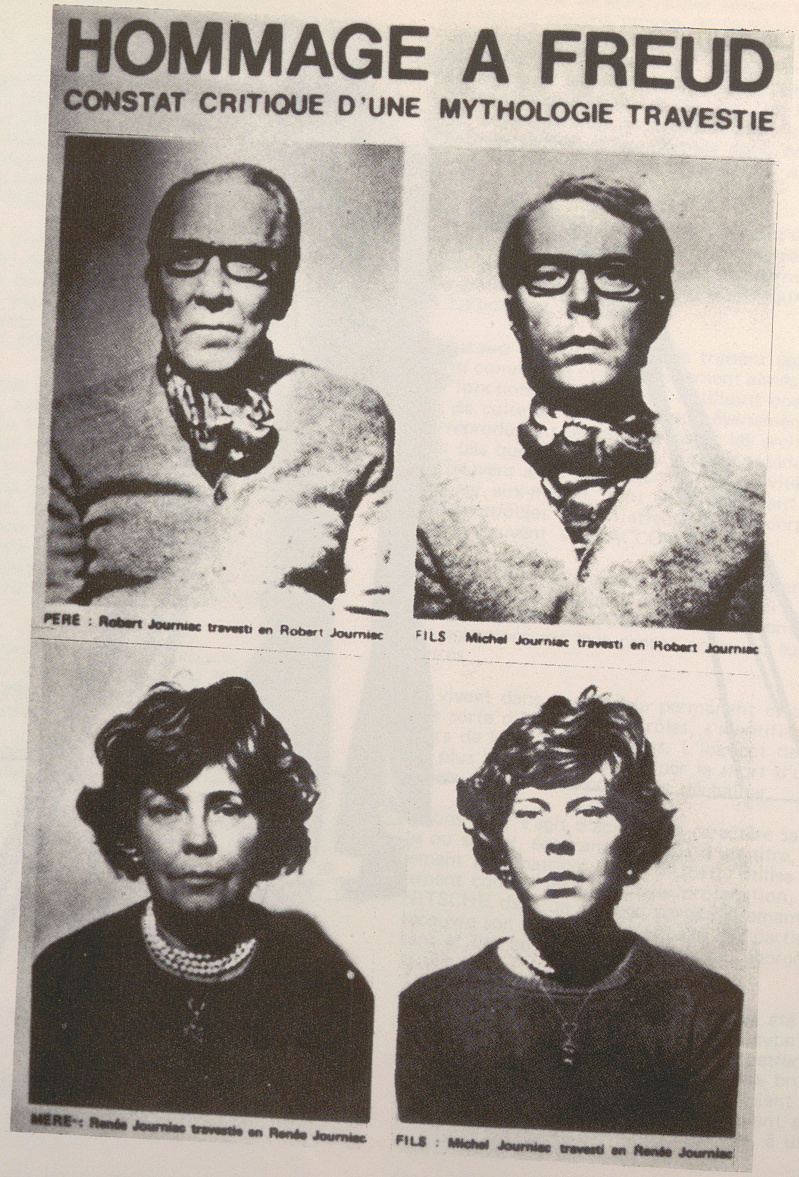
Ils vivent dans le scandale permanent et appliquent une sorte d'inversion des rôles, s'identifiant aux agresseurs de leurs propres corps. L'instinct de destruction (le plus souvent symbolisé par la mort d'un innocent agneau...) devient libre de se déchaîner.

Disons qu'il s'agit d'actions de caractère sado-masochiste ou sexuel, écourantes à plus d'un titre, et essentiellement profanatrices. Otto MUEHL utilise plus spécialement comme instrument de profanation, tandis que NITSCHE, dans un langage particulièrement violent, recouvre son propre corps et celui des participants du sant et des boyaux du jeune agneau égorgé devant le public.

Mentionnons ici qu'il ne nous a jamais été possible d'assister plus que deux minutes à ce type d'action, ni même à la projection d'un film la retraçant, tant il nous semble qu'elles baignent dans le bruit et la fureur forcenée, tant il s'en exhale un relent fétide de cérémonial de type nazi, bien qu'ils nient avec vigueur toute appartenance, même accidentelle, à un type de pensée qu'ils affirment exécrer...

Gunter BRUS utilisait son corps nu, ses excréments afin - disait-il de dédramatiser des comportements sexuels qui nous semblent, il faut bien le dire, particulèrement troubles - et d'assumer une certaine forme de marginalité (?). Quant à SCHWARZOGLER - mort à 29 ans - il a été encore plus loin dans la provocation sexuelle; ses actions, nous dit François PLUCHARD,

Rebecca Horn: "Doigts de gants", 1972



Michel Journiac

"étaient chargées d'une beauté trouble et préfiguraient celles de Gina PANE"(?)

L'analogie entre le cérémonial obsessionnel et les pratiques d'un certain culte semble évidente. La psychanalyse a amplement démontré que les névroses obsessionnelles sont un équivalent pathologique des rites religieux. "La névrose est une religion privée et la religion, une névrose obsessionnelle universelle".

Il faut également constater que ce type d'actions corporelles met en jeu une mysogynie féroce, l'absorption des excrétions variées du corps étant peut-être le symbole de l'assimilation des entrailles maternelles à un gigantesque ègoût...

Le seul intérêt de ce type de rituel nous semble basé sur une étrange diminution de la capacité de faire la part entre le réel et l'imaginé. Cela peut sembler absurde, mais l'horreur que le spectateur éprouve peut - éventuellement - devenir mise en garde.

De toute manière, l'exhibition sans inhibition de leurs faiblesses physiques et psychiques semble, à la plupart de ces artistes, le seul moyen possible d'intervenir sur leur propre existence.

Ainsi, Gina PANE propose-t-elle toujours des situations en liaison avec des faits antérieurs ou des souvenirs qui sont ensuite réévoqués symboliquement dans chacune de ses actions (dans lesquelles reviennent presque toujours les éléments primaires essentiels que sont le sang, et le lait). Elle se libère ainsi des traumatismes dûs à la répression affective d'une manière si évidente qu'on peut, à la limite, parler de pathologie. Ainsi que l'écrit Léa VERGINE dans son livre sur l'art corporel:

> "Bien souvent, le degré d'excitation atteint la limite du traumatisme. Elle présente des situations douées d'une telle charge émotionnelle qu'on peut se demander si elle se libère du poids d'un événement qui l'a traumatisée ou si, au contraire, elle essaie de le revivre afin de mieux l'assumer (ainsi revit-elle la mort de sa mère, tendrement chérie, dans de nombreuses actions). Ses thèmes tournent également toujours autour d'un vide insupportable, un vide qui est aussi un amour perdu..."

Cet amour, pour Gina PANE, est vécu comme une relation impersonnelle et intersexuelle, à la fois sélective et élective; c'est un amour qui est aussi un désir de vaincre la mort, union et lien entre le moi et l'autre. Le corps, dans les actions de Gina PANE, est la cause de sensations. C'est plus qu'un instrument; il contribue à la vie de la conscience et de la mémoire dans des processus qui ne prennent sens lorsqu'ils sont reliés".

Si nous avons parfois du mal à pénétrer le sens de ses actions, c'est qu'il y a un pas à franchir, un voile à soulever pour pouvoir tout comprendre. Et c'est bien souvent le cas avec les artistes d'art corporel; il nous faut certaines clés concernant leur vécu pour pouvoir suivre la restitution des événements proposée par leur corps.

Mais c'est aussi l'habilité de l'artiste qui nous fait entrer dans le jeu et pénétrer, sans réserve, dans son univers.

Une des pratiques essentielles de l'art corporel, c'est la représentation du thème de la bisexualité qui met en jeu les pulsions contrariées. Ainsi le travestissement est incompris dans notre société et sa transgression est punie de sanctions graves. C'est un thème qui a tenté de nombreux artistes dont Michel JOURNIAC, Urs LUTHI et CASTELLI. Ils mettent l'accent, dans leurs actions, sur la comparaison et la confusion possible entre l'homme et la femme, entre masculin et féminin, en invertissant les caractéristiques des deux sexes d'une manière parfois grotesque et en insistant sur les apparences de la bisexualité.

D'autres artistes corporels aspirent à une indifférence absolue vis à vis des stimuli extérieurs: citons les anglais GILBERT & GEORGES qui organisent des tableaux vivants dont ils sont les acteurs, basés sur le nonsense britannique.

D'autres encore, comme Bruce NAUMANN ou Luca SAMARAS, travaillent sur les mimiques et les grimaces ainsi que sur la distorsion de leurs visages, com me la brésilienne GRETTA; certains artistes, comme Joan JONAS, se recouvrent le visage d'un masque, ou mieux encore, s'identifient à des personnages dont ils se reconstituent la physionomie (com me Michel JOURNIAC qui s'identifie, dans une action ancienne, à son père et à sa mère, en se maquillant et en se revêtant d'une perruque).

Le contrôle de l'identification au moyen du miroir intervient souvent dans les actions d'art corporel. Narcisse se projette hors de lui-même pour pouvoir aimer ce qui est à l'intérieur de lui. La recherche de l'autre, c'est la recherche du partenaire et vice-versa (Joan JONAS, Luca SAMARAS, Gina PANE, etc...). L'individu est non seulement seul, mais encore séparé de l'autre.

Pour écarter ou éliminer la suspicion qui peut s'établir du fait que les buts de la communication avec les spectateurs d'une action corporelle, sont parfois obscures ou réservés, le public a besoin de compléter lui-même l'événement; pour cela, il doit être entraîné dans des expériences collectives qui lui permettent de reconsidérer son existence quotidienne et les lois qui régissent son comportement.

La relation entre public et artiste devient - et cela nous sem ble essentiel - une relation de complicité. L'artiste tend sa main au spectateur et le succès de l'opération dépend de com ment et jusqu'où le spectateur est désireux de se laisser entraîner. Le geste et la proposition de l'artiste ne trouvent leur justification et leur signification que si son action rencontre un geste de reconnaissance chez le spectateur.

Il a besoin de sentir une réceptivité et de se rendre compte que le spectateur a besoin de jouer le jeu, d'accepter ses provocations et, en retour, de s'y projeter. Il est indispensable que le public coopère avec l'artiste pour le confirmer dans son identité. La con-

duite du spectateur est une gratification pour l'artiste et vice-versa. Quand le public accepte d'être "utilisé", l'artiste a trouvé un interlocuteur valable et ses travaux "fonctionnent".

En fait, cela ne "fonctionne" pas aussi souvent que cela devrait et il s'instaure souvent une situation de déception réciproque...

Cette façon de populariser le monde réel avec les spectres qui nous hantent, cette transformation de nos névroses et de nos psychoses en activité dite "culturelle", découle-t-elle plus d'un besoin d'expression que de l'expression d'un besoin? S'agit-il de la création d'un espace spécifique au sein duquel les hommes peuvent se rencontrer dans la communication? Cet anti-art peut-il se transformer en possibilité réelle de transformation du langage de l'art?

L'art corporel sert essentiellement, nous semble-t-il, à désigner une étape ultérieure sur la voie de l'individualisation du rapport entre l'artiste et le spectateur. De plus en plus, l'artiste va se retrancher derrière son médium. Les représentations publiques et les expériences de groupe font place aux documents photographiques et filmés - en vidéo, pour la plupart -. Ce dernier système, nous l'avons vu, est important puisqu'il permet le "feedback", et par là-même, la vérification immédiate de l'action corporelle accomplie. La bande vidéo permet donc une prise de vue ininterrompue pendant une heure, et surtout le contrôle permanent de l'action; elle remplace donc l'expérience de groupe telle qu'on la connaît dans la projection cinématographique par l'expérience individuelle qui tient un peu au voyeurisme, expérience qui se trouve, en fait, banalisée par le caractère familier du moniteur.

Pendant l'action, l'artiste peut contrôler son intervention sur l'écran qui joue alors un rôle de miroir. Grâce à la vidéo, les performances qui n'auraient peut-être pas été possibles sans le médium nouveau, ont aussi été réalisées.

Et l'on peut se demander si l'art corporel est capable de créer un climat qui permette à la participation émotionnelle de devenir une fin en soi...

4* - LA PERFORMANCE

A la fin des années 60 et au début des années 70; l'usage indistinct du concept de "happening" aux formes variées d'actions, a donné naissance à une confusion qui règne encore.

En 1970, (dans une lettre du 15.12 à Peter SAGER) Allan KAPROW écrivait:

> "Les formes intéressantes qui ont à voir avec le concept et les environnements, qui pénétrent dans les sphères de l'éducation et de la philosophie, ont seulement commencé à se développer. Mais nous ne les appelons plus "happening" mais "activités", car nous voulons les dissocier du mot "happening".

Contrairement aux "activités" de KAPROW qui sont fondamentalement capables de se passer de "spectateurs", les démonstratoons des artistes qui font des "performances" ont le plus souvent un **public passif**; l'acteur se détache des spectateurs qui l'entourent alors que le "happening" se définissait essentiellement comme un élément d'unité entre l'art et la vie et par son contact étroit avec le public qui ignorait tout de ce qu'on attendait de lui tout en devenant un des facteurs essentiels de l'action.

La génération suivante a gardé une attitude plus distante qui met en parallèle l'identité du travail et la nouvelle identité de l'individu. Le spectateur, en fait, n'engage pas réellement sa propre sensibilité et l'artiste est obligé d'indiquer clairement les structures de la réalité, c'est-à-dire les conditions du comportement humain dans l'espace et dans le temps.

Au début, les artistes désiraient surtout créer l'incertitude et l'excitation du public sans faire appel à ses émotions personnelles qui semblaient suspectes, même à des artistes Fluxus - n'oublions pas que MACIUNAS a expressément défini Fluxus comme antiprofessionnel... - autrement dit, dirigé contre les artistes qui, à travers leur activité artistique, contestent leur propre mode de vie comme une forme d'expression artistique dirigée contre l'art en tant que médium et véhicule de l'ego de l'artiste.

Les artistes de la performance fonctionnent, au contraire, sur leur propre expérience; leurs travaux contiennent peut-être des solutions individuelles à leurs propres problèmes dont ils savent bien qu'on ne peut les trouver dans les discussions philosophiques. C'est pourquoi on peut, presque toujours, parler de performance, lorsqu'il s'agit d'art corporel.

Bien que le terme de "performance" ait été seulement utilisé depuis quelques années pour exprimer le concept général d'un certain nombre de phénomènes différents appartenant à la sphère de l'art, de la musique, du théâtre, il est déjà possible de prévoir que cette expression s'affirme d'elle-même et non par les possibilités que nous entrevoyons de démêler un certain nombre de phénomènes individuels complexes et de les faire assumer à cette nouvelle pratique.

Il n'existe pas de définition standard de la performance, accompagnée d'une liste facile de ses caractéristiques et de ses qualités intrinsèques. Dans le "Old English Dictionnary", l'on ne trouve que le terme de "non-performance" défini comme "échec ou négligence d'agir ou de remplir une condition, une promesse".

Nous sommes les héritiers de "l'art par déclaration" de DUCHAMP. "Je dis que c'est de l'art, donc ça en est..." Il ne convient pas de se demander à propos de la performance "qu'est-ce que c'est? " ni "pourquoi? " mais plutôt "qu'est-ce que nous, public non spécialiste, en attendons? " On peut donc parler ici d'art "d'attente". Et cette attente prend ses sources dans notre conception de la pratique artistique.

La définition du mot "performance" est apparue en Angleterre en 1494: "accomplissement d'une tâche, menée à bien d'une action, d'un travail; en 1709, l'english Dictionnary parle de "divertissement, d'exhibition publique".

La performance d'artiste peut aussi s'appeler "action", "pièce" ou "composition", ou même "intervention". Mais, actions, gestes, monologues personnels ou collectifs, rituels, fragments autobiographiques constituent le corpus de ce type de travail. Maintenant qu'est émoussé le succès de scandale du "happening", nous pensons que ce que le grand public avait nommé "les extravagances anti-art" annonce l'art des années 70 et que ce type d'art deviendra parfaitement reconnu et "respectable" dans les années 80.

Il convient de se pencher à présent sur le passé historique et artistique de la genèse de la "performance", surgie comme une affirmation non-commerciale dans les Foires d'Art Internationales, et surtout lors d'un débat très critique, dans le cadre de la 6ème Documents de Kassel. Dans le même temps, cette nouvelle forme d'art donnait lieu à la création de galeries spécialisées, comme "Die Appel" à Amsterdam qui propose la production nouvelle d'un nouveau type d'artistes, étayée par une documentation photographique et surtout vidéographique.

L'art de la performance a ses origines dans les formes d'actions intermédiaires qui, depuis le début du XXème Siècle, ont combiné le mime et les éléments musicaux avec un processus créatif artistique visuel, et ont tenté d'effacer les frontières entre ces différentes catégories.

L'art de la performance est le terme associé à un phénomène qui ignore la définition et qui ne peut se placer dans aucune discipline particulière. Disons plutôt qu'elle fait des emprunts constants à des disciplines telles que la danse, la musique, le théâtre et les arts visuels, mais uniquement dans le but de déplacer leurs frontières.

En fait, la performance explore essentiellement les limites habituellement conférées au théâtre traditionnel. La représentation a toujours été considérée comme une projection de l'ego de l'acteur à laquelle s'ajoute une projection du monde qui l'environne; à présent, il s'agit de la représentation vivante de la vie elle-même, c'est-à-dire de la réalité, donc une non-représentation. Cette notion de "non-représentation" permet à la performance d'utiliser de nouveaux modes d'expression et de conception de l'espace et du temps. Aujourd'hui, espace et temps sont pensés en termes d'éléments de mesure, en termes de limites, de situations plus que d'instruments de mesure.

Contrairement au théâtre qui met en jeu des espaces et des temps fictifs, la performance implique un espace et un temps réels.

Enfin, on ne peut plus considérer la performance comme une activité annexe, née de la peinture, de la sculpture ou du théâtre expressionniste. Interrogé par un critique argentin, à la dernière Biennale de Venise, sur ce qu'était pour lui la performance, l'artiste allemand Jochen GERZ a répondu:

> "La performance, c'est ce qui n'a pas encore de demeure, qui n'a pas encore de tradition, même récente, qui n'a pas encore de place dans l'institution. Une sorte de matrice de tous les arts. On ne va pas voir des performances par hasard, mais parce qu'on est déjà intéressé par la question. En tant que public, nous avons crée une demande pour ce type de travaux, demande agréée avec réserve... par l'instipar l'institution."

Il est vrai que la performance demande un minimum d'efforts de la part du public qui en escompte un maximum et qui, par conséquent, est souvent déçu. Nous accordons souvent quinze secondes à la contemplation d'un tableau ou d'une sculpture. Et dans le cas d'une performance, il est indispensable d'en supporter toute la durée souvent assez - trop parfois - longue. Il nous est cependant possible de porter toute notre attention sur certains temps forts.

On peut dire qu'une performance est réussie si le message qu'elle véhicule, directement ou indirectement, nous émeut ou nous irrite.

Elle ne doit jamais nous laisser indifférents...

Un pont a été jeté récemment entre l'art et la vie pour promouvoir une plus grande conscience sociale et transmettre des processus esthétiques nouveaux. Les différents mouvements artistiques qui ont eu ce but, ont toujours essayé de réaliser une symbiose entre l'acoustique, la poésie, le théâtre et des expressions plastiques visuelles, particulièrement la sculpture. Et ils ont, tous, essayé de fixer mécaniquement leurs expériences (par la photographie et la vidéo, essentiellement, ainsi que nous l'avons déjà vu). En effet, ces processus techniques apportent un élargissement des effets et proposent une fusion totale des arts de la performance avec les arts graphiques et plastiques.

L'artiste est devenu son propre matériau. Il utilise très peu d'accessoires: uniquement, ceux qui l'aident à ac-

centuer son pouvoir d'expression à partir d'un message transmis par gestes et mimiques.

Il est vrai que, superficiellement, un grand nombre de présentations dadaistes ou même futuristes, tout comme d'ailleurs des événements Fluxus, ont pu être classés sous l'appelation de "performances"; mais on n'a pu le faire avec des événements du type "happening" dont l'élément de base reste la participation du public; dans le "happening", le spectateur, en tant que simple observateur, n'existe plus...

Nous avons vu qu'à l'origine de la performance d'art corporel, on peut considérer "l'action-painting" de POLLOCK faisant couler de la peinture sur une toile posée sur le sol, et même les toiles peintes par grands gestes - inutiles, nous semble-t-il - de Georges MATHIEU.

Les techniques utilisées pour la réalisation d'une performance sont généralement conditionnées par le sujet. Elles sont, en dépit de la variété des cas, facilement classifiables et présentent souvent des analogies. Un rituel supercodifié permet de les lire en insistant sur les différents rôles d'un thème. En dehors du problème de l'espace que l'artiste essaie - avec plus ou moins de succès - d'aseptiser et de neutraliser, ce sera le langage des gestes ou la présence de quelques objets, s'il y en a qui détermine le déroulement de "l'histoire".

Le talent de l'artiste, généralement appelé - hélas - du nom anglais de "performer", sa capacité de rendre lisible chacun de ses mouvements, favorise la traduction des codes linguistiques, qui pourraient, dans le cas contraire, demeurer indéchiffrables.

Si avant une performance, on fournit au public un texte explicatif, il nous semble que celà fausse les rapports du public et du performer, car les spectateurs seront conditionnés dès l'entrée de jeu. Il est bien préférable qu'il puisse interpréter à son gré la vie et la mort, la beauté ou l'horreur.

Dans la performance, il existe une vérité temporaire, située entre la vérité idéalisée et l'actualité. En fait, la performance n'est pas une voie prise par la réalité, mais, plutôt, la réalité s'impose, et cela non seulement par le biais du "performer" mais aussi par celui du public; entre les deux, le public et le "performer", se produit une sorte d'osmose, une forme de complicité rituelle, différente de celle qui intervient dans le "happening", à laquelle s'ajoute une série d'interréactions entre celui qui agit et celui qui regarde.

De toute évidence, il n'existe pas de clé unique de lecture, car les différentes techniques et les buts à atteindre changent continuellement le thème même. Les termes utilisés "performance", "action", "intervention", "événement", visent à diriger l'attention du spectateur dans un sens plutôt que dans un autre, mais ils laissent également d'autres problématiques en suspens. Peut-être s'agit-il toujours d'un terme impropre qui possède un sens spécifique lorsqu'il est utilisé dans un contexte théâtral, et un autre lorsqu'il intervient dans une galerie, un musée ou n'importe quel lieu public...

A ce propos, il convient de rappeler que, dans les lieux institutionnels, le contexte économique relègue la performance à un exercice de style qui occupe les salles entre deux installations d'art visuel. (cf. en février dernier, les salles de l'A.R.C. étant inutilisables pour raison de travaux, on y présenta, à certaines heures, certains jours, toute une série de performances...) Et ceci est encore plus accentué dans le cricuit marchand puisque très peu de galeries proposent uniquement des performances, sans y adjoindre une prolifération de "traces" négociables, du type photographies.

En fait, pour le "performer", la galerie ou le musée, c'est un peu comme la scène de théâtre pour un acteur. Le "performer" expérimente son travail dans un contexte différent et particulier, en utilisant des moyens spécifiques et nouveaux (sa voix, son corps, etc..) tandis que l'acteur met son talent au service d'un code déjà déchiffré avec toutes les variations possibles, sans jamais s'écarter d'un thème pré-établi.

D'autre part, contrairement à l'acteur qui joue devant un public défini, le "performer" n'est jamais réellement intéressé par les spectateurs.

Il utilise des matériaux variés: bandes-son et vidéo-préenregistrées, des enregistrements de voix, et en fonction de ces utilisations, il modèle le perpétuel devenir de sa performance. Alors qu'un acteur, un chanteur, un musicien proposent un travail avant tout narratif selon un schéma très précis.

Cette spécification tend d'ailleurs à distinguer la performance donnée dans un musée ou une galerie, de la performance - cela s'appelle également ainsi... - d'un acteur sur une scène de théâtre. On peut d'ailleurs se demander s'il ne serait pas possible d'éventuellement intervertir les rôles... D'ailleurs, la fusion entre les différentes disciplines artistiques est de moins en moins évidente et de nombreux "shows" utilisent maintenant les projections, le mixage de sons, les effets optiques et la surimpression.

Ce qui limite la performance dans le contexte de la galerie d'art ou du musée, c'est que les spectateurs sont peu nombreux et, généralement, motivés a priori culturellement; et sans cela, elle serait souvent incompréhensible, inutile, même stupide pour le grand public non averti. C'est pourquoi il ne faut pas confondre une performance avec un show; elle se déroule dans un lieu culturel, donc devant un public averti et utilise des termes et des analogies représentatives d'une certaine culture. Mais elle est aussi plus facile à dechiffrer à un nouveau formel que le "happening"; le ludique, l'ironique, le plaisant y ont souvent un rôle prédominant. D'autres fois, elle abandonne les gestes théâtraux, la récitation de textes et propose des actions violentes et difficiles à supporter - il s'agit alors souvent d'art corporel dans le but de nous révéler à quel point nos corps sont quotidiennement anesthétisiés. Et c'est justement cette descente au fond de nous-mêmes qui différencie la gestualité du "performer" de celle du mime ou de l'acteur de théâtre. Les gestes allusifs du "performer" reflètent une situation critique au sens le plus large et insistent sur tout ce qui demeure caché.

Dans une performance, il faut sans cesse avoir recours à des mimiques qui fonctionnent comme tests et examens diagnostics sur l'état du corps.

Mais les artistes peuvent utiliser de nombreux éléments variés dans leurs performances; Chris BURDEN travaille sur son propre corps. Paul MAC CARTHY incorpore des enquêtes psychologiques à travers les transformations physiques qu'il lui fait subir; en fait, tous ont utilisé, à un moment ou à un autre, des éléments qui vont bien au delà des simples média, en tant que structure ou contenu, au moyen de données narratives, rituelles ou didactiques, ou encore, en revivant une situation donnée. Tous ces éléments sont le matériau de base, la texture de toute performance et lui permettent d'obtenir une résonance longtemps après qu'elle se soit terminée.

Ainsi, le temps, la durée de la performance, ses rapports au passé, au présent, au futur qui constituent les liens du "performer" avec le public, le son, l'enregistrement normal ou trafiqué, mécanique ou vocal, la chorégographie ou un usage discipliné du corps dans un espace implicite aussi souvent qu'explicite, le langage, qui permet de célébrer la mémoire personnelle, de stigmatiser la violence, de manipuler le public, constituent autant d'éléments qui définissent la réalité de cette performance.

C'est la combinaison ou l'isolement de chacun de ces éléments - bien plus que les techniques choisies et empruntées à la danse, à la musique, au théâtre, à la poésie, - qui crée la structure de la performance dans le contexte des arts visuels. Après tout, ses objectifs peuvent être aussi évocateurs que la peinture figurative, aussi strictement réduits que la sculpture minimale, aussi douloureux que l'expressionnisme, aussi cérébraux que l'art conceptuel, aussi populaires et stylisés que l'illustration, aussi précis que le dessin.

La pauvreté de certaines scènes insiste parfois sur un processus de mise à nu qu'entend proposer le "performer": réduire chaque concept à zéro, revenir à des origines anthropologiques, et dans ce contexte, la nudité, bien que souvent incomprise (cf la performance de mise à nu de Kevin ATHERTON lors du vernissage à l'A.R.C., en janvier 1978, de l'exposition "Un certain art anglais" qui scandalisa tant un certain public...) doit être considérée comme essentielle.

Il convient de noter également que l'espace dans lequel se produit le "performer" est une partie constituante essentielle: l'artiste se tient toujours au milieu de l'espace de la pièce, le public étant assis par terre, ou encore restant debout autour de lui. Plus l'espace est nu, neutre, plus sa dimension intervient: la réalité-même de la distance est remise en question. Les spots lumineux, les magnétoscopes ou les magnétophones, la caméra tenue par quelqu'un, ne sont pas les éléments secondaires de la performance mais plutôt ses témoins.

Ajoutons que l'environnement culturel des gens les installe dans des univers perceptifs différents; la preuve en est que lorsqu'une performance a lieu en plein air, en dehors du "lieu culturel", dans un jardin public, par exemple, les gens réagissent différemment. Les gestes du performer sont, la plupart du temps, indéchiffrables, voire ridicules. Il peut aussi arriver qu'un lieu, à priori défavorable pour l'artiste par sa trop grande richesse ou par un passage incessant, conduit la performance dans des directions totalement différentes. On voit alors se développer un dynamisme libérateur de type ludique.

On peut se demander quel est l'impact, le sens et même l'importance culturelle de la performance aujourd'hui. Considérée avec réserve et suspicion par le public non averti, on s'aperçoit que des doutes naissent également chez une minorité de ceux qu'on pourrait appeler les "super-spécialistes". La réserve, les objections, la perplexité du grand public concerne surtout la perte de l'aura quasi-sacrée qui a toujours entouré et défini l'art, par la disparition du fossé qui séparait longtemps l'Art de la Vie.

En fait, le grand public exige des distances respectueuses entre l'individu ordinaire et l'artiste. Et l'art se doit d'être rare, précieux, original (au sens d'unique).

Or, une performance, cela se fait avec tout ce qui tombe sous la main: son propre corps, les matériaux du quotidien; cela devrait "rassurer" le grand public, ce type de familiarité avec soi-même. Mais pas du tout: seules, les facultés "intellectuelles" trouvent grâce à ses yeux et il convient de garder ses distances avec une forme artistique si basse, si contingente, si proche de la réalité quotidienne...

Ce qui expliquerait également la réticence du grand public, c'est qu'il est souvent difficile de déterminer à quel "genre" appartient la performance. Et pourtant, elle correspond à une tendance qui se généralise à tous les niveaux: **la redécouverte du corps**, liée à un certain gauchisme freudien, à la redécouverte de la nature, à l'écologie.

Le "performer" pourra toujours décider de faire correspondre son travail à l'un des courants de l'art contemporain, mais dans ce cas, le résultat risque d'être taxé de formalisme.

Il pourra, en même temps, choisir de s'intérioriser, tout en étudiant les relations qui existent entre lui-même et la société, entre lui-même et l'histoire, mais il devra, de toute façon, compter avec son corps...

5* - LA VIDEO PERFORMANCE

Il n'existe pas de consensus général quant à l'utilisation du terme "vidéo-performance", alors que c'est pourtant le cas partout ailleurs. Il s'agit d'un vague consensus qui se rapporte à la définition de la vidéo-performance qui pourrait se définir comme vidéo + action vivante, c'est-à-dire, l'utilisation simultanée de la vidéo et du corps du "performer" pendant une performance, ou "action".

Dans ce type de performances, la caméra tient une place aussi grande que le corps et tout se joue à égalité entre eux, la technologie n'étant ici que le complément même de la vie.

Il convient donc de différencier l'usage de l'équipement vidéo - ou de télévision en circuit fermé - utilisé simplement pour fournir de la documentation sur, ou retransmettre, l'action, ou même intervenir dans la performance par pré-enregistrement (technique employée par Gine PANE dans sa dernière performance "ALIMENA" au Centre Pompidou, en mars 1979) de son utilisation dans la "vidéo-performance". Ici, l'utilisation est conçue de telle manière qu'une relation mutuelle et parallèle se crée entre les deux termes, ce qui implique, par exemple, la confrontation d'une perspective double dans laquelle l'image peut être considérée comme une vision subjective proposée au spectateur en tant qu'**artifice de perception**.

Ainsi dans des actions comme "**TV caméra/moniteur/performance**" réalisée en 1970 par Dan GRAHAM ou encore "**Salto mortale**" (1978) d'Ulrike ROSENBACH et la dernière vidéo-performance réalisée par la même artiste en février dernier au Centre Pompidou, les images résultent d'une action physique réalisée par l'artiste qui tient une caméra dans sa main afin de transmettre sa vision subjective.

Dans la dernière performance citée d'Ulrike ROSENBACH, celle-ci se promenait derrière un rideau, entre celui-ci et la paroi vitrée de la salle ou se tenait le public; elle frappait de lègers coups au moyen de sa caméra qui retransmettait sur l'écran du moniteur placé devant les spectateurs l'image qu'elle enregistrait en continu, c'est-à-dire presque rien... Mais ce presque-rien, cette quasi non-image était dûe à la volonté propre de l'artiste et librement proposée au public qui pouvait en faire quelque chose dans sa perception, et de ce fait, intervenir dans cette performance.

De la même manière, dans "**Fire writing/Vidéo**" (1975), Mary LUCIER proposait des images qui étaient essentiellement le dessin du mouvement de la caméra dans le temps réel de la vidéo-performance même, en faisant pénétrer d'intenses rayons laser, émis dans le tube vidicon de la caméra tenue par la main de l'artiste. Les rayons brûlaient la surface du tube, laissant l'empreinte du laser inscrit sur l'image.

Dans une pièce de 1977 de la même Mary LUCIER "**Dawn Burn**", - présentée à la Xème Biennale de Paris - la performance s'étendait sur 7 jours et proposait - sur sept moniteurs - sept enregistrements de 30' chacun de sept levers de soleil successifs enregistrés de la fenêtre de l'atelier de l'artiste. Chaque lever de soleil laissait sa propre trace sur le tube vidicon de la caméra qu'elle brûlait. Chaque marque était différente à chaque fois et son tracé dépendait de la trajectoire du soleil qui variait chaque fois. Par la volonté de l'artiste, pendant les sept jours d'enregistrement, la caméra restait fixe. A la main de l'artiste et à la caméra vidéo, un nouveau participant s'introduit dans la vidéo-performance: le soleil...

D'autres artistes ont proposé une définition du concept vidéo-performance limitée à une action pouvant seulement être expérimentée par les spectateurs au moyen d'un système de circuit fermé.

Il convient de ne pas oublier de mentionner les vidéo-performances réalisées par NAM JUNE PAIK et sa complice Charlotte MOORMAN, performances dont certaines ont été présentées à l'A.R.C. pendant la rétrospective Nam June PAIK en décembre 1978.

Dans "T.V.Bra" - "for a living sculpture", Charlotte portait, en guise de soutien-gorge, deux petits moniteurs, reliés au violoncelle dont elle jouait. Les images naissaient sur le petit écran en fonction des gestes qu'elle faisait avec son instrument. De même, dans la pièce intitulée "TV Cello", elle jouait d'un violoncelle un peu spécial, muni de trois moniteurs vidéo superposés, reliés à la caméra tenue par PAIK, lorsqu'elle jouait de l'instrument, son image en train de jouer pouvait se voir sur les trois écrans à la fois.

Charlotte MOORMAN est une violoncelliste de formation classique. De sa rencontre avec Nam June PAIK date sa participation aux concerts Fluxus tant aux Etats-Unis qu'en Europe. Elle participe encore activement au Festival Annuel d'Avant-Garde de New-York, dont elle est l'une des fondatrices.

Dans ce type de vidéo performance, l'équipement vidéo joue le rôle d'un partenaire privilégié du corps de l'artiste impliqué.

Dans "**Claim**" de 1971, Vito ACCONCI proposait une action très caractéristique d'un certain type de recherche à un moment donné, dans laquelle la défense symbolique d'un territoire était la motivation complexe qui s'articulait entre deux espaces: le mental et le physique. L'action se déroulait à deux niveaux d'un même lieu reliés entre eux par un escalier et séparés par une porte. Un système vidéo en circuit fermé permettait aux spectateurs assemblés dans le premier espace de voir l'autre dans lequel, au pied de l'escalier, ACCONCI, les yeux bandés, tenait une barre de fer dans ses mains et défendait le caractère privé de son territoire et tenait de préserver sa solitude en criant d'une manière menaçante: "Je veux rester seul ici... Je ne veux personne avec moi. Quiconque tentait de me rejoindre, je l'empêcherais de descendre cet escalier..."

Cette séparation inquiétante entre deux espaces bien délimités obligeait les spectateurs à vérifier la "réalité" de la situation car les cris et les coups furieux qu'Acconci donnait, n'étaient retransmis que par le mur sur lequel il frappait. Et la scène n'était visible - et vérifiable - que sur l'écran du moniteur... à moins qu'un des spectateurs n'ait eu le courage d'ouvrir la porte.

Une même réalité crée ainsi une situation de contrôle d'un seul sens (l'esprit) qui s'oppose à un contrôle visuel impossible.

Ici la vidéo - la télévision - n'est pas comme on pourrait le penser une ouverture sur le monde extérieur, mais bien une image qui s'introduit dans l'esprit du spectateur. (L'action durait 4 heures et 3 personnes seulement osèrent ouvrir la porte; personne n'eut le courage de s'engager dans l'escalier...)

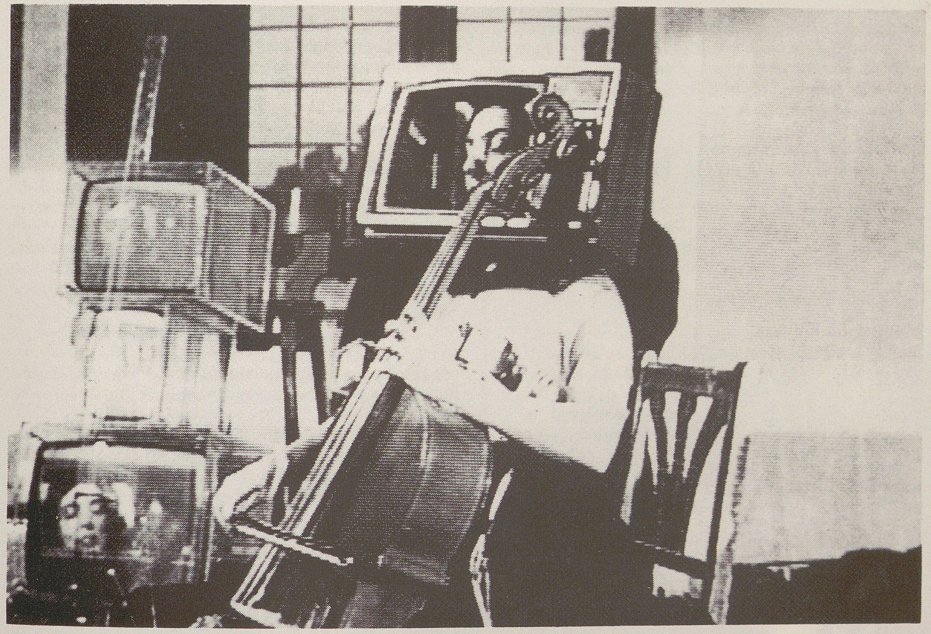
Dans "**Artistic**" (1974) de Les LEVINE, un homme - l'artiste - est assis sur une chaise au centre d'une pièce vide. Il lit un texte relatant un simple fait divers tandis que deux caméras vidéo l'enregistrent, l'une en gros plan, l'autre en vues d'ensemble. La bande est immédiatement projetée aux spectateurs, rassemblés à l'extérieur de la pièce, mais les images enregistrées par les deux caméras se chevauchent volontairement. Les yeux des spectateurs peuvent regarder le détail des gestes par une fenêtre qui donne sur la pièce, éclairée par un spot lumineux qui préserve, autour du performer, une zone d'ombre; mais ils ne peuvent s'empêcher de jeter un regard à la bande qui propose une vue d'ensemble de la performance.

En somme, on peut dire que si la performance exige une conscience totale de son corps, la vidéo-performance doit exiger une maîtrise parfaite du médium utilisé: la vidéo.

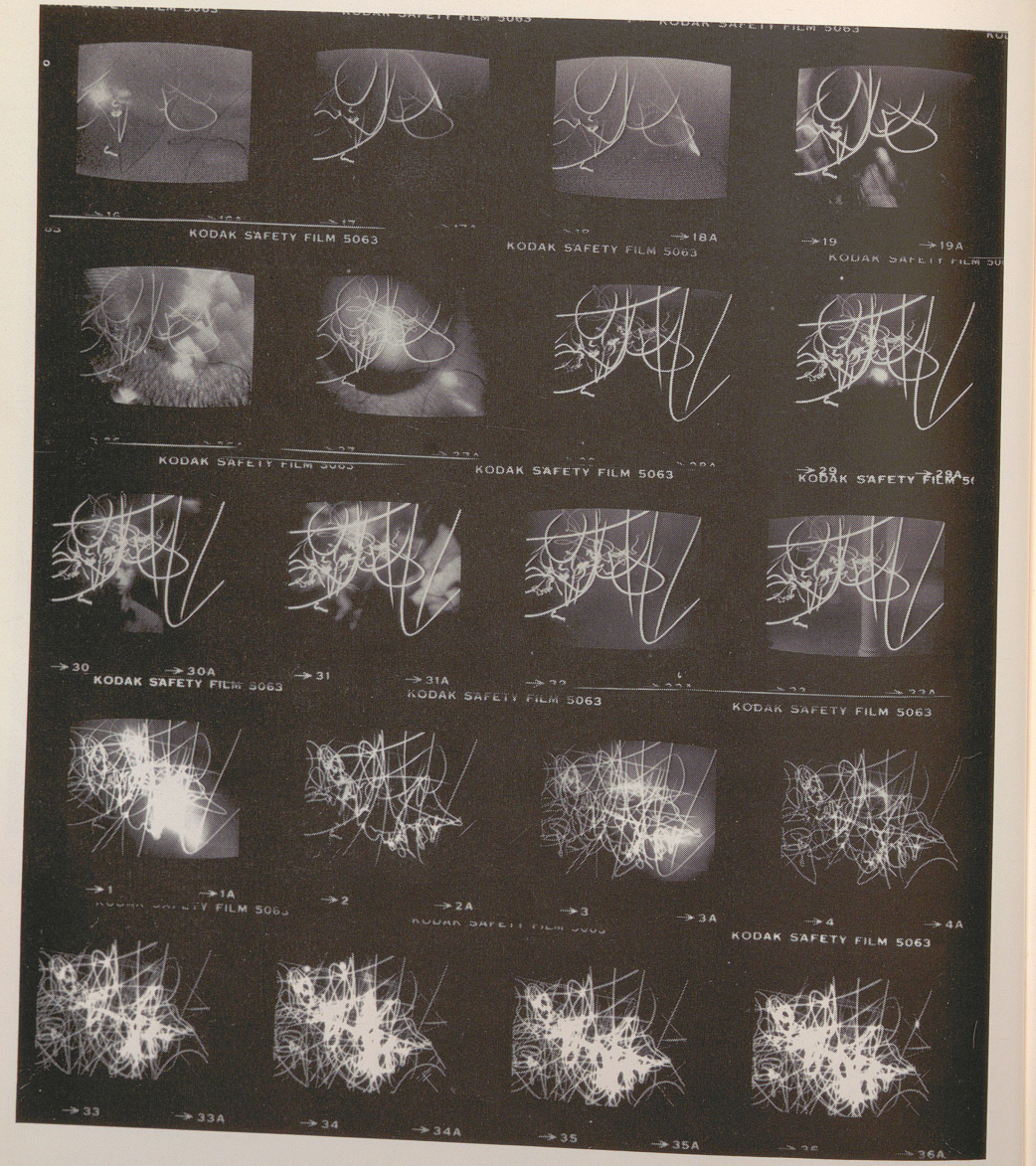
Citons ici Michel GIROUD (dans le catalogue de la XIème Biennale de Paris):

> "La performance se trouve à la charnière, au croisement, comme tension et rupture. Elle remet en cause les espaces spécialisés et met l'accent sur le comportement.
>
> **Rupture essentielle de notre siècle**, on tente de la récupérer pour en faire une spécialité de plus alors qu'elle est à l'intersection de toutes les disciplines et annonce, dans la théorie de sa pratique, la fin des séparations et des isolements.
>
> Multi-média, intermédia, mixed-média, la performance joue autant avec le calcul le plus précis qu'avec le spontané, avec l'extrême sophistication électronique qu'avec la pauvreté élémentaire, avec l'exubérance et le débordement qu'avec la simplicité.

Les Levin "Artistic"



Nam June Paik "TV Bed"



Mary Lucier: "Fire writing video"

CHAPITRE III: LE CORPS DANS LES BANDES VIDEO

Il est désormais évident que les happenings, les performances et les actions d'art corporel ne sont pas des objets culturels conventionnels, mais des fragments d'un acte culturel rendu possible et viable par l'utilisation des médias.

Le dénominateur commun de toutes ces pratiques étant, nous l'avons vu, le corps de l'artiste, il convient tout d'abord d'analyser de quelle manière il s'incorpore aux médias qui l'épaulent, et plus particulièrement, à celui qui nous intéresse: la VIDEO.

L'intégration de la vidéo met en jeu le temps comme élément structurel, mais aussi le hasard, la simultanéité et surtout, les rapports du temps réel et du temps restitué.

L'artiste engage alors un corps à corps essentiel avec tous les matériaux qu'il utilise et surtout - comme autrefois la toile, le pinceau ou le tube de couleur - la caméra vidéo. De plus en plus, l'artiste va se retrancher derrière son médium, d'autant que, grâce au feedback spontané, la vidéo permet une vérification immédiate et permanente de l'action.

Toute une série d'artistes qu'on peut classer parmi les artistes du "comportement", en opposition aux plasticiens "formalistes" ou coloristes, ont, à des degrés, fait participer le corps à leurs recherches sur l'espace-temps vidéo.

Mais de quel corps s'agit-il? Le leur, en tant que performer, celui d'une tierce personne manipulant la caméra vidéo, ou bien encore le corps du spectateur qui, nous l'avons vu, est l'un des éléments essentiels du happening?

Il peut y avoir plusieurs possibilités pour le corps d'entrer en jeu avec la vidéo, dans:

- les bandes de vidéo-performance, dans lesquelles le corps de l'artiste intervient soit directement, soit indirectement, lorsqu'il est enregistré par une autre personne.
- les bandes narratives.
- les bandes qui abordent les problèmes de communication.

Il est bien évident que nous éliminons ici les bandes dites "expérimentales" où le corps n'entre en jeu qu'indirectement, par trucage, et dont nous avons parlé au premier chapitre.

Les spécialistes de cette "vidéo-expérimentale", c'est-à-dire les artistes qui font des recherches sur le dispositif électronique, avaient, nous l'avons vu, attribué le qualificatif très général - et un peu péjoratif, à leurs yeux de techniciens avertis - de "conceptuels" aux artistes qui utilisaient le medium non pour créer des images mouvantes et colorées, à l'aide de synthétiseurs de plus en plus perfectionnés, mais comme outil de réflexion sur une certaine pratique artistique, dirigée vers les problèmes de l'individu, ceux de son environnement, et ceux qui caractérisent toutes les sortes de communication.

Le terme "d'artistes du comportement" nous semble mieux leur convenir puisque c'est souvent à travers leur propre comportement - et celui des autres - qu'ils développent leurs analyses vidéographiques.

Notons cependant que ce clivage linguistique est très caractéristique des positions qu'avaient adopées les tenants des deux types d'art-vidéo qui, dans les productions récentes, ont de plus en plus tendance à se mêler et à se juxtaposer au sein d'une même bande.

Douglas DAVIS, critique d'art et réalisateur vidéo, utilise lui-même le terme de "conceptuel" pour définir "La vidéo qui s'alimente de symboles et de concepts". Et dans un interview de mai 1973 (Vidéo-Information no. 330) il affirme qu'il convient de classer ses propres bandes dans cette catégorie.

La vidéo utilisée comme outil d'enregistrement d'actions artistiques, (de performances d'art corporel, d'art sociologique, d'art écologique, de concerts, de conférences, etc...) devient un moyen de documentation infiniment plus complet que la photographie, plus pratique, moins onéreux et aussi plus rapide - puisqu'elle ne nécessite pas de développement... - tant dans la réalisation que dans la reproduction; mieux que le cinéma, elle permet de fixer l'événement pour l'éternité - ou presque, car la bande vidéo, même en cassette, s'use, surtout lorsqu'elle est fréquemment utilisée -.

Nous avons vu qu'une action, ou performance vidéo, est un genre qui combine divers éléments tels que théâtre, poésie, danse, expression corporelle avec des éléments de vidéo "synthétique" ou "conceptuelle", dans le but de réaliser un type spécial de situation.

L'enregistrement vidéo permet au "performer" et aux spectateurs d'être instantanément traduits - donc de pouvoir se regarder immédiatement - en langage vidéotronique.

Le centre d'intérêt n'est plus tant l'image offerte par le moniteur que l'environnement global avec le - ou les - écran vidéo qui n'est alors plus seulement un élément de participation à un événement unique, mais bien une des composantes formelles, voire esthétiques par le biais de l'image, au même titre que l'artiste lui-même ou les spectateurs.

Désormais, tout a son importance: les bruits ambiants, la sonorisation, l'éclairage, les mouvements des spectateurs.

La vidéo permet alors aussi de capter l'attention du public de façon immédiate en lui donnant la possibilité de contrôler, avec une certaine concentration, l'image reproduite sur l'écran dans le même temps qu'il peut voir l'action qui se déroule sous ses yeux. La performance sera alors perçue ou vécue à deux niveaux différents puisqu'un décalage, parfois imperceptible, parfois

assez net, peut être observé entre l'action vécue et l'image restituée.

Rappelons, à ce propos, une action de Gina PANE, intitulée "PSYCHE", à laquelle j'assistais - en 1975 - dans la galerie où elle avait lieu. J'étais au premier rang et pouvais ainsi suivre tous les gestes de la performance. Comme le public était venu en nombre et que les salles successives de la galerie étaient agencées de telle manière que le public placé au fond ne pouvait rien voir, une installation en circuit fermé retransmettait sur les murs de la galerie l'action au fur et à mesure qu'elle se déroulait. Mais si je levais la tête pour regarder l'image de l'écran du moniteur, il me semblait que j'assistais à une seconde action, dérivée de la première, mais légèrement différente: la main de la personne qui tenait la caméra avait, bien sûr, imprimé sa propre vision à l'image qu'elle enregistrait, et cet enregistrement ne peut **jamais** être absolument neutre. Il propose toujours au second degré une interprétation de cette réalité qu'il est supposé restituer intégralement...

On peut dire que les performances vidéo relèvent d'un souci d'établir une communication active entre le performer et les participants, sans passer par un langage ni une forme de récit ou de dialogue traditionnels.

Contrairement à la vidéo-performance, la caméra vidéo ne joue pas de rôle actif dans certains travaux où elle n'intervient que pour fixer électroniquement le déroulement d'une performance, le plus souvent d'art corporel. Il ne s'agit plus alors que de "mise en conserve" d'un événement éphémère, le plus souvent unique.

Nous allons analyser les travaux de quelques artistes d'art corporel, particulièrement représentatifs, qui, les premiers, ont enregistré en vidéo leurs performances.

a) - Vito ACCONCI

Cet artiste, qui vit à New-York, est l'un des premiers aux Etats-Unis bientôt suivi par Bruce NAUMAN et Dennis OPPENHEIM - à avoir étudié un nouveau langage: celui de l'expressivité corporelle.

Il n'a pas suivi le chemin des peintres qui ont débouché sur "l'art pour l'art"; poète, il comparait les structures des poésies qu'il écrivait à des sculptures minimales, s'attachant essentiellement à la disposition des mots sur la page, à leur charge d'énergie.

En 1969, il va utiliser l'espace réel pour ses travaux et il commence à mesurer le temps qu'il met pour accomplir certains gestes; puis, il va se faire photographier en mouvement afin de comparer l'espace au sein duquel il se meut à celui qu'il investit en mettant son propre corps en mouvement; il en arrive à modifier une situation donnée par une intervention sur son corps, matériau banal, unique, mais aussi inimitable et irremplaçable, à la fois sujet et objet, conscience capable de concevoir, mais également matériau qu'il est possible de déformer, maltraiter et faire souffrir.

Petit à petit, il va assimiler l'espace artistique à l'espace quotidien. Pour lui, l'action corporelle, au sein même de l'espace physique investi par le corps, tend à modifier l'individu physiquement et psychiquement par le biais d'une tension mentale et d'un processus d'endurance et de dépassement de soi-même.

Dans un premier temps, ses actions corporelles ont pour but un essai de définition de son corps en tant que LIEU sur lequel il était possible d'intervenir, de créer un événement tout en mesurant les différents types de sensations telles que la douleur ou la résistance à la fatigue psychique et physique, et même, d'en faire une sculpture qui occupe et organise un espace donné.

Dans un second temps, il entreprend des modifications sur son corps, et en 1970, il se fait enregistrer pour la première fois en vidéo. Dans une action intitulée "Conversions", il envisage la possibilité de se transformer en femme devant la caméra en se brûlant les poils de la poitrine avec une allumette, en se cachant le pénis entre les jambes, en se tirant sur les bouts de sein... Non seulement il essaie d'adopter la morphologie du sexe opposé, mais, ce qui est plus difficile nous semble-t-il, d'en pénétrer la psychologie. Sa performance est un piège pour lui aussi bien que pour les autres.

Il déconcerte et scandalise ceux qui considèrent que sa démarche est une agression alors qu'en réalité, il s'agit de barrer la route aux tabous.

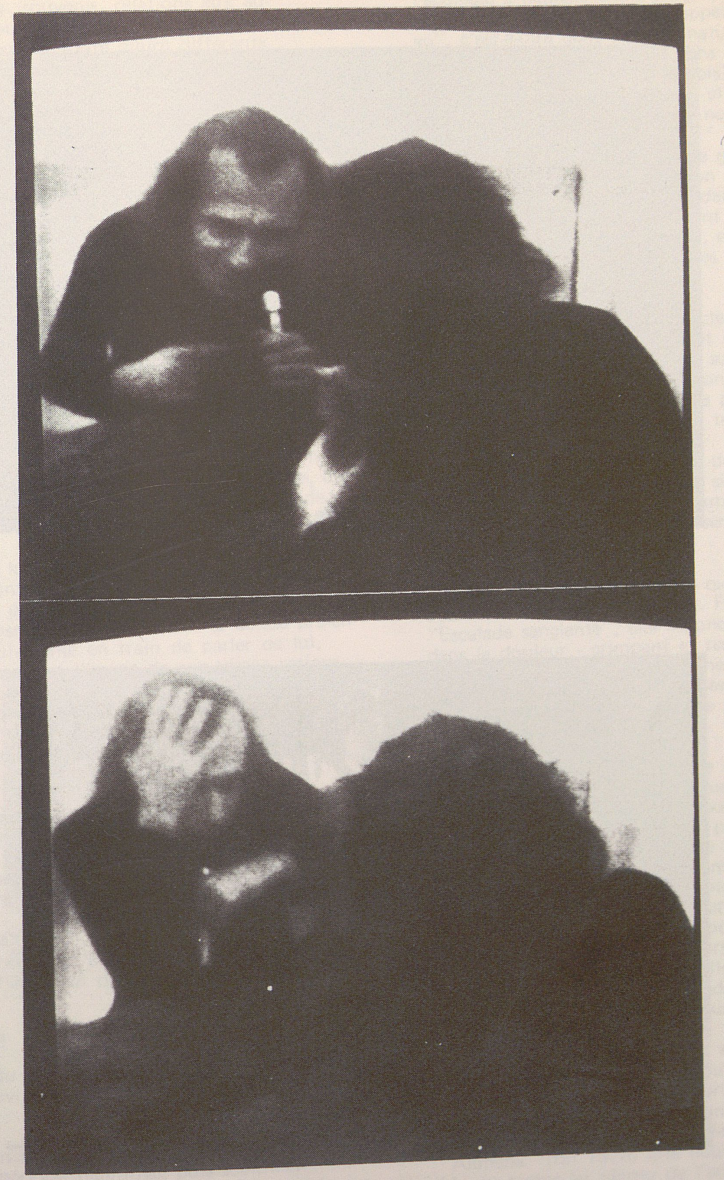
De plus en plus sa présence devient absence: il n'utilise plus que sa voix. Dans une performance de 1971, "Trapping", il dialogue avec son sexe emmailloté dans un pansement. La même année, dans "Seed-bed", il se masturbe jusqu'à épuisement devant la caméra, témoin impassible, installée sur une estrade construite au premier étage de la galerie où a lieu la performance, sans que le public qui circule au rez-de-chaussée ne puisse le voir autrement que sur l'écran du moniteur, relié à la caméra. (Il répétera ce geste dans le cadre du Festival d'Automne de 1973, au Musée Galliera).

Lors de la dernière Documenta, il proposait une multiplicité de gestes symboliques et d'agressions diverses sur son propre corps; il mettait également un masque sur son visage aux fins d'investir un "espace corporel au sein duquel le corps puisse atteindre les dimensions de l'esprit".

Dans "Command Performance" (1973), il accomplissait devant la caméra les gestes que le public, installé dans une autre pièce, lui demandait de faire: grimaces, mouvements divers tels que se cogner la tête contre un mur jusqu'au seuil d'une douleur insupportable, etc...

En fait, s'il est important pour ACCONCI que le public participe à ses actions, il tient à ce que ce soit par le biais de l'écran vidéo qui reproduit son image et qu'on n'ait affaire qu'à son double. Il tient à demeurer dans un espace clos qui ne corresponde avec le public que grâce à la vidéo.

Ecoutons-le, interviewé dans le catalogue de l'exposition "Identité-Identifications" - Bordeaux, 1976:



Vito Acconci

Gina Pane: "Action sentimentale"

> "Depuis 1975, j'ai essayé de donner un sens à l'espace en utilisant des langages différents: souvenir, relations aux autres, amour, invention, rebellion, etc... J'investissais à toute allure différents rôles, je n'avais pas le temps de me mettre dans la peau des différents personnages, je n'avais pas le temps de développer leurs caractéristiques, mais je changeais constamment de voix. Je changeais de tonalité comme d'autres changent de mots.

et plus loin:

> "Une réalité, la mienne, est toujours soumise à votre réalité".

Il semble que dans ses dernières performances, la caméra vidéo soit devenue un public supplémentaire qui participe, voyeur/acteur, à la mise en cause de son propre corps. A la limite, sa propre présence ne lui semble pas indispensable, la caméra agissant désormais comme son double, et non plus comme un simple relai. Il s'agit peut-être aussi d'une référence non-physique à sa présence (notion qu'il développe lorsque, dans des performances plus récentes, il utilise une bande enregistrée de sa propre voix).

Les espaces dans lesquels il installe ses systèmes en circuit fermé, ne sont pas définis par la présence des spectateurs, mais par la sienne. Il établit une ambiguité entre la retransmission en direct et la bande pré-enregistrée, entre lui-même en train de parler de lui, dans sa pièce close, et l'image de son visage retransmise sur l'écran du moniteur placé dans la piéce voisine, face au public. Par le biais de la communication unidirectionnelle de la transmission en circuit fermé, les spectateurs peuvent, au moins, jouer leur rôle de voyeurs.

D'ailleurs ne cherche-t-il pas, avant tout, une certaine interaction entre le performer et le public? A partir des éléments de base que sont les équipements vidéo, pourquoi les spectateurs ne deviendraient-ils pas, à leur tour, acteurs de la performance?

Notons ici qu'ACCONCI a également développé d'autres thèmes de réflexion à partir de ses installations plus récentes, et nous en parlerons plus loin.

b) - Gina PANE

La découverte du langage du corps par Gina PANE semble avoir suivi un cheminement différent de celui d'ACCONCI.

Italienne, née en France, peintre constructiviste, après une très brève période figurative, puis sculpteur minimaliste, Gina PANE s'est, depuis toujours, penchée sur les problèmes d'occupation du sol. Dès 1967, au Centre Culturel Américain du boulevard Raspail, elle mesurait la distance parcourue en un temps donné lors d'un parcours donné, en marquant avec des bouts de ficelle et des piquets de bois l'espace investi.

De l'espace artistique à l'espace corporel, il n'y a qu'un pas qu'elle franchit dans les années '70 par le biais de l'écologie à laquelle elle s'était, d'ailleurs, toujours intéressée. Elle réalise ce qu'elle appelle des "actions in vivo", c'est-à-dire dans l'espace naturel, enfouissant, par exemple. un rayon de soleil dans le sol, le recouvrant de terre au moment où il semblait investir un emplacement donné; ou bien encore, elle protégeait des intempéries une portion de terre nue.

Ensuite, elle proposait dans une galerie des installations, accompagnées de documentation sur le sujet traité: dans "Le Riz", c'était la faim dans le monde, dans "Pali, acqua, alta", c'était le lent enfoncement de Venise dans les eaux de la lagune, et dans "La pêche endeuillée", c'était la pollution des mers par déchets atomiques.

Mais, très vite, elle prend conscience du rôle essentiel de son propre corps qui devient le support privilégié de ses actions ultérieures. A la suite d'un deuil - la perte de sa mère - qui l'a profondément marquée, elle va recueillir les "traces" laissées par les êtres humains lors de leur bref passage sur la terre.

Puis, dans la série des "projets du silence" (1971) elle symbolise par l'immobilité et le silence absolu qu'elle inflige à son corps dans un lieu public, pendant une durée déterminée, son refus de se laisser embrigader par la société et "les autres".

Elle se rend bien vite compte que ce refus ne peut s'assumer que dans la douleur. Fin 1971, dans son "Escalade sanglante", elle répond par une escalade dans la douleur - grimpant et redescendant san cesse, les pieds nus, les barreaux d'une échelle installée contre le mur de son atelier - à l'escalade de la violence, de l'oppression et de la torture dans le monde, jusqu'à épuisement complet.

La vidéo est entrée dans sa vie au cours d'une action intitulée: "Nourriture, feu, actualité" (fin 1971),et elle y a pénétré doublement: pour la première fois, Gina PANE se fait "enregistrer" par une caméra vidéo, afin de conserver des traces de l'action. Et, pour la première fois, également, la caméra vidéo retransmet son image, mangeant de la viande crue hachée jusqu'à écoeurement complet, marchant sur du sable sur lequel elle a versé de l'alcool enflammé; et cette image est utilisée en circuit fermé, devenant interlocuteur des spectateurs, dont elle peut elle-même surveiller les réactions, une seconde caméra les filmant et retransmettant leur image sur l'écran d'un moniteur.

La vidéo est désormais partie active de toutes ses actions corporelles. Elle va découvrir dans "Le lait chaud" (1972), dans "Autoportrait"(1973), dans "Psyché" (1974), dans "Action mélancolique" (1975), et plus récemment dans "Little Journey" (1979) et "Alimena" (fin 1978) une nouvelle utilisation possible du temps au niveau de l'action elle-même certes, mais également au niveau de sa mise en image; une simultanéité qui peut devenir dissemblance se développe entre la réalité et sa représentation sur l'écran du moniteur.

La caméra mémorise un processus de mémorisation dans le temps: elle reproduit visuellement le temps réel; elle réinscrit une action donnée aussi bien dans le tem ps que dans l'espace.

On peut ainsi parler d'un **dédoublement** ou parfois, d'un **redoublement** de la performance: ainsi, dans "Psyché", une action parallèle - singulièrement différenciée de celle qui se déroulait devant les yeux des spectateurs - pouvait se voir sur les écrans des moniteurs placés sur les murs de la galerie.

Il semble que l'intervention de la personne qui manie la caméra vidéo, retire au contrôle de l'artiste, une partie de la signification spécifique de la performance. Interrogée sur ce point qui nous semble fondamental, Gina PANE nous a dit qu'elle donnait toujours préalablem ent des instructions aux personnes qui l'enregistraient en vidéo ou qui la photographiaient, leur signalant les temps forts précis de la performance qu'elle désirait voir figurer sur la bande ou sur les documents photographiques.

Il est évident que la caméra n'est jamais tout à fait neutre: elle propose une intrprétation au second degré de cette réalité qu'elle est supposée restituer intégralement. Doublant, triplant parfois l'image, elle la piège en la reproduisant: quelque chose, sans doute inconsciemment, échappe à la volonté de l'artiste.

C'est précisément ce que Gina a tenté de corriger lorsqu'à la fin de l'action "Le lait chaud", elle a brusquement arraché la caméra des mains de l'opérateur et l'a retournée vers le public qui devenait, de ce fait, acteur, puisque ce qui s'inscrivait désormais sur l'écran du moniteur, c'étaient ses réactions, son comportement, son émotion devant l'oeil de la caméra qui l'interrogeait à son tour.

Dans une action de 1975: "Death control", Gina PANE est à la fois actrice et réalisatrice vidéo d'une action qui n'avait pas lieu en direct, mais qui avait été préalablement enregistrée; la bande reprenait sur une mêm e image deux bandes, reproduisant deux actions différentes. Démantelé, dédoublé, le réel se reconstituait, visible et lisible à la fois, proposant un mode de perception nouveau: la juxtaposition de deux espaces et de deux temps: le temps de la célébration de la fête, avec des enfants chantant autour d'un gâteau d'anniversaire, et le temps de la mort, représenté par le visage de Gina, en gros plan, sur lequel remuaient de gros vers blancs.

Dans "Action sentimentale I et II" de 1974, Gina essayait de définir un espace intérieur par le vécu sentimental de deux femmes, intercalé aux relations "m agiques" m ère/enfant, auquel un terme est mis par la mort. L'espace intérieur était figuré par un circuit fermé de miroirs-échanges: le langage plastique était suggéré par l'utilisation de la posture du corps, de la couleur - une rose rouge, symbole érotique - où l'on retrouvait ses anciennes préoccupations sur les structures et les couleurs primaires.

Pour Gina PANE, le corps est avant tout un support de la com m unication non linguistique. Elle désire créer une série d'images contigües ou séquentielles autour d'un même thème, donnant des indications contradictoires qui perm ettent seulem ent de déceler son intention.

A travers un usage rigoureux de la forme, au sein d'un espace mental/biologique, à travers des images, des métaphores, selon une cadence précise, se développe un langage lié au processus psychologique et au sens de l'action.

M entionnons ici l'artiste corporel Michel JOURNIAC, bien que pour lui, la vidéo ne soit pas l'élém ent essentiel de sa recherche. Il s'est, cependant, fait enregistrer en vidéo lors d'une action intitulée "Messe pour un corps" (1975) dans laquelle il faisait le procès de la solitude et de l'incompréhension, poussant le désir de communication jusqu'à offrir aux spectateurs du boudin fait avec son propre sang.

Nous pouvons à présent affirmer que l'art vidéo peut être essentiellement considéré com me un processus plus orienté vers l'idée que vers le produit fini, l'objet. D'ailleurs l'élément tem porel intensifie l'aspect spécifique du développement de la forme et de l'idée. Si le travail des peintres expressionnistes abstraits était plus orienté vers le processus, on ne peut nier qu'ils nous ont offert un produit; chez Pollock, l'image peinte définitive est au m oins aussi importante que la manière de la peindre. Alors que chez un artiste comme Gina PANE, l'image, c'est G ina elle-mêm e.

L'élém ent humain est donc essentiel; si beaucoup d'artistes utilisent leur propre image, c'est qu'ils peuvent la contrôler; il est relativement aisé de s'utiliser soi-même, plus difficile d'expliquer à autrui ce qu'on désire faire. Les artistes, au fond, aiment bien travailler seuls et s'ils utilisent leur propre image, c'est peut-être justement plus parce qu'ils peuvent le faire seul que par narcissisme.

Donc, pour la vidéo, le processus c'est le produit; toutes les images ou les différents aspects d'une même image fonctionnent au service d'une idée. En ce sens, il est plus difficile de discuter de la forme d'une bande vidéo que de la form e d'une peinture, d'autant plus que l'image vidéo est mouvante. Sa structure dépend autant du temps que de l'espace. Une seule bande vidéo peut explorer les variations d'une forme autour de laquelle un peintre travaillerait toute une année. Mais puisque l'idée structure davantage une bande que la forme, lorsque les principes de sa réalisation ont été les m êmes, une bande donnée peut sembler différente d'une autre. L'image peut avoir relativement peut d'importance; certaines d'entre elles sont beaucoup plus impliquées dans le langage que dans l'image (celles de Douglas Davis, par exemple).

Un grand nombre de travaux vidéo brisent les frontières entre les disciplines variées. "Si l'art est tout ce qui concerne l'art, quel est donc le paramètre de l'art? " demande Hermine FREED, artiste vidéo et critique d'art (Arts Magazine, juin 1975, "In time of tim e").

Les artistes vidéo questionnent le temps, l'espace, le m ouvement, la conscience des spectateurs, le monde qui les entoure; leurs méthodes peuvent être différentes, mais ce qui est important, c'est leurs relations avec d'autres disciplines. Tout comme les hommes de science ont commencé une coopération interdisciplinaire qui ouvrent des champs nouveaux à leurs recherches (tels que la bio-physique, l'astro-biologie, la psyco-médecine, etc...) les artistes vidéo sont plus intéressés par le dépassement des frontières dites artistiques, et ce dans toutes les directions. Ils ne font plus guère d'art pour l'art.

Ainsi le travail de Nam June PAIK est une interaction entre la musique, la danse, le discours publicitaire ou politique, bien que son aspect puisse paraître très formaliste.

La plupart des bandes vidéo actuelles sont un mélange de performance, de danse, qui utilisent, avec plus ou moins de bonheur, l'image vidéo.

Citons ici deux vidéo-perform ances; celle réalisée en février 1980 à l'A.R.C. par **Nicole CROISET** et **Nil YALTER**, et celle que **Nicole CROISET** a été invitée à présenter dans le cadre de la XIème Biennale.

La première intitulée "Les rituels", mettait en jeu "des rituels de naissance, des rituels de chasse dans lesquels il était question de la fiddérence des sexes et des implications symboliques et réelles de cette différence, mettant en jeu des corps, des reflets, des caches, des masques", images directement enregistrées par la caméra mais restituées par le magnétoscope. Lorsque Nicole CROISET s'est mise à occulter une partie de l'image d' un masque avec un rideau fait de rubans adhésifs, j'ai pensé que l'image gardait alors toute sa force à la violence du fragment, écrit Jean-Paul FARGIER - dans "Les Cahiers du Cinéma, avril 1980.... Nil et Nicole auraient souhaité, nous dit encore FARGIER, qu'il y ait une distance plus grande encore entre les deux lieux scéniques et qu'ainsi, les spectateurs ne puissent embrasser du regard les deux actions et qu'ils soient obligés de choisir l'une des deux et de suivre l'autre à travers le moniteur qui la reproduisait...

Dans la seconde, le "Mythe de la Caverne", **Nicole CROISET** lisait des extraits du texte de Platon, d'abord en français, puis en grec m oderne. Elle désirait extraire une image évolutive de cette réflexion sur la réalité, ses projections, ses créations fictives et imagées.

La performance était conçue com me une interprétation libre, un jeu d'éloignem ent et de rapprochement produit par l'image d'une caméra fonctionnant en continu, couplée à un moniteur en circuit fermé.

> "Située à proximité immédiate du moniteur, je crée une image à effet de feed-back. En me rapprochant de la caméra et en interceptant la chaîne du circuit fermé, j'atténue et fait disparaître cet effet. En occupant l'intervalle qui sépare l'objectif de l'écran, je deviens sujet-moteur des transformations et combinaisons d'images. J'opère des phénomènes de modification du champ visuel et du temps de vision, simultanément à l'idée qu'impose ma présence dans ce champ, comme élément tangible de la réalité".

Il convient, à présent, de reprendre les termes de la classification proposée pour essayer d'analyser les principaux types de "produits vidéo".

1* - LA VIDEO-PERFORMANCE ET LE LANGAGE DU CORPS.

Ce type de bandes regroupe des travaux sur l'identification du corps de l'artiste en élém ents d'un langage propre, autonome (art corporel) dont la vidéo étudie les relations aux autres disciplines.

Cette "prodigieuse phase de mise à l'épreuve qu'est le body-art" (Bernard TEYSSEDRE, opus no 55 "L'art corporel"), où le corps

> "comme volum e où imprimer sa marque, le corps, comm e champ d'initiative et de dépendance, l'espace corporel comme hom ogène-hétérogène à l'espace extérieur: du dehors au dedans, du dedans au dehors, l'échange des matières, la définition des signes constitutifs d'un nouveau langage. Dès 1971 est apparue l'insuffisance, l'inexistence du moi-sujet dans un monde d'objets. **L'espace autre** devient **l'espace d'autrui**. Communication, compétitions de toutes sortes, violence, auto-défense, sexualité, LE CORPS PREND LA PAROLE, et peu à peu, la parole s'émancipe du discours: elle n'est plus tant l'expression du moi que le retentissement à travers le dialogue avorté, d'une non-communication, une mise en condition du désir par l'entourage social."

Le corps mis en jeu se prête lui-même à plusieurs types d'investigation devant la caméra vidéo, et ici encore, une classification s'impose.

a) - le corps face à lui-même, ou l'auto-portrait

L'artiste américain **LES LEVIN** a dirigé sur lui-même trois caméras orientées chacune différemment; elles le filmaient sous des angles variés pendant qu'il répondait aux questions que lui posaient ses interlocuteurs, invisibles sur l'écran. C'est la bande "Portrait de Les Levine" (1974).

Dans ses autres bandes "Old Master" et "If I graduate" (1974), tout comme dans "Visiting artists"(1975), il se fait enregistrer par la caméra vidéo se livrant à des occupations courantes telles que jouer du piano ou se promener dans les rues de New-York.

Dans "Self Identity Series" (1972-71) le japonais **Taka IIMURA** se présente ainsi: "M oi, face à la caméra, disant mon nom: je suis Taka IIMURA", puis affirmant le contraire: "Je ne suis pas Taka IIMURA", ou encore, se faisant enregistrer de face, puis de profil pendant

la première partie de la bande, tandis que sa femme est représentée - de la même manière - pendant toute la seconde partie, leurs deux voix répétant "Moi", "Elle", "Lui", interm inablement...

La bande de **Lydia B ENGLIS**, "Female Sensibility" (1974), reproduit son image de profil sur la bande séparée en deux parties; les deux images semblent s'absorber l'une l'autre sur l'écran du moniteur puisqu'elles se touchent par le nez, la bouche et les yeux. Le regard du spectateur finit par procéder à une superposition des deux images.

Dans la bande "Identity piece" (1973) **Nancy KITC HELL** fait le portrait d'une femme im aginaire à laquelle elle désire s'identifier.

L'am éricaine **Doroty IANONNE** a présenté en 1976 à l'A.R.C. (dans le cadre de l'exposition "Daily Bul and Co" juin-septembre) une bande dans laquelle elle s'enregistrait au moyen d'une caméra automatique en train de se masturber devant un miroir; la caméra reproduisait les mimiques de son visage tandis que la bande son restituait les différentes phases de la jouissance par des soupirs et des murmures suggestifs.

De nombreuses bandes d'**Allan KAPROW**, dans la série des "Time pieces" (1973-75) relatent des expériences d'auto-portraits "biologiques". L'une d'elles illustre l'échange d'haleine, de pouls entre l'artiste et l'un de ses amis; il demeure toutefois conscient que les mesures faites de ces phénomènes d'une manière pseudo-scientifique ne sauraient donner que des rsultats totalement subjectifs.

L'allemand **Wolf KAHLEN** a enregistré diverses expériences personnelles sur la respiration, la transpiration, le ruissellement de gouttes d'eau sur son corps, ou les yeux d'ombre et de soleil sur sa peau.

Son compatriote **Klaus RINKE** a illustré, il y a longtemps, ce qu'il appelait des "actions conscientes et inconscientes" dans des attitudes relevant de ses travaux sur la recherche plastique corporelle, avant de s'intéresser aux transformations subies par son corps en milieu aquatique, aux mutations de son expression, à la suite d'apposition de ses mains sur son visage ou sur son corps.

C'est dans le même esprit qu' **Arnulf RAINER** a enregistré dans "Mouth Piece" et "Slow Motion" (1973-74) des photographies de ses photos expressionnistes ou les déform ations de son visage, accentuées par un travail pictural surajouté à la surface-même du document photographique.

La brésilienne **GRETTA** a réalisé des bandes sur les déformations de son corps et de son visage obtenues par des grimaces et des contorsions multiples.

De même, dans "Portrait of me as a fountain", **Bruce NAUMANN** a enregistré les déform ations qu'il a volontairement opérées sur son visage; quant à **Robert MORRIS** et **Keith SONNIER**, ils ont souvent enregistré un lent déplacement de leur corps ou d'une partie de leur corps.

La canadienne **Laurie MAC DONALD** a réalisé son propre portrait dans "Taking my picture".

L'am éricaine **Eléanore ANTIN** a enregistré dans "A traditionnal picture", les progrès d'un régime amaigrissant sur son propre corps, tandis que **Joan JONAS** im posait une nouvelle règle de la théatralité sur son propre corps dans "Twilight" (1975) ou "Organic Honey's Vertical Roll" (1973).

L'allemande **Rebecca HORN** a réalisé de nom breuses bandes de ses actions corporelles au cours desquelles elle s'enduit le corps de colle, puis de plum es; elle justifie ainsi son désir d'identification, accentué par l'usage de m asques, à l'oiseau, tandis qu'elle évoule au rythme de chants d'oiseaux...

L'américain **Frédéric DOLAN** travaille sur les mouvem ents très sim ples de son corps, tels que boire, hocher la tête, remuer la langue, jouer avec un couteau ou une fourchette.

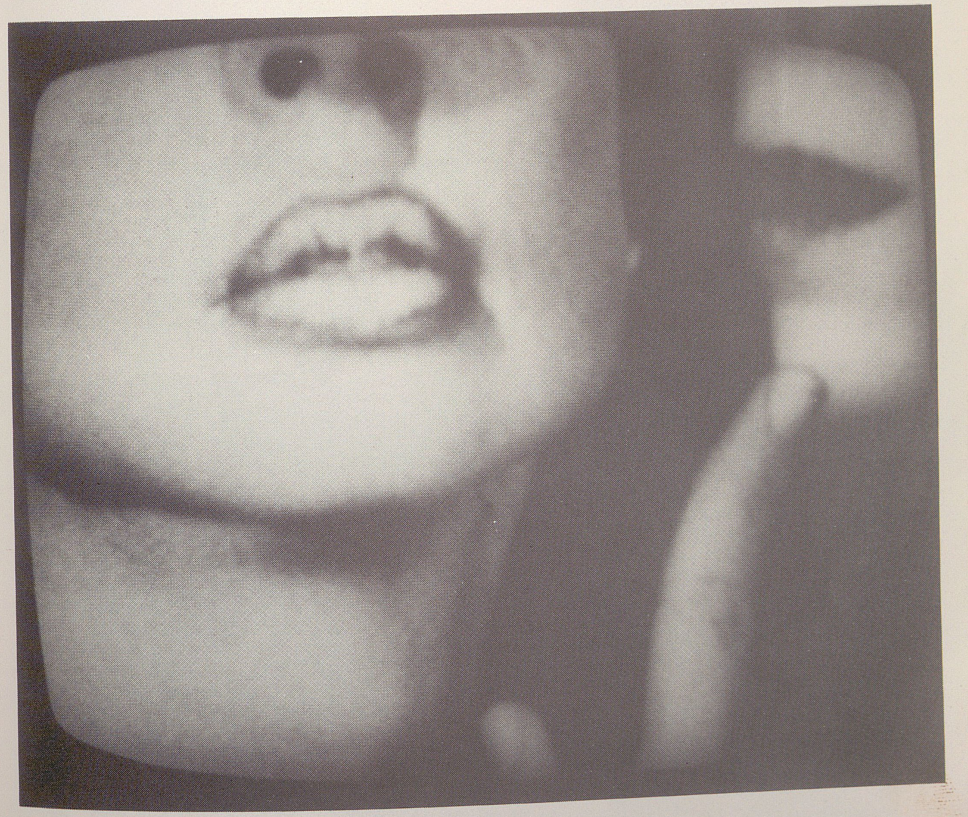
L'allemande **Ulrike ROSENBA CH**, dans "Isolation is transparent" (1973) s'est fait enregistrer en vidéo dans une piéce séparée du public par un mur transparent; derrière ce mur, un m oniteur. L'action se déroulant derrière le mur, l'image en vue directe était floue et m ême vague, tandis que celle reproduite sur le moniteur était beaucoup plus nette. Elle s'enveloppait de coton et l'on entendait battre son coeur, plus fort sur l'image du moniteur que dans la réalité. Elle voulait ainsi comparer deux visions simultanées d'elle-même.

Le belge **Léo COPENS** s'enregistre en train de mimer successivement de l'eau coulant dans un sac de plastique, une bouilloire sur le feu, une ampoule électrique. A cahque changement d'identification, il fait semblant d'écraser l'objet - c'est-à-dire lui même - contre le mur.

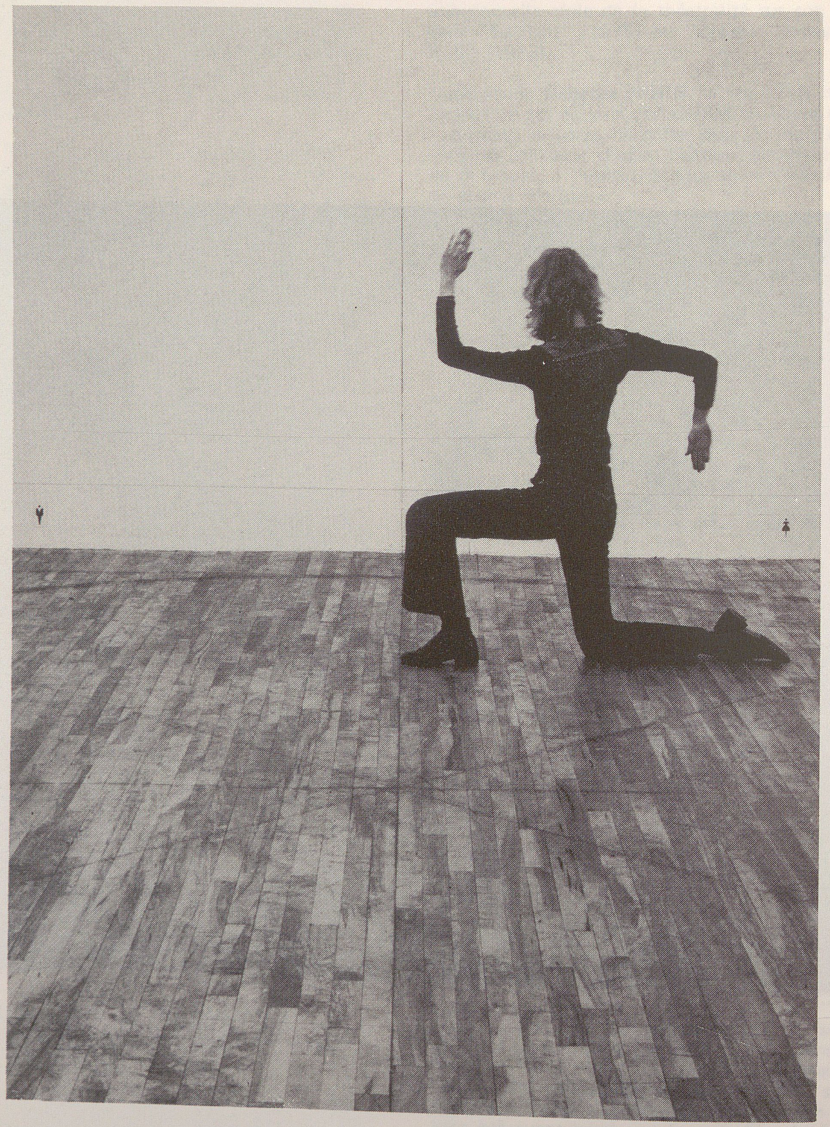
Une autre allemande, **Frederika PEZOLD**, a réalisé un auto-portrait fragmenté dans "Le langage du corps dans chaque sexe, en fonction des règles de l'anatomie, de la géométrie et du cinétisme" (1973-74). Elle enregistre son propre corps d'une manière presque abstraite, en noir et blanc, insistant sur des détails de son anatomie, et elle complète la bande par des agrandissements photographiques et des séquences de dessins.

Ennemi de l'objet, l'américain **Dennis OPPENHEIM** utilisait - dans ses bandes vidéo qui datent du début des années 70 - le medium com me un champ d'expérimentation sociologique et psychologique: le corps n'était plus pour lui qu'un des espaces utilisables possibles dans l'investigation de phénomènes psychiques (tels que la peur dans "Aspen II") ou physiques (tel que le parcours des aliments dans l'organisme, dans "Rocked Stomach") ou encore la pression de l'air sur ses mains ou sur son visage ("Air-pressure a et b"). Dans une autre bande de 1974, "Sun", il s'était fait filmer par la caméra vidéo, étendu nu, au soleil, un livre sur l'estomac. Puis, la prise de vue reprenait deux heures plus tard, le livre ôté ayant laissé une marque blanche sur son estomac rougi par le soleil.

La canadienne **Amy GREENFIELD**, dans une bande de 1973, "Dervish" s'était fait enregistrer, nue sous des voi-



Lynda Benglis: "Female Sensibility", 1974



Klaus Rinke: "Féminin"

les, tournant sans cesse sur elle-même jusqu'à ce que, épuisée, elle tombe sur le sol. Les seuls bruits de la bande, ce sont les rythmes de sa respiration qui va devenir de plus en plus rapide, le bruit de ses pieds nus battant le sol, et le vent dans les voiles qui flottent autour d'elle. Les images étaient volontairement surexposées et lumière et formes se mêlent dans des gros-plans du corps. Les points de vue multiples d'où opère la caméra, augmentent l'effet de participation ressenti par le spectateur au fur et à mesure que l'action s'intensifie.

Le couple allemand **Barbara et Michael LEISGEN** occupe une place un peu à part, constituant une sorte de transition entre les artistes qui travaillent sur la représentation d'eux-mêmes et ceux qui s'appuient sur une méthodologie para-artistique. Ils synthétisent deux situations dans leurs bandes: l'environnement naturel est aussi important à leurs yeux que leurs propres corps qu'ils y installent et qu'ils font enregistrer. Mais il est difficile d'identifier leur silhouette, presque toujours de dos et sans visage, dans un paysage très précis qui a son importance; en effet, il permet aux spectateurs de se substituer à ces personnages sans identité et de s'incorporer dans le site qu'ils leur proposent.

Luca SAMARAS, est un artiste italien dont les bandes proposent le corps en tant que "révélateur du temps présent".

Chris BURDEN utilise son corps un peu à la façon de Gina PANE et de Vito ACCONCI: son auto-portrait est articulé sur l'expérience de la souffrance, mode de communication efficace; il joue avec la vie et la mort, répondant ainsi à la violence quotidienne et aux tueries télévisées.

Enfin, les anglais **GILBERT & GEORGES**, dans les bandes enregistrées des "Living Sculptures", réalisent par leur seule présence sur l'enregistrement, "une sculpture vivante". Ecoutons-les:

> "C'est notre vie, notre destinée, notre lumière. Nous nous levons dans le vide. Personne ne peut nous sortir de nous-mêmes; nous sommes une sculpture continuelle. Quant la nuit tombe, nous savons qu'une journée de sculpture vivante est achevée...."

b) - **Le corps et ses accessoires**

Les accessoires utilisés par les "performers" d'art corporel n'ont souvent d'utilité devant la caméra que d'accentuer certaines caractéristiques qui définissaient l'autoportrait vidéographique.

Par exemple, l'allemande **Rebecca HORN**, dans certaines de ses bandes comme "Plumes de coq pour Dieter" (1973) ou "Gants-Doigts" (1974), par les plumes attachées de profil à sa tête, pouvait caresser les spectateurs - qu'elle ne voyait que d'un oeil -, et ce faisant, supprimait les barrières entre spectateurs et elle-même, les plumes servant de lien entre son propre corps et celui de l'autre. De même, les doigtiers dont elle se servait lui permettaient de contrôler la distance entre les objets qu'elle manipulait et son propre regard.

Dans la bande "Selected Works" (1974), l'américain **William W EGMAN** fait intervenir les objets quotidiens dans leur utilisation la plus banale. Il fait même intervenir parfois son chien Man-Ray.

Dans "Hair-Cut" (1973), l'américaine **Ann ERIKSON** s'enregistre en train de s'étudier devant un miroir, face à la caméra; ayant décidé de se faire couper les cheveux, elle réalise toutes les coiffures possibles et change d'expression à chaque fois.

Le belge **NYST** met en scène son propre corps face à des tasses, des cafetières, des soucoupes, tandis que l'américaine **Judith BERNSTEIN** s'est fait enregistrer dans "Installation of a screw-piece" (1976) en train d'essayer de fixer un écrou; ici, le corps est en lutte avec les objets qu'il utilise.

Dans une bande présentée à la XIème Biennale de Paris cette année, **Pierre MINOT** a enregistré une bande intitulée "Veilleur de nuit" qui retrace l'itinéraire d'un veilleur de nuit, "mouchard" en bandouliére et clés en mains, dans des locaux administratifs neutres. La répétition des gestes est scandée par le bruit des pas dans les escaliers, des clés tournant dans la serrure du "mouchard" des portes qu'on ouvre ou ferme. Avec fort peu de moyens (la bande est en noir et blanc, enregistrée en 1/2 pouce), il s'agit ici d'une oeuvre très forte, mettant en scène le corps, ses outils et ses gestes.

Dans "Walkings" (1974), l'allemand **Karl BREHMER** réfléchit sur les phénomènes d'apparition/disparition des objets et sur les contenus des images qui peuvent prendre un sens différent, selon l'objet qui y est incorporé.

Dans "Winter & Spring" (1974), **KIRSCHNER & DEARING** enregistrent en vidéo une présentation de mode fantaisiste, mettant l'accent sur les rapports des vêtements au corps.

Enfin, citons ici les bandes du couple américain "**John SANBORN - Kit FITZGERALD**", "Exchange in three parts" (1977) et "Interpolations" (1979) dans lesquelles les objets de leur environnement quotidien: bouteilles de lait, fruits, casseroles, couteaux, etc. sont les protagonistes de courtes séquences vidéo; les bruits qui accompagnent leurs gestes finissent par acquérir une importance aussi grande que celle des images.

Enfin, **Nancy HOOVER** considère que la lumière est un élément important de l'utilisation de son corps "médium avec lequel il faut créer". Ecoutons-là:

> "Mes bandes vidéo récentes ont consisté en une implication dans les relations du corps et de la lumière. Je travaille dans mon studio et lorsque la lumière change et que j'ai besoin d'utiliser la lumière artificielle, mon imagerie explore alors les degrés variés de l'abstraction jusqu'à un réalisme presque représentationnel. Ce comportement m'a amenée à considérer le corps et les mouvements de celui-ci en relation avec l'architecture et le paysage et à la signification particulière des qualités de lumière et d'échelle".

c) - **Les lieux du corps**

Dans "Stand in this room" (1975), l'israélien **Michel DRUKS** étudie les mouvements de son corps dans les murs de sa chambre. De même, son compatriote, **Motti MISRAHI** dans "Healing" (1980) utilise divers emplacements de la vieille ville de Jérusalem, pour y soumettre son corps à des traitements spécifiques.

Le hollandais **Dick VERDULT** dans "Room Copenhague Borgagen" (1974) recherchait les traces de la présence d'un corps au moyen d'une caméra qui s'arrêtait sur un lit défait, un verre à demi plein, ou des vêtements froissés, jetés au hasard, sur le sol.

De même, l'anglais **Marc CHAIMOVITZ**, dans "Celebration, real life" (1972, reprise en 1974) a réalisé une bande vidéo qui nous fait connaître l'intimité des lieux dans lesquels il vit; la caméra tourne autour de sa chambre, s'arrête sur une table où est posé un vase de fleurs, sur une chaise où sont accrochés des vêtements, sur un poste de radio, une photographie dans un cadre..

Il nous semble important de mentionner ici une bande de **Josef BEUYS** intitulée "Transsiberianbahn" (1970), dans laquelle l'artiste allemand s'est attaché à analyser la présence/absence d'un corps, simple silhouette revêtue d'un ample manteau de fourrure et coiffée d'un feutre à larges bords, caractéristiques de son personnage. Dans un hangar clos de toutes parts, un tas de bois est installé. La pièce ne semble communiquer avec l'extérieur que par une partie qui pourrait être une porte sur laquelle la surimpression floue de la silhouette accentue l'ambiguité entre le dedans et le dehors, se projetant par un jeu de va et vient, d'un côté et de l'autre, puis disparaissant. La caméra, agitée par un mouvement de tangage et de roulis perpétuel, donne l'impression d'être fixée à un train en marche, impression renforcée par la bande son qui reproduit le bruit des roues sur le ballast, tandis que la silhouette continue son étrange périple par s'achever en plans presques fixes. L'irréalité, la non-signification de l'ensemble secrète une angoisse, accentuée par la morne répétition du son et de l'image.

d) - **le corps et la musique + vidéo performances** et **vidéo concerts.**

Le son a envahi les arts et, en particulier, les arts de la performance, et plus précisément, la performance-vidéo; celle-ci se fond, s'unit aisèment au son, matériau des plus fluides, des plus mobiles, mais aussi des plus dynamiques.

La performance ne s'accomplit pas dans un climat de silence religieux; bien au contraire, les espaces où elle se déroule sont pleins de sons qui se faufilent dans tous les coins, en pluie acousitque qui galvanise un public de plus en plus impliqué. Dans une performance, le son se présente comme une variété de la forme, depuis la plus intensément physique et corporelle, comme la voix, le discours, jusqu'à la plus abstraite et même conceptuelle, tel l'usage d'instruments électroniques sophistiqués.

Le son se mêle étroitement aux éléments visuels, et surtout à la bande vidéo. Il a franchi toutes les frontières; dans certaines performances, la musique, jointe à la vidéo, accentue le caractère vivant de cette forme d'art.

Laurie ANDERSON présente des vidéo-performances musicales dans lesquelles la voix, le discours, le geste et même le mime jouent un rôle essentiel. Elle utilise des enregistrements vocaux variés comme les slogans publicitaires, les jeux de mots, des histoires, puis elle les manipule, leur fait subir une distorsion en les retransmettant par un curieux violon électrique qu'elle a inventé et construit elle-même, le "tape-bow-violon" (violon dans lequel l'archet est remplacé par une bande de magnétique, reliée à un magnétophone). Et plus de la voix humaine, Laurie ANDERSON utilise des extraits musicaux, des bandes vidéo pre-enregistrées et des extraits de films qui constituent une osmose technique.

Aujourd'hui, si la performance vidéo incorpore au maximum la musique, chaque concert est devenu en quelque sorte une performance au sens le plus large du mot parce que le corps y fait un effort maximum, que l'esprit s'y concentre et qu'une tension se transmet au public qui devient participant unique d'une situation qui ne se répétera pas, d'une expérience artistique complète et totale.

Le violon électronique de Laurie est un filtre technique pour messages humains, tandis que son corps est le filtre humain d'images technologiques. Corps et machine vivent en symbiose et de ce fait, ne s'opposent ni ne s'aliénent l'un l'autre; il se complètent et se définissent dans une réciprocité mutuellement gratificante.

Par ailleurs, nous avons vu que la musique entrait en grande partie dans les happenings, et que les événements Fluxus étaient souvent des concerts.

Ainsi, l'italien **Giuseppe CHIARI**, ancien musicien Fluxus, utilise souvent la caméra vidéo comme un instrument de musique supplémentaire de ses "vidéo-concerts" auxquels il demande instamment au public de participer.

Charlemagne PALESTINE, célèbre musicien américain, fait enregistrer en vidéo ses concerts, comme dans "Body Music" (1973) ou "Documentation sur une action" et "Sonorious lariat" (1974). **Richard LANDRY**, actuellement flûtiste dans l'orchestre de Phil GLASS, projette sur l'écran du moniteur, quatre images enregistrées par deux caméras, montrant la bouche et les mains du musicien qui joue de son instrument.

Les LEVIN a enregistré dans "Les Levine greatest hits" (1974) un pot-pourri de spectacles chantés et dansés, proches du music-hall.

Enfin le français **Jean DUPUY** a enregistré au Centre Pompidou - en 1979 - une série de bandes intitulées "Artist's propaganda" dans lesquelles un certain nombre d'artistes travaillant à Paris, exécutent une courte performance enregistrée en vidéo. Citons, parmi les plus réussies, celles de Robert FILLIOU, Guy de ROUGEMONT, Françoise JANICOT, François DUFRESNE, Bernard HIEDSIECK, Nil YALTER, Joel HUBAUT, Martial THOMAS, etc...

2* - LA VIDEO NARRATIVE

Les bandes vidéo, dites narratives, racontent une histoire qui met en jeu le corps de l'artiste ou celui d'un autre personnage choisi par l'artiste; mais elles peuvent aussi décrire tel ou tel événement dont on veut garder la trace. Mais, dans tous les cas, elles réinvestissent toujours le corps, face à une problématique particulière.

a) - **face à l'environnement urbain**

"Périphérique" (1979) de **Patrick PRADO** a été présentée à la Biennale de 1980. Il s'agit d'une promenade sur le périphérique qui entoure Paris. Recherches sur la couleur, sur le texte - l'auteur dit un poème de lui-, sur les sons élémentaires.

Roland BALADI, dans "Ecrire Paris avec les rues de cette ville" (1974) a enregistré avec une caméra vidéo, fixée sur une moto, le parcours suivi par celle-ci dans les rues de Paris, utilisant un itinéraire qui dessinait les lettres du mot "Paris".

Dans "Périphérique dans le sens des aiguilles d'une montre" (1974), la caméra, toujours fixée sur la moto, la filmait en train de contourner indéfiniment Paris, toujours dans le même sens, sur le périphérique, celui des aiguilles d'une montre.

Lors d' "Art/Vidéo Confrontation" en 1974, il proposait aux spectateurs de visionner ces bandes dans les conditions-mêmes où elles avaient été réalisées; les gens pouvaient s'asseoir sur le siège de la moto, installée dans les salles du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, et visionner sur l'écran d'un moniteur fixé au guidon de la moto, l'environnement tant visuel qu'auditif; une assimilation presque parfaite au temps réel - celui de la prise de vue - était alors proposée au public.

Lors du symposium d'artistes français et allemands à Neuenkirchen (R.F.A.) en 1975, il a enregistré successivement tous les endroits où il se rendait, à l'aide de la caméra vidéo, toujours fixée sur le guidon de sa moto; tournant régulièrement autour des rues du village, il a voulu reconstituer le principe de la circularité de la vision, et a projeté sa bande sur un écran fixe circulaire qui rétablissait les conditions de la prise de vue.

L'allemand **Edmund KUPPEL** - également au symposium de Neuenkirchen - a enregistré une bande comportant un dispositif semblable, en utilisant le travelling en vidéo; il a installé un rétroviseur devant sa caméra fixée par un tendeur à l'avant du guidon de son vélo, et a parcouru en les filmant, les rues du village.

L'italien **Franco VACCARI** est l'auteur d'une bande semblable, tout au moins quant au procédé utilisé "La strada della città"; sa caméra était fixée à l'arrière d'un camion circulant dans les rues de Milan, branchée à un moniteur portatif installé dans sa voiture qui suit, de très près, le camion. Il peut ainsi visionner l'image de la rue, immédiatement retransmise. Dans une autre bande de 1974, "Il mendicante elettronico", il filme avec sa caméra vidéo, sans qu'il s'en aperçoive, un mendiant déambulant dans les rues d'une ville. La bande restitue les bruits environnants: voitures, avertisseurs, conversation des passants, etc...

Même technique chez l'américain **Andy MANN** qui, dans une bande intitulée "One eyed bump", interroge également un mendiant qui lui répond face à la caméra.

Ce thème du mendiant dans son environnement des quartiers pauvres d'une grande ville semble avoir inspiré la caméra de nombreux artistes vidéo. **Les LEVINE** a réalisé, dans "BOWERY" (1974), une enquête sur les conditions de vie des clochards dans ce quartier déshérité de New-York. **Eléanore ANTIN**, elle, a filmé un clochard installé dans un train de marchandises désaffecté, qui lui raconte ses rêves de richesse et de gloire, dans "Ballerina's dream" (1973).

Dans une bande de 1974 "Sherbroke, last week", le canadien **Sean HENNESY** traite de la pollution dans les grandes villes, du bruit et de la dégradation des sites. Il s'adresse à ses concitoyens au moyen d'exemples visuels, puis les interviewe (un peu à la manière de Léa Lublin dans son "Interrogation sur l'art") dans le centre même de la ville.

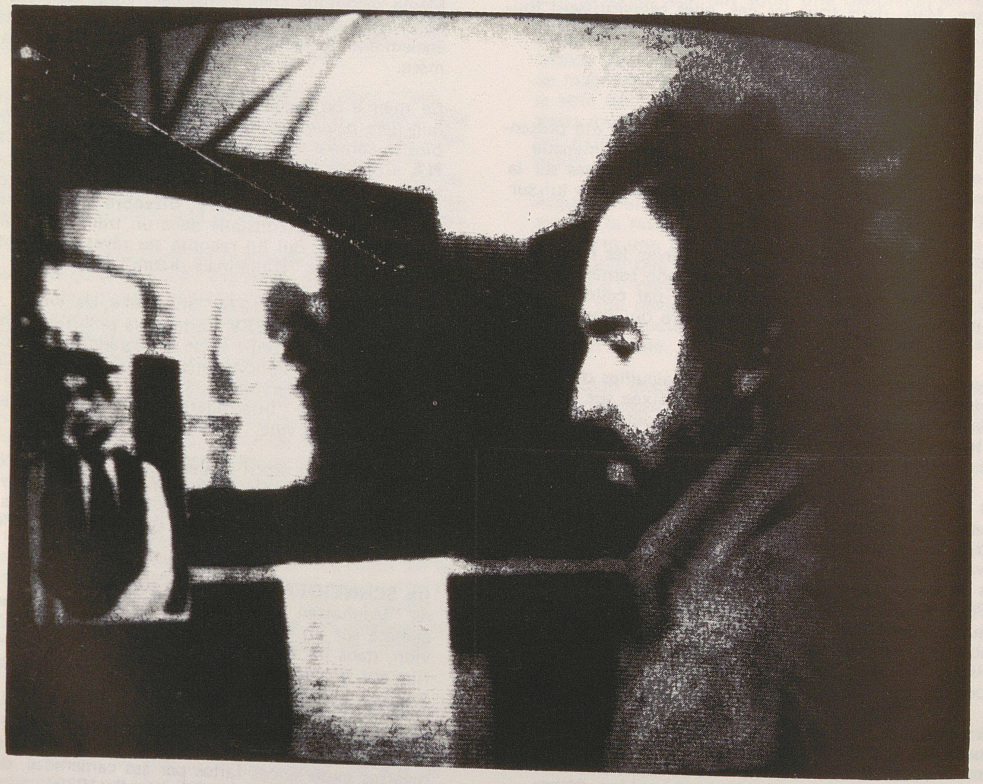
Dans le même esprit également, le canadien **Colin CAMPBELL** a réalisé "Love-Life" (1974), bande dans laquelle il essaie de définir ses rapports avec les voitures immobiles et inutilisées qui encombrent les rues de la ville.

Ira SCHNEIDER a enregistré six bandes sur le théme de "Manhattan as an island" (1973) en installant sa caméra sur un bateau, à bord d'un hélicoptère, en avion, dans un autobus, dans un taxi, en métro et en filmant successivement les quartiers les plus représentatifs de Manhattan.

L'espagnol **Jaume XIFRA** a enregistré dans différents lieux publics les réactions des passants, provoquées par diverses expériences faites par ses camarades, dans une bande intitulée "Action-Réaction" (1975).

Dans le même esprit, la belge **NICOLA** a enregistré les réactions des gens qu'elle arrêtait dans la rue en leur demandant de revêtir à plusieurs un grand manteau de plastique coloré qu'elle sort d'une petite valise qu'elle tient à la main.

Enfin, **Douglas DAVIS** s'est, lui aussi, intéressé aux réactions des passants et aux réponses qu'ils faisaient à la question: "Pouvez-vous dire une phrase quelconque pour la télévision? ". La bande s'intitule "Street Sentences".



Robert Morris "Exchange"

b) - **face à l'environnement naturel**

Beaucoup d'artistes utilisent la caméra vidéo pour tenter des expériences en direct sur l'environnement naturel, soit dans un but psychologique en analysant les réactions des spectateurs, comme dans le cas de l'environnement urbain, soit dans un contexte de préoccupations écologiques.

Dans "Tides" (1974), l'anglais **Richard LONG** filme un personnage qui rêve devant la mer à l'assaut d'une plage, pendant des grandes marées.

Dans "Botanique" (1974), le français **Paul-Armand GETTE** propose un ensemble de notations ponctuelles faites au Jardin des Plantes qu'il résume ainsi:

1 - Vue du Jardin de l'Ecole Botanique, prise depuis le haut de l'allée Alfred Lacroix

2 - Emmanuelle:
. sur le chemin
. près du "salix purperea"
. assise allée de Jussieu

3 - Recherche de la "salix purpurea" dans la "Flore de la France" de H. Coste - Tome III.

L'auteur précise qu'il "n'a été procédé à aucun montage ni visuel ni sonore; les sons entendus sont ceux qui ont été captés pendant les prises de vue".

Il faut mentionner ici la bande "Chronique d'un été" (1980) de **François PAIN**; il s'agit d'une errance dans Paris d'une jeune chômeur à la recherche d'un logement dans les quartiers en voie de destruction. Une errance qui tourne au délire... Du même artiste, "Metro-Couronnes", réalisée en 1977, au moyen de la caméra légère dite "palluche". Cette bande filmait les visages et les comportements des voyageurs du métro aux heures de pointe.

> "Mon intention, au départ, était de montrer la dramatique absurdité du travail quotidien et de clamer le droit à la paresse... d'insister sur le matraquage constant des consciences à travers la presse et la pub. Insister également sur la campagne paranoiaque des tenants de l'ordre et de la sécurité... Finalement, n'est resté que ce que la palluche a pu toucher au moment où je me trouvais là, c'est-à-dire les choses presque comme elles existent."

Citons également la bande de **Patrik PRADO**, présentée à l'ARC en février 1980, puis à la XIème Biennale, "Périphérique" (1979), qui utilise de façon très maîtrisée l'image, enregistrée avec la palluche, puis retravaillée au coloriseur, le son - enregistré sur le vif - et un texte poétique qui s'harmonise au jeux de couleurs.

> "En voiture, sur le périférique qui entoure Paris. Au bout de deux tours, un sentiment bizarre; je me suis pris pour le Bon Dieu. Une genèse: des couleurs, des mots, des sons élémentaires qui essaient de devenir peinture, poésie, musique, comme si c'était le commencement du monde.

GETTE accumule les recherches écologiques - sur une plante précise la "salix purpurea" - conceptuelles - sur la bande, la fleur est elle-même comparée à sa représentation verbale dans un ouvrage technique botanique, et d'art corporel - en étudiant les différentes positions du corps d'une petite fille assise sur une chaise, dans un jardin public.

Dans "Percevoir" (1975), le français **Bernard BORGEAUD** se contente de reproduire les remous d'une eau courante dans leur éternel recommencement. Ecoutons-le:

> "En marchant au bord d'un étang, en regardant la surface de l'eau, en écoutant les bruits alentour: plan unique de 35 minutes.
>
> En 1969, j'ai commencé à étudier les rapports perceptifs de l'individu à son environnement. Dès lors, j'ai considéré nos travaux comme des informations propres à influer sur le comportement perceptif des spectateurs... La vidéo donne des informations à l'état brut; **il ne faut pas voir une bande vidéo comme un film, mais plutôt comme on lit un journal: en diagonale**... Au lieu de donner au spectateurs quelque évasion factice, je l'incite à refaire - autrement - sa propre expérience."

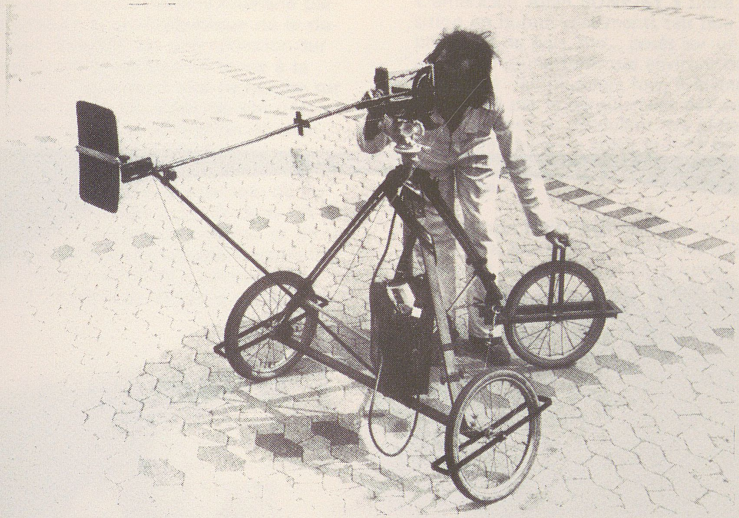
L'américain **Gérald BYERLEY**, dans "On the way to the waterfall" (1975) présente une bande réalisée en alternant diapositives et collages de photographies d'individus rencontrés sur le chemin du Parc National du Tenneesse, vers les chutes d'eau Abrams, dans les monts Great Smoky; son compatriote, **Don BURGY**, dans "Aprile" (1973), enregistre une approche sensorielle de la nature au printemps par un adolescent anonyme.

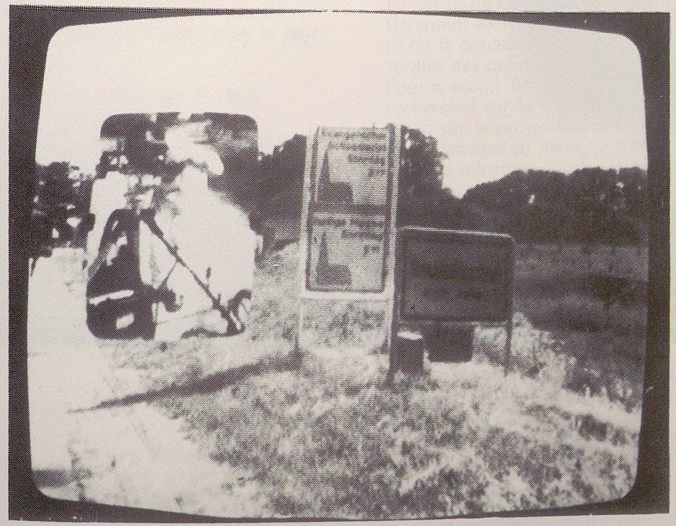
Dans "Breeze" (1977), l'anglaise **Tamara KRIKORIAN** compare les mouvements de l'eau aux lignes de mire de l'écran de télévision. Son compatriote, **Stuart MARSHALL**, a travaillé sur le lent défilement de l'image vidéo laquelle, il a comparé le cours de la Tamise.

Dans deux bandes de 1973, l'américain **Juan DOWNEY** propose, avec "Vidéo Trans America", sa vision du Yucatan mexicain et du Guatemala. Il s'intéresse surtout à l'aspect écologique des paysages et aux coutumes des indigènes. Dans "Toward the gult" (1973) il enregistre la vie quotidienne des pêcheurs de la côte est du Mexique.

Dans "Warm mineral springs project", deux géologues américains **K. IRICE et Mek KISER** présentent le projet "d'archéologie souterraine le plus important à ce jour". Il s'agit de la recherche, puis des fouilles entreprises pour remettre au jour une tombe indienne vieille

John Sanborn et Kit Fitzgerald "Resolution of the Eye"





Edmund Kuppel

Tamara Krikorian

communes à bien des artistes vidéo: une oeuvre d'art éphémère fonctionne-t-elle de la même manière qu'une oeuvre permanente traditionnelle? Un phénomène répétitif, qui ne comporte aucun phénomène d'intensité particulière, pose-t-il clairement la problématique de la durée? Le travail de Mark MASSE est une réflexion sur la fragilité de la matière, sur le passage de la vie à la mort, sur les traces... C'est également une recherche sur la réalité physique d'une forme résultant de son union avec le feu, sur les variations de la coloration en peinture...

Dans une oeuvre présentée à la XIème Biennale de Paris, le yougoslave **Ante BOZANICH** propose dans "Alarm" (1980) une étude sur les rapports du feu et de la couleur; par toute une série de truquages il assimile sa chevelure - qu'il colorise à cet effet - comme une boule incandescente sur laquelle se dirige la caméra vidéo.

L'eau

L'italien **Fabrizio PLESSI** travaille sur les problèmes de l'humidité. A la manière d'URIBURU, il a souvent coloré des rivières, puis il en a observé les effets. A Neuenkirchen, il a filmé un bras, muni d'une scie, en train de scier "en deux parties égales" un lac des environs.

Dans "Limite 2" (1971) du suisse **Jean OTH**, celui-ci enregistre en deux étapes, d'une part le coucher du soleil sur l'eau d'un lac, puis, introduisant une ligne blanche horizontale devant l'objectif de la caméra, ligne produite électroniquement, il instaure un dialogue entre celle-ci et la ligne lumineuse inscrite par le soleil à la surface de l'eau, avant de s'enfoncer dans les profondeurs de la nuit. Ecoutons-le:

> "Limites est une interrogation sur la réalité de l'image; par une opération très simple qui consiste en un geste de séparation de deux formes, en rompant le dialogue entre deux surfaces. Le parasite, c'est-à-dire moi-même, signale une image au même signifié. Etre un élément dialectique entre une ligne extérieure qui isole et un passage qui ouvre. La limite en elle-même est un problème excitant étouffé par la banalité. La bande vidéo devient le prétexte d'une interrogation sur les modalités de la réalité d'une image.
>
> Dans Limites A, j'interviens sur l'image de mon ombre en la dessinant sur un tableau noir à la craie. L'intérêt de l'expérience réside au niveau du document vidéo, sur la présentation simultanée de 3 types de réalité. Il s'agit de trois possibilités de lecture d'une même image, et l'on peut varier ce dialogue ambigu.."
> (in Jean OTH: Travaux vidéo 1970-1980 - Ecart Publications - Genève 1980)

La terre

Le tchécoslovaque **Miloslav MOUCHA** étudie, puis filme en vidéo ses travaux sur la mise en forme par ses soins, puis l'érosion par les éléments naturels (pluie, vent, etc...) de petits monticules de terre.

L'américain **Allan SONFIST** a filmé la lente décomposition en humus d'éléments tels que feuilles mortes, brindilles de bois, etc... posés sur un morceau de toile, au milieu d'une forêt des environs de New-York ; il a enregistré - en plusieurs fois, évidemment - le processus déterminé par le déroulement des saisons et la cohorte d'intempéries en découlant: les pluies d'automne, les neiges de l'hiver, le soleil brûlant de l'été, etc...

La couleur

L'américain **Keith SONNIER**, l'un des pionniers de l'art vidéo aux Etats-Unis, a étudié les interactions de la couleur avec les surfaces et les volumes.

Dans "Color Wipe", (1971) il dirigeait deux jeunes filles manipulant chacune une caméra pivotante, chacune ne pouvant apercevoir sur l'écran du moniteur que l'image produite par sa propre caméra.

Dans "T.V. Out" (1972) il superpose deux images en couleurs, l'une extraite d'un programme télévisé ordinaire, l'autre enregistré par sa caméra. Les deux images se superposant, se gomment l'une l'autre, passant de l'opaque au transparent, de la platitude la plus absolue à une tridimensionnalité affirmée; elles se mélangent jusqu'à ne plus paraître qu'une seule et même image, la couleur absorbant surface et volume.

A première vue, les bandes de SONNIER semblent s'écarter de toute recherche purement intellectuelle et être entièrement axées sur l'ambiance lumineuse et la sensibilité de la couleur, un peu dans le style des recherches picturales des peintres des années 60 (Rosenquist, Larry Poons, etc...) Ancien sculpteur, SONNIER a adapté ses recherches sur la structuration de la lumière à ses travaux vidéo sur la projection et l'émanation de la lumière par des éclairages au néon, la transparence du verre et le reflet des miroirs.

Dans "Hybrid I et II" (1973) il ne se préoccupe ni de scénario, ni d'environnement, ni même de technique, mais uniquement de l'atmosphère lumineuse au moyen de lignes parallèles, de rectangles et de cercles lumineux qui s'animent devant le regard du spectateur.

Les sens (le toucher, l'ouïe)

Dans "Noise" (1973) de **Lydia BENGLIS**, l'art-vidéo se trouve transporté dans un espace audio-tactile qui entoure le spectateur comme les grandes sculptures de plastique qu'elle réalisait avant de se consacrer uniquement au nouveau médium. La bande sonore amplifie les bruits de la rue; l'image est enregistrée par la caméra et retransmise par le moniteur; elle est ensuite ré-enregistrée sur l'écran-même du moniteur, puis retransmise jusqu'à ce que tous les constituants de l'image vidéo, les taches lumineuses, les lignes s'identifient aux bruits.

Dans "Female sensibility" (1974) elle projette sur l'écran du moniteur sa double image, symbolisant ainsi les possibilités de dédoublement de sa personnalité.

de 10'000 ans, dans une région sauvage de Floride. L'équipe vidéo a servi de relai entre les archéologues et les spectateurs, selon une formule assez nouvelle: aucun commentaire n'accompagnait l'image, et le spectateur, assistant au tournage, participe à l'action en temps réel et peut devenir assistant en donnant son avis qui est retransmis directement aux équipes qui font les recherches.

Dans "Christo's running fence" (1973) **Gerry JAROCKI et Michael ASCUITTO** présentent les projets préparés par Christo pour la construction de barrières dans des paysages naturels, tandis que l'artiste discute sur les lieux-mêmes qu'il a choisis avec les paysans des alentours sur l'intérêt écologique du projet qui les concerne aussi.

Dans "Ecriture subversive" (1974), le suèdois **Lars FREDERIKSON** étudie les retombées radioactives dans sa propriété d'Antibes, le 16 juillet 1974, entre 16 h.20 et 17 h.05, avec une précision très scientifique, au moyen de courbes et de graphiques alternant avec des vues du paysage concerné.

L'italien **Simone FORTI** enregistre les mouvements des animaux dans un zoo de plein air; puis il demande à des acteurs de mimer les gestes des bêtes, sur un fond de commentaire scientifique.

Dans "Cats" (1974), l'américaine **Elsa TAMBELLINI** fait passer et repasser des tigres devant six moniteurs alignés: les rayures du pelage des animaux, par instant, se superposent aux épais barreaux noirs de la cage où ils évoluent. La caméra se tourne ensuite vers la cage aux singes, lieu clos, sans air, plein de cris et de hurlements. La lourdeur de l'atmosphère est encore accentuée par le passage continuel de deux opérateurs devant les moniteurs; ils créent une cage imaginaire entre les spectateurs et l'écran des moniteurs.

L'allemand **Hans HODICKE**, dans "Alligators" (1974) a enregistré la conférence parodique (?) du zoologiste Hal Hansen sur les conditions de vie des crocodiles qui seraient abandonnés dans les égoûts de New-York, lorsqu'ils deviennent adultes... La caméra se pose ensuite sur un groupe qui se promène dans Broadway, en abordant ce problème, et pour finir, filme des extraits d'une vraie chasse aux crocodiles en Afrique. Dans une autre bande humoristique du même type: "Tartaruga" de la même année, il présente une malheureuse tortue posée sur une table au beau milieu d'une autoroute; le commentaire fait était de la lutte sans espoir pour la vie...

Dans "Muse II", l'américain **Frank GILLETTE** met en équivalente, à partir d'éléments naturels: l'eau, la terre, le bois, le développement des phénomènes primaires de la vie, les comparant à celui des différents systèmes de pensée. La plupart des bandes de GILLETTE comportent une recherche écologique, mais aussi une réflexion sur le médium; elles sont le fruit d'une longue méditation.

Lors de son exposition à l'Everson Museum de Syracuse (N.Y.) en 1973, il avait proposé une série d'environnements "écologiques" tels que "Terra-acqua", "Subterranean Field", "Gestation" qui faisaient participer les spectateurs à la vie des animaux, et, en particulier, à leur naissance en direct.

A la même exposition, **Nam June PAIK** présentait également un environnement "écologique" avec son "Jardin Vidéo" (repris en 1978 au Centre Georges Pompidou): couchés au milieu d'un jardin de plantes vertes, une vingtaine de moniteurs, "fleurs monstrueuses et féeriques", déversaient rythmes et couleurs dans ce paradis terrestre d'un nouveau genre. Il avait l'intention, disait-il, de

> "donner l'initiative aux électrons. Après le rêve, le fantasme, la folie peut-être..."

Après les artistes qui étudient le milieu écologique, voici ceux qui le perturbent afin d'enregistrer les résultats des changements apportés au milieu naturel.

L'allemand **Wolf KAHLEN**, artiste conceptuel d'art corporel - il existe de nombreuses bandes sur ses expériences faites sur son propre corps - a réalisé lors du symposium de Neuenkirchen une bande intéressante.

Il a disposé, dans un champ, de la nourriture spéciale pour les moutons, selon le tracé du mot "Schafe" (mouton en allemand); puis il a enregistré avec sa caméra vidéo les phases successives de formation, puis de dispersion du troupeau attiré par cette nourriture (il s'agissait aussi, bien évidemment, d'une étude sur la dynamique de groupe). La bande ainsi réalisée devait être projetée simultanément sur six moniteurs, chacun figurant une des lettres du mot "schafe", le tout sur fond de bêlements enregistrés et spécialement retransmis sur un magnétophone.

c) - **face à des phénomènes naturels**

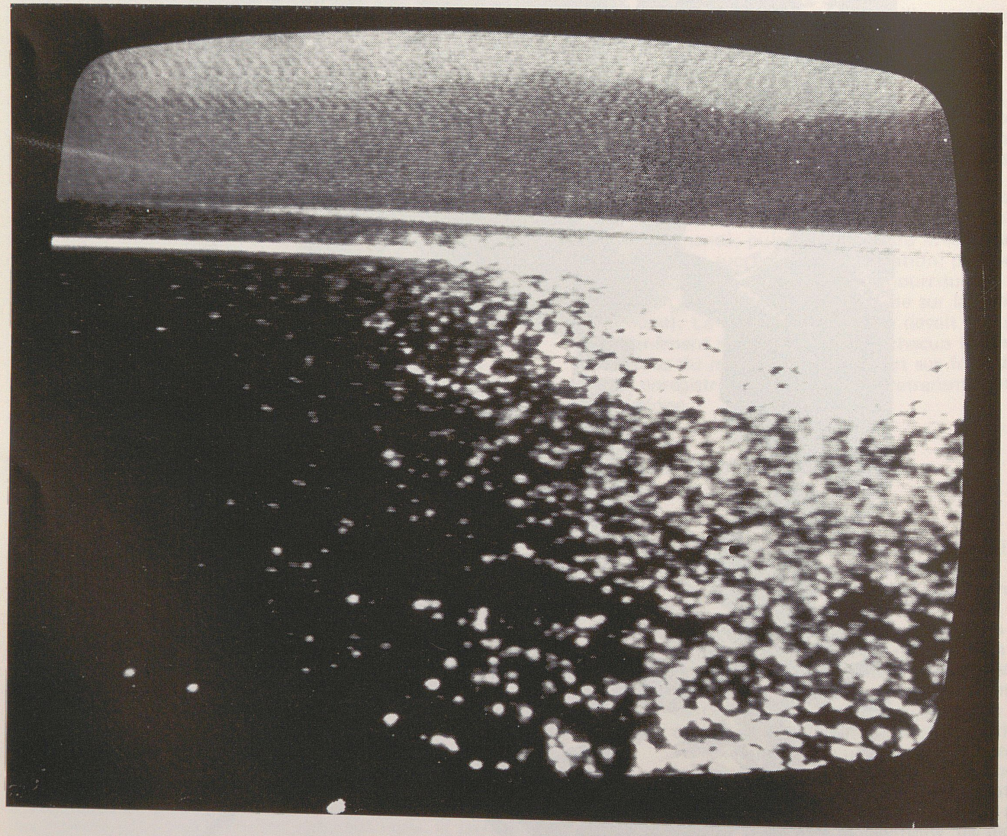
Le feu

Le français Gilles RICHARD a étudié les manifestations du feu, les traces de cendres, la fumée dans la nature et enregistré ses "découvertes" en vidéo. Ecoutons-le:

> "Je ne veux pas faire un montage, un "film" sur la fumée. Je veux transcrire mon approche, mes arrêts, mes attitudes, face à cette réalité; montrer ce qui fixe mon attention. Je vais remarquer tel aspect visuel ou sonore, telle répétition ou évolution. Par exemple, dans une forêt, j'ai aperçu au loin une fumée; j'ai alors suivi un chemin pour m'en approcher tout en filmant; mais j'ai fait une série d'arrêts qui m'ont permis d'en saisir les transformations, les incidences sur le paysage. Ainsi, par le magnétoscope, je ne fais que dire ma recherche du feu et de mon vécu qui s'y rattache."

Le sculpteur minimaliste américain de la côte ouest, **Mark MASSE**, étudie avec la caméra vidéo la lente détérioration des formes d'un dispositif d'allumettes, construit à cet effet, par le feu qui s'y propage; il filme le processus. Sa bande "Fire" réalisée en temps réel (en février 75) au Centre Culturel Américain de la rue du Dragon, permet de poser un certain nombre de questions.

Nam June Paik: "Video garden"



Jean Otth "Limites B"

On trouve le même type de travaux chez **Joan JONAS**, dans la bande "Mirror check": la caméra l'enregistre en train de se regarder dans un miroir, collée à la paroi de verre comme si, par le biais du toucher, elle pouvait s'identifier, se fondre dans sa propre image.

Dans "Stimulus reaction". l'américain **Angels RIBE** a enregistré un chant d'oiseau et le fait écouter à un oiseau bien vivant et filme ses réactions (ou ses non-réactions); il fait ensuite écouter un enregistrement du bruit de la foule à un public quelconque; il peut en résulter un dialogue, mais aussi un silence sans fin.

Dans "Transfaire" (1974), le sculpteur français **Michel KANTER** a analysé au moyen de la caméra les rapports tactiles existant entre ses sculptures molles, aux formes modifiables et le corps d'une danseuse qui les dresse ou les aplatit selon les pas et les mouvements de bras qu'elle exécute.

Dans "Swimmer" de **Suzanne NESSIM** et **Teresa WENNBERG**, toutes deux suédoises - bande produite par le Centre Pompidou qui nous semble être la perfection du genre - on a l'impression que l'eau s'écarte lorsque les bras de la nageuse la fend. Et elle se referme dès que celle-ci s'éloigne.

Le portrait-vidéo

L'un des plus réussis du genre est, sans conteste possible, celui de John CAGE, dans "A Tribute to John CAGE" (1973) de **NAM JUNE PAIK**.

Sur une musique de John Cage, se déroulent des séquences assez hétéroclites, des collages d'images propres à PAIK. On voit tout d'abord les rues de New-York, puis des objets bizarres, un robot électronique - PAIK en avait construit un au Japon, dans les années 60, avec son complice Shuya ABE –; viennent des vues du festival de Woodstock sur une musique des Beattles; puis. John CAGE, assis devant un piano à queue, en pleine rue, discute avec des passants surpris. Ensuite, ce sont des images d'un petit orchestre vietnamien qui alternent avec des images publicitaires pour Pepsi-Cola - on les retrouve dans presque toutes les bandes de PAIK -. Puis, sur une partition de musique électronique, John Cage lit des extraits du "Silence" tandis qu'une jeune femme joue inlassablement la même note sur un piano.

Il s'agit là d'images rapides, avec des coupures nettes entre les séquences qui donnent une idée du temps réel dans la vidéo, malgré la complexité technologique du medium et de la musique l'accompagnant ici.

Nam June PAIK a également réalisé le portrait d'Anna CANEPA (1974), éditrice de bandes vidéo new-yorkaises, celui de Gilbert et Georges (1972); son propre portrait a été réalisé (1974) par Les LEVINE.

La japonaise **Shigeko KUBOTA** - femme de Nam June PAIK - a réalisé un portrait de Marcel DUCHAMP durant sa célèbre partie d'échecs avec John CAGE, en surimpressionnant des collages musicaux qui assimilent l'échiquier à un instrument de musique.

Enfin, **Jean-Paul FARGIER**, dans "Christophe Colomb découvre la Russie" propose une série de portraits d'hommes politiques tant soviétiques que français (notamment, celui de Georges Marchais) en recollant des extraits de bandes d'actualités particulièrement significatives.

2 - LA VIDEO, LE CORPS ET LA COMMUNICATION

a) - le corps et la communication personnelle

L'une des bandes les plus significatives à cet égard est la bande de **DOUGLAS DAVIS**, "Study in myself" (1974) dans laquelle il instituait un dialogue en temps réel entre la caméra qui le filme et la machine à écrire qui tape ses propres réflexions sur le temps, le sexe, la mort, au moment-même où elles lui viennent à l'esprit; et ce qu'il tape sur la machine à écrire vient s'inscrire sur l'écran du moniteur, grâce à un dispositif électronique.

Dans "Blank" (1974) de **Les LEVINE**, une vieille femme et un jeune homme se décrivent l'un l'autre pendant un interminable dialogue de sourds qui n'est, en fait, qu'un double monologue.

Avec "Aventure" (1974) le français **Patrice HUGUES** propose un dialogue-séquence entre deux êtres - un mari et sa femme - ayant en commun les problèmes de l'aventure quotidienne du couple.

b) - le corps et la communication sociologique

Il faut bien en venir, à présent, au collectif d'art sociologique dont le théoricien est, sans nul doute, **Hervé FISCHER**, même si **Fred FOREST** se considère comme le chef de file, et si **Bernard TEYSSEDRE** s'en est voulu pendant un temps le porte-parole.

Dans le "manifeste du 7 octobre 1974" du collectif, ils proclament:

> "Par sa pratique artistique, le collectif art sociologique tend à mettre l'art en question, à mettre en évidence les faits sociologiques et à "visualiser" l'élaboration d'une théorie sociologique de l'art. Il attire l'attention sur les faits sociologiques et tend à visualiser l'élaboration d'une théorie sociologique de l'art. Il attire l'attention sur les canaux de la communication et de la diffusion, thèmes nouveaux dans l'Histoire de l'Art."

Ce qui intéresse avant tout FOREST, c'est dit-il - dans Artitudes International nr. 12/14

> "Les problèmes de changement de comportement à partir des interventions de ces média dans certains milieux donnés. La caméra-événement... La dynamisation d'un certain milieu à partir de la technologie qui crée l'événement et fait émerger certaines situations et certains thèmes."

Ainsi que l'écrit Jean-Louis PRADEL - OPUS no 55 -:

> "Il s'offre la parole et ouvre les yeux
> et cela par les moyens-mêmes que les
> média utilisent pour intoxiquer".

Il place, en effet, sa caméra vidéo dans une maison de retraite pour personnes du 3ème âge et les laisse parler. Ou bien, pendant le symposium de Neuenkirchen, il interroge les habitants du village réunis dans un café sur leurs habitudes et leur mode de vie.

Ou encore, dans "Les gestes du professeur", "Gestes, postures et mimiques dans la conversation", "Les gestes du coiffeur" et les "Gestes du photographe", il étudie les rapports du geste et du comportement: le geste en tant que signe humain, s'inscrivant dans l'espace, dans le temps, le geste comme moyen d'intervention sur le réel, sur le quotidien, mais également le geste comme langage non-verbal et comme éventualité de communication.

Dans "le geste du photographe" (1974) réalisé à Montpellier, il a eu recours à la participation de deux reporters-photographes qui proposent aux passants de les photographier; s'ils acceptent, ils leur remettent un ticket.

Pendant ce temps, la caméra de FOREST enregistre l'approche du client, son questionnement par gestes, la prise de vue, la façon des reporters de tenir les appareils, et, en fait, un très large répertoire de signes corporels. Chaque geste significatif donne lieu à un arrêt de l'image pendant quelques secondes afin de mieux le mettre en évidence.

Dans "Gestes, postures, mimiques dans la discussion" (1974), FOREST a enregistré une conversation animée entre personnages, en supprimant complétement le son, le remplaçant par un mouvement sonore rythmique. Cet élément répétitif obssessionnel accentue la présence visuelle de chaque geste, de chaque expression et nous fait découvrir la gestuelle de la communication dans cette conversation, révélant chaque comportement dans une situation donnée.

Par ailleurs, les actions dans lesquelles il se sert de la caméra vidéo sont presque toutes axées sur le comportement des individus, dans un cadre bien défini (un peu dans l'esprit de la bande réalisée à Neuenkirchen par Nil YALTER, sur la journée d'une femme de ménage d'après son comportement et ses gestes).

Passons sur l'enregistrement "passif et obséquieux" d'un dîner de Pierre RESTANY à la Coupole, en 1975, et signalons plutôt l'installation "Dehors/dedans", réalisée en mai 1973 à la Galerie Germain. Très habilement Fred FOREST introduisait, à leur insu, le corps des passants de la rue à l'intérieur du lieu clos de la galerie grâce à la caméra installée à l'extérieur qui retransmettait tout ce qui se passait dans la rue, son angle de vision couvrant celle-ci dans presque toute sa longueur.

Fonctionnant en circuit fermé, elle renvoyait l'image qu'elle captait par l'intermédiaire d'un télémégascope (6). L'espace de la rue était ainsi restitué sous une autre forme: l'espace urbain, lieu permanent de déplacement et d'échanges, se trouvait transformé électroniquement et traduit dans ce lieu clos, il en assurait l'animation visuelle: révélation d'une certaine réalité, parallèle, physique et temporelle; reconstitution d'une réalité seconde: dans un espace à deux dimensions, elle devient trame électronique et flux lumineux. Réalité du présent donné à voir comme une réalité du passé: le temps de la rue devient le passé et le passage successif du visiteur dans la rue, puis dans la galerie, puis son retour dans la rue, suscite comme un jeu temporel ambigu; le dehors est mis dedans et le dedans est mis dehors.

L'espace est aboli, le temps irrémédiablement perturbé.

C'est dans la même perspective qu'il se fait catalyseur/révélateur de l'action d'autrui lorsqu'il veut confronter, lors de l'exposition "Art-Vidéo/Confrontation 74", au moyen d'un télémégascope, les renseignements statistiques recueillis à la Préfecture de Paris, démontrant l'impossibilité de la circulation automobile dans Paris, alors que l'image qui se formait sur l'écran du moniteur utilisait un flux de voitures qui circulait péniblement devant l'entrée du musée.

Il ne nous appartient pas de polémiquer ici sur l'intérêt, l'originalité ou l'authenticité des travaux de Fred FOREST. Disons seulement qu'il ouvre un champ nouveau aux possibilités de communication traditionnelles proposées par la vidéo qu'il intègre aux circuits de la communication dite "artistique".

La bande de l'américain John BALDESSARI (1972) "Portrait of a policeman" tourne autour du même type de recherches: il installe un dispositif vidéo dans une classe de l'école de dessin de son village de San Diego (Californie) devant les étudiants, puis il sort; entre un spécialiste des portraits-robots de malfaiteurs qui vient poser aux jeunes gens des questions sur la personne qui vient de sortir. D'après les réponses, il établit un portrait-robot de l'artiste qui se projette sur l'écran du moniteur.

L'italien **Luca PATELLA** et le français **Jean-Paul THENOT** (du collectif d'art sociologique) réalisent des enquêtes dans certaines catégories de population; ils enregistrent sur bande vidéo les constats de ces enquêtes, parfois naïves, parfois humoristiques.

Deux bandes nous semblent particulièrement intéressantes dans ce type de travaux, car faussement neutres, elles restituent toutes deux, avec beaucoup de justesse, l'univers carcéral d'aujourd'hui.

La première, réalisée en 1976 par le français **Gérard CALISTI**, aborde le cas de Pierre GOLDMAN (condamné d'avance "parce qu'il était jeune, parche qu'il était juif, parce qu'il était gauchiste" et à présent assassiné...) par le biais d'interviews des proches de l'accusé, de son avocat, de ses amis qui s'efforcent de mettre l'accent sur les nombreux points faibles de l'accusation et sur l'incohérence des témoignages qui l'ont fait condamner. Réquisitoire dressé contre la procédure judiciaire, la bande à voir - du dehors puisque la caméra ne pénètre jamais à l'intérieur de la prison - les murs épais de Fresnes, puis la vie en prison que mène l'accusé qui parle d'une voix off, d'une manière sobre et poignante.

La seconde bande, "La Roquette, prison de femmes", a été réalisée en 1976 par un collectif de femmes (Mimi, Judit Blum, Martine Aballea et Nicole Croiset) sous la direction de **Nil YALTER**, artiste turque, à partir de l'expérience de l'une d'entre elles qui a passé de longs mois dans cette prison aujourd'hui disparue, qui était l'une des plus vétustes de France. Le récit de la prisonnière est accompagné par des dessins, des photos et un texte est lu par elle dans la bande, sur un ton volontairement neutre, presque absent. La caméra se pose à tour sur les lieux - essentiellement le mur de la prison - et sur les objets évoqués dans le récit.

Admirablement construite, la bande est composée en trois parties: l'arrivée à la prison - sans eau courante ni chaffage -, la découverte de l'univers carcéral, la caméra passant des inscriptions sur le mur à la bouche qui parle, seul élément d'un visage dont on ne voit pas les yeux. Dans la seconde partie, sans bande-son -, la caméra présente les objets du vécu quotidien. La troisième partie illustre le récit de l'ennui de la solitude dans la promiscuité, des coups de cafard, de la faim lancinante et des essais timides de remédier au vide du coeur et de l'âme - maquillage de fortune, tatouage, courrier, fabrication de jeux de cartes - sans que le visage de la narratrice ne soit jamais montré.

Volontairement neutre dans son ton, cet essai sur la vie dans une prison de femmes est tout aussi chargé de contenu social et politique que la bande de CALISTI; elle est même plus efficace et plus violente lorsqu'il s'agit de dénoncer l'absurdité de la machine judiciaire et l'horreur de l'univers pénitentiaire.

c) - **le corps et la communication linguistique**

Dans "Première conversation" (1974), l'anglais **BILL LUNDBERG** propose l'enregistrement d'une conversation banale, puis la lecture de textes divers par un groupe de personnes. Il fait ensuite écouter aux participants l'enregistrement qu'il a réalisé, mettant en évidence la distorsion qui existe entre la conversation et la lecture primitives et leur enregistrement. Il s'agit là d'un essai sur la séparation du corps d'un discours du moment où il a été enregistré et du geste qui l'a accompagné.

Dans "Volubilis" (1974), le cubain **Roberto ALTMAN** a enregistré un certain nombre de signes dont le développement est autonome et la rencontre fortuite: les signes écrits voisinent avec des lumières, des mouvements des corps, des paroles prononcées, etc... Les rapports entre les différents champs d'action sont saisis sans intervention autre que celle de la caméra vidéo.

Dans "Exchange" (1974), les américains **Robert MORRIS** et **Lydia BENGLIS**, après avoir échangé de courtes bandes vidéo, font chacun un discours sur leur propre bande. alors que l'image représentée sur l'écran du moniteur correspond toujours à la bande de l'autre.

Dans "Crier jusqu'à épuisement" (1972) l'allemand **Jochen GERZ** propose une réflexion sur l'incommunicabilité; dans son "Dialogue avec SARKIS" (1972) il entame une impossible conversation, lui parlant en allemand, tandis que SARKIS, qui est turc, lui répond dans sa langue d'origine. Chacun évite de tenir compte du discours de l'autre et continue son propre monologue...

Le portugais **Luis DA ROCHA** dans "Discours, parole pliée" (1974) et le brésilien **APONTAMENTOS**, dans "Cocchiarale", ont eu la même idée. Ainsi qu'une autre brésilienne, **GRETTA**, dans la bande qui fut enregistrée lors d'une action à l'I.C.C. d'Anvers, au cours de laquelle un texte était lu en six langues différentes par un commentateur, extérieur à l'action, qui mettait en jeu le corps de la jeune femme.

d) - **le corps et la communication sexuelle**

Dans une très belle bande de **Les LEVINE**: "John and Mimi's book of love" un jeune couple fait la découverte de ses caresses, de ses gestes, de ses murmures "sans que l'intime s'altère par le biais de la caméra" - écrit René BERGER dans Art-Presse no 13 - septembre 74.

La vidéo semble seule capable de respecter la singularité inconnue des autres média qui toujours "reproduisent le désir en le commercialisant et en le dénaturant". Délaissant le "produit" marchand, expulsant le voyeurisme, la vidéo lie, en l'occurence, érotisme et pudeur.

Dans une autre bande réalisée d'après une action - Symposium d'art corporel au Centre Georges Pompidou, mars 1979 - la brésilienne **GRETTA**, jouant avec un petit chat derrière un rideau opaque éclairé par derrière, joue avec la lumière et les ombres dans des gestes d'un érotisme feutré.

e) - **le corps et la communication ethnographique**

C'est également dans la "quête amoureuse" que s'inscrivent les essais de **Frank et Laura CAVESTANI** consacrés aux Indiens. Plus que d'une recherche ethnographique, leur travail témoigne d'une quête de l'autre par la distinction de l'objet et du sujet dans "Montrer, voir, observer, déduire, induire". (1973)

L'anglais **Bruno DEMATTIO** effectue dans "Tiger Sussex" et News from home and abroad" (1974) le même type de recherches. de même que **Les LEVINE** dans "The ritual" étudie le rituel du mariage dans certaines sociétés primitives, et ce, jusqu'à nos jours. Tout comme la bande de l'américain **Tobe J. CARY** "Giving birth" nous conte la naissance d'un bébé maya dans un humble hameau du Yucatan (1971). Nous assistons à la coupure du cordon ombilical par le père qui explique la source de son geste dans une vieille légende maya qu'il nous raconte.

Une autre bande de **Les LEVINE** "We are still alive" (1975) étudie la production artistique artisanale des esquimaux des territoires du nord-ouest du Canada.

Enfin, dans "Projets totémiques" (1974), Osvaldo ROMBERG, israélien, enquête sur les rituels du mariage dans un endroit reculé du Yemen.

f) - **le corps et les problématiques contemporaines**

L'information

Certaines bandes vidéo s'articulent autour de la transmission, volontairement brute, de l'information, la manipulation de la caméra fournissant un minimum de subjectivité dans le commentaire.

Dans "Outside the Republican Convention" (1972), **Les LEVINE** propose un simple documentaire sur la convention républicaine de Miami auquel il ajoute simplement un sous-titre malicieux: "tout ce que la télévision officielle a volontairement omis de dire et de montrer..."

Le même **Les LEVINE** a entrepris un reportage dans le quartier noir de New-York, Harlem, après l'assassinat d'un homme politique noir, Joseph Colombo; c'est "The Killing of the Father." La même année, il réalise un reportage sur la guerre civile en Irlande au moyen de témoignages pris sur le vif; c'est "The troubles, an artist's document of Ulster".

Toujours en 1972, **Les LEVINE** entreprend un reportage sur la corruption des policemen de New-York, témoignages à l'appui; puis en 1974, dans "Watergate au revoir", il utilise des documents censurés par la télévision officielle sur l'ascension et la chute de Richard Nixon.

Ce type de bandes, au contenu politique, fonctionne un peu à la manière des dernières oeuvres vidéo du cinéaste suisse **Jean-Luc GODARD** qui accentue, par le biais d'un montage rapide et percutant, les relations texte/image.

Citons encore "The state of the Union" (1973) de l'américain **Anthony RAMOS**, noir de la côte ouest, qui propose un long discours électoral qui tourne autour des problèmes spécifiques de la région.

Ou encore les "Confrontations" (1974-76) de l'espagnol **Antonio MUNTADAS**, séries d'observations critiques sur les comparaisons des facteurs qui dirigent les mouvements et la perception humaine et orientent les phénomènes de communication, en particulier dans les lieux publics tels que: rues, magasins, musées, etc...

Enfin, l'artiste peut intervenir sur la nature propre de l'information: il réalise alors un autre type de bande. Le français **SOSNO** enregistrait (en 1974) les informations télévisées ordinaires - ou toute autre émission courante -; puis il oblitérait les images au moyen d'un dispositif qui agissait sur le tube-même du moniteur, le "sosnoblit", sorte de cache qui se manipulait manuellement et qui perturbait l'image proposée par l'écran du moniteur.

Il convient de citer ici la bande présentée à l'actuelle Biennale de Paris par l'allemand **Klaus VOM BRUCH** "Réflexion permanente" (1980): au moyen d'une image très simple, l'image du champignon atomique qui se déforme et dont on suit le développement, accompagnée d'une bande-son qui répète inlassablement les arabesques d'un tango plutôt joyeux, l'horreur toujours possible nous est proposée en plans constamment répétés, tandis qu'une bande de télé-scripteur répète, de façon de moins en moins lisible, le texte d'un discours politique quelconque dont le caractère dérisoire est souligné par l'image.

Le discours politique

Les bandes de l'anglais **Bruno DEMATTIO** "Untitled" (1974) et de **Gérard FROMANGER** "Partie de campagne" (1968) sont de simples enregistrements de discours politiques, entrecoupés de disgressions sur des sujets variés.

Dans "Battle mountain" (1973) l'américain **Paul KOS** retrace, par l'image et le son, la préparation presque rituelle d'un engagement de guérilla: dans un paysage quasi-lunaire, au clair de lune précisément, des coups de feu se font entendre sur un fond de conversations et de discours politiques.

Dans "Peur et dévastation dans le chemin de la conjuration" (1974), l'américain **Mel KISER** propose un document contre la guerre et fait le récit visuel d'un procès contre des militaires, vétérans du Vietnam, accusés d'avoir commis des atrocités; la vidéo fait état du dialogue accusés/accusateurs.

L'espagnol **Jean RABASCALL** a réalisé, lors du symposium franco-allemand de Neuenkirchen en 1975, une bande sur laquelle il compare les images d'un dépliant touristique vantant les charmes de la région - la "Lunebourg Heide" - avec des photos-témoins des lieux, aujourd'hui tombés dans un bienheureux oubli, et dans un anonymat volontaire, des anciens camps de concentration de Bergen-Belsen, aujourd'hui recouvert d'une végétation souriante, et sur l'emplacement duquel paissent des ruminants paisibles.

Toujours au symposium de Neuenkirchen, **Nil YALTER** a enregistré les exercices anodins (?) des tireurs de la région, se préparant pour une fête locale, mais d'une manière telle qu'on ne peut s'empêcher d'évoquer des événements similaires dans un passé encore douloureux.

Le souvenir

L'américain, **Roger WELSCH**, dans sa bande de 1972 "Welsch", réalisée à partir d'un film 16 mm tourné pendant cinquante années de la vie de sa famille par son père, son grand-père, puis lui-même, qu'il projette devant toute sa famille rassemblée, enregistre en vidéo les réactions ou les exclamations relatives aux souvenirs familiaux personnels, réveillés par la projection.

Dans "Home tape" (1973), **Lydia BENGLIS** a filmé une visite faite à sa famille en Louisiane; elle retransmet la bande sur l'écran du moniteur dont elle enregistre à nouveau l'image et ainsi de suite jusqu'à ce qu'elle estime l'image totalement déchargée de son émotivité subjective...

Jean-Pierre BERTRAND, dans sa bande "Playing with lemons" (1975), relate ses souvenirs sensoriels d'un instant précis de son existence, le soleil jouant sur sa peau, son regard étant attiré par quelques citrons posés sur le rebord de sa fenêtre, un matin d'été.

Alexandre BONNIER suit la même optique dans "Ma mort ou celle d'un autre" et "La vie quotidienne" (1975), mais ses souvenirs personnels sont essentiellement axés sur le thème de la mort: la sienne, telle qu'il la pressent presque physiquement lorsqu'il y songe, mais aussi celle des autres.

Gérard TITUS-CARMEL dans "Joaquin's love affair" (1973) évoque par le biais de la présence/absence d'un corps de femme, le souvenir tenace d'un amour disparu.

Chacun de ces artistes s'emploie à insérer le corps d'autrui au sein d'une aventure personnelle, lui conférant, de ce fait, une dimension autre, conditionnée par le souvenir.

Dans "Quelques souvenirs" (1974), **Christian BOLTANSKI** enregistre de courts sketches relatifs à son enfance, au sein desquels il intervient sous son aspect actuel.

> "Quand on regarde un album de photos, on s'aperçoit que ce ne sont que le catalogue des rites familiaux. Les gens disent "Ah, l'on dirait mon oncle..." ou "j'ai été autrefois sur cette place". J'ai tellement raconté de souvenir inventés sur mon enfance que je n'en ai plus de réels. (Interview de Christian BOLTANSKI dans le catalogue de l'exposition "Identité-Identification - Bordeaux, avril-juin 1976)

Citons ici la bande "Memory" (1979) de **Dominique BELLOIR**, montage expérimental sur la mémoire visuelle.

Le canadien **David ASKEVOLD** a réalisé le même type de travail dans deux bandes de 1974: "Georges" et "Recall sequences", en enregistrant les images d'un film 16 mm représentant les réactions d'un groupe d'amis face à un événement quelconque, dans le but de démontrer l'extrême imbrication du temps et du souvenir lorsqu'on revoit des événements ou lorsqu'on ré-entend des discours anciens dans le brouillard de la mémoire d'où ils ont du mal à émerger.

La condition féminine

Il est intéressant de noter ici que les oeuvres vidéo les plus importantes de ces dernières années ont presque toutes été réalisées par des femmes qui, bien sûr, se sont souvent penchées sur les problèmes de leur condition.

L'oeuvre la plus marquante est sûrement "La femme sans tête" (1974) de **Nil YALTER**. Celle-ci s'est fait enregistrer en vidéo en train d'esquisser des mouvements de danse du ventre, tout en lisant à haute voix des extraits d' "Erotique et Civilisation" de René NELLI. En dansant sur une musique essentiellement rythmique, elle écrivait sur la peau dénudée de son ventre, partant du nombril, dans le sens des aiguilles d'une montre, le texte qu'elle récitait; on ne voyait pas sa bouche, seulement son ventre et la main qui y inscrivait:

> "Une femme véritable est à la fois convexe et concave... L'homme a rêvé, pendant des millénaires, de femme sans tête parce que la présence de la pensée gênait son plaisir et parce que la défense la plus sûre de l'homme consistait à la réduire à un sac inerte; il était nécessaire qu'elle soit commode et inoffensive, qu'elle n'éprouvât elle-même aucun plaisir ou que son plaisir fût mêlé de douleur..."

Réquisitoire visuel et linguistique contre les conceptions masculines sur le rôle d'objet sexuel de la femme, cette bande semble être le premier produit d'une écriture spécifique vidéo, ce qui encore aujourd'hui est rarement le cas dans la production française d'art-vidéo...

L'allemande **Frederike PEZOLD** s'est également penchée sur le rôle que l'homme oblige la femme à tenir, dans "Le corps féminin comme objet de toute chose". En longs plans, presque fixes, elle a enregistré les lignes de construction du corps féminin, comme autant d'éléments géométriques, s'attardant sur les parties qui déterminent plaisir et mouvement: le triangle du sexe, les lignes parallèles des jambes, celles, horizontales, des lèvres, les seins. Elle revendique ainsi le droit de la femme à l'autonomie de la jouissance. Dans une autre bande qu'elle a présentée la même année aux Etats-Unis, "Le nouveau langage descriptif des signes du corps par rapport au sexe, selon les lois de l'anatomie, de la géométrie et du cinétisme", elle affirme se référer à "certains rituels primitifs africains, à la sociologie appliquée et également à l'art pornographique du XVIème siècle allemand...". Dirigeant la caméra vidéo sur elle-même, elle propose, toujours en plans semi-fixes, des images dont l'ambiguïté joue sur la difficulté d'identification des formes graphiques qu'on peut assimiler à certaines parties de son corps.

L'allemande **Katarina SIEVERDING** développe des thèmes semblables dans ses bandes qu'il ne nous a pas encore été possible de voir.

Dans sa bande (1974) "Exorcism", l'américaine **Nancy KITCHELL** étudie les modes de comportement traditionnel de la femme par rapport à l'habillement, au déshabillage, à la garde-robe et elle développe un canevas de "rôles sociaux possibles et impossibles". Dans "my grand-mother's gestures" (1973) elle étudiait la condition féminine et, plus particulièrement, celle de la femme artiste à travers la personnalité de sa grand-mère qui, à la fin du XIXème siècle, avait tout quitté pour faire une "carrière", ce qui était fort peu commun à l'époque... et qui devint une photographe fort prisée.

VIVA, ex-modèle d'Andy WARHOL, a également réalisé une bande "Me dans you" (1974) dans laquelle elle confronte les images de sa propre enfance - pleurs, grimaces, sourires, - avec celles de l'enfance de sa propre fille.

L'américaine **Martha ROSSLER**, dans "A budding gourmet" et "Semiotic of the kitchen", établit une revendi-

cation contre la colonisation de la femme par l'homme, par le biais de la cuisine/gourmandise.

Enfin, il convient de mentionner ici l'artiste lyonnaise d'art corporel **ORLAN**, dont le travail pose la problématique de la condition féminine "face à une société de mères et de marchands". Ecoutons-là:

> "Au pied de la croix, deux femmes: Marie et Marie-Madeleine, la femme aux parfums seule alternative possible dans une société masculine et chrétienne: femme voilée ou fille en cheveux".

Femme et peintre, ORLAN se définit comme femme au pouvoir des mères, destinée "par la mère à devenir mère". Dans la plupart de ses performances, enregistrée en vidéo, elle se définit en tant qu'artiste qui, "échappant à la mère, tombe au pouvoir des marchands. Vendre son oeuvre, se vendre, officiellement ou discrètement - exclusivité. contrats, relations, critiques, vernissages, articles...-. De qui dépend l'artiste? Qui, dans le domaine de l'art, détient le vrai pouvoir? Contrat conjugal qui frustre la femme de sa vie publique. Contrat du peintre que l'on frustre de son oeuvre; achat qui soustrait l'oeuvre au regard du public".

Que se passe-t-il si l'on reprend tout-à-coup conscience de son corps et si l'on tente d'en reprendre possession? ORLAN en découvre l'exercice et les pouvoirs; mais aussi toutes ses implications sociales, le mesure aux autres, l'éprouve, aprouve les autres, provoque, constate, sent, se sent... Par lacération, elle s'affranchit de tous les symboles de dépendance. Dans "Action-Prostitution" (1978), elle propose les "draps qui devaient faire d'elle une épouse, une mère; ils seront les témoins exposés de son entrée en lutte, d'une dénonciation, d'une démarche".

> "Artiste, je n'ai qu'une issue: me vendre.."

La bande vidéo qui rend compte de l'action, montre au public des draps maculés - comme au soir du mariage - et rend ainsi public le spectacle de sa récupération.

Ainsi que l'écrit Hubert BESACIER:

> "C'est par le corps dont elle était dépossédée que passaient tous les marchandages. De son corps, elle fait une unité de mesure, le matériau d'une expression directe, un révélateur, un instrument de transgression; un lieu par lequel elle veut que l'on puisse s'affranchir, se reconnaître, regagner peu à peu le terrain perdu sur l'inhibition et les frustations quotidiennes."

Dans "Amazone Piece" (1975) l'allemande **Ulrike ROSENBACH** s'est fait enregistrer en vidéo, tirant à l'arc sur l'image de la Madone. Une caméra la fixait, l'autre était dirigée vers le visage de la Madone. Les deux images étaient couplées sur le moniteur de telle façon que le visage de la Madone apparaissait sur l'écran avec le sien en transparence au-dessus. Sur le second moniteur, était retransmise son image en train de tirer une flèche, tandis qu'on voyait au même moment, sur l'écran du premier, la flèche qui l'atteignait en même temps que la Madone.

> "Par de telles actions de coupure, de transparence, je cherche à créer une image mentale, une communication mentale par la vidéo". (Artitudes no 30/32 - Ulrike ROSENBACH: "Une transparence libératrice).

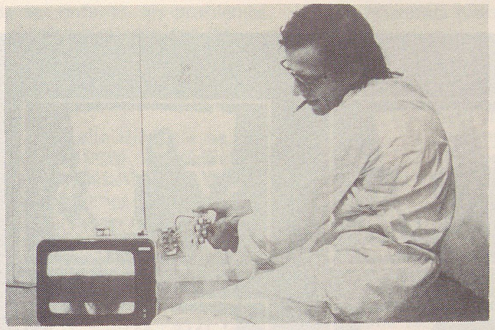
Le racisme et les problèmes des travailleurs émigrés

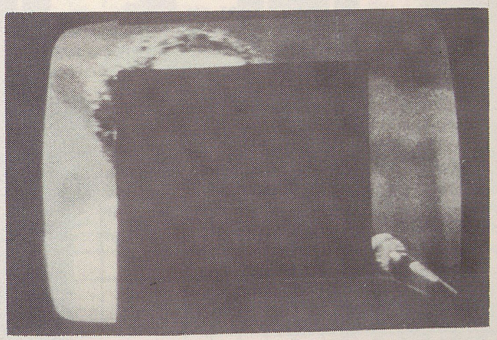
Le racisme et le problème de l'intégration des noirs aux U.S.A' sont évoqués dans "Identity" (1974) de **Anthony RAMOS**, tout comme le problème juif est projeté sur ses propres fantasmes par l'israélien **Michael DRUKS** dans "Punishment" (1975) et "Stand in the corner". Il filme en vidéo des photographies de lui lorsqu'il était enfant à Tel-Aviv et que, puni, il avait été mis au coin dans sa classe; puis des photographies prises au Musée d'Israël et devant le Mur des Lamentations à Jérusalem; enfin, devant le parlement israélien, dans la même ville, tandis qu'un commentaire fixe stigmatise les honneurs réservés aus militaires et aux prêtres et qu'une voix répète:"Chaque homme devrait être libre; chaque homme devrait être libre..."

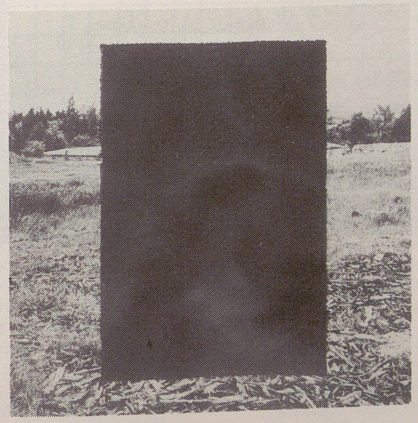
Le "**Groupe des 4**", comprenant Nicole CROISET, Gaye SALOM-PETEK et Jack SALOM, sous la Direction de **Nil YALTER**, proposait à la Xème Biennale de 1977, un "travail collectif sur le milieu des travailleurs immigrés turcs à Paris".

> "14 millions d'immigrés peuplent les pays industrialisés de l'Europe Occidentale. Des enfants naissent au sein de ces communautés et au fil des années, les générations se renouvellent. Nous pensons que les relations d'ordre professionnel entre immigrés et pays d'accueil constituent un sujet de réflexion qui est et devrait être traité dans des contextes sociaux-économiques précis alors que les questions liées à l'insertion sociale, à la survivance des coutumes et des traditions, à la perception et l'assimilation par les émigrés de nouvelles échelles de valeurs, aux apports et influences réciproques des modes de vie différents méritent une attention toute particulière...
>
> C'est cette motivation qui nous a fait entreprendre le travail que nous présentons."

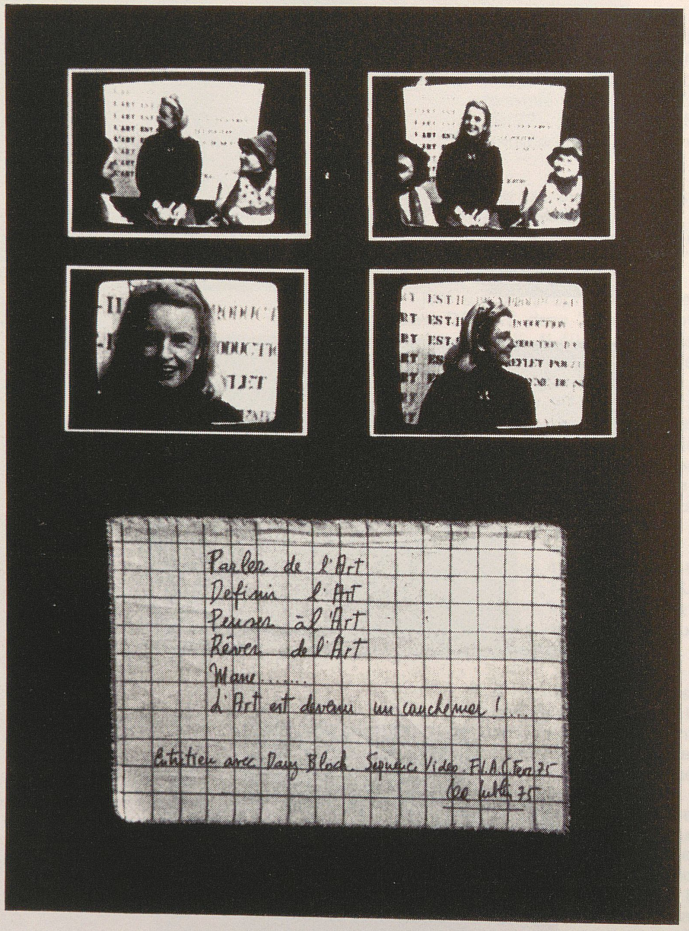
"Rahime, femme turque" (1980) réalisée par **Nil YALTER** et **Nicole CROISET** participe au même type de recherches sur la condition des travailleurs émigrés et







Sosno: "Obliterations"



Lea Lublin: "Interrogation sur l'art"

leur adaptation aux nouvelles structures d'accueil. En images superbes, délicatement colorées, Rahime, femme de ménage en Belgique, nous raconte très simplement sa vie difficile dans le pays où elle a choisi de travailler, son adaptation, celle de ses enfants, les problèmes qu'elle doit surmonter. La caméra s'attarde sur les lieux où elle vit et travaille, sur les particularismes de son environnement, sur les objets et les costumes, réminiscences de son pays natal.

Dans une bande présentée à l'actuelle Biennale de Paris, "Rose, Elsie Mae et Lottie" (1980), les australiennes **Kimble RENDALL** et **Carole SKLAN**, ont voulu faire le portrait de trois vieilles femmes immigrées à Sydney. Il s'agit de décrire leurs personnalités, leurs styles de vie, leurs philosophies et leurs expériences totalement différentes, et tout cela embrasse l'histoire du XXème siècle. L'idée, simple au début, devient vite complexe.

> "Nous désirions avoir une expérience en vidéo, en finir avec les formes conventionnelles du documentaire narratif. Nous avons joint, comme sources originales, des films historiques, de la musique, des films super 8 sur les femmes, des bandes 1/4 de pouce pour les voix off avec des vieilles photographies. Nous avons réalisé des montages de différentes photographies féminines tirées de magazines, de publicités, des montages sur la guerre, l'amour, le mariage, etc... mais les femmes restaient le centre d'intérêt de la bande..."

g) - **Le corps et le discours**

Le discours de/et sur l'art

Le thème a séduit un grand nombre - pour ne pas dire tous - d'artistes utilisant la vidéo.

Les travaux les plus intéressants, et qui vont le plus loin en ce sens, sont ceux de l'argentino-parisienne **Léa LUBLIN**. Dès 1971, dans une exposition qu'elle faisait au Chili, elle avait utilisé la vidéo. Mais ses vrais débuts datent de 1974 et de l'exposition de l' A.R.C. "Art/Vidéo Confrontation 74". Elle présentait au public du musée un questionnaire de vingt questions sur l'art. Elle filmait les réponses et les réactions du public de sa caméra vidéo attentive, et les spectateurs interrogés pouvaient se voir et s'entendre en temps réel sur l'écran du moniteur. Ce questionnaire, traduit dans plusieurs langues, a été, depuis 74, présenté dans de nombreuses manifestations (notamment à Anvers, Bruxelles, Parme, Neuenkirchen, Londres. etc...).

Léa LUBLIN a accumulé une centaine d'heures de témoignages bruts provenant tout autant d'un public motivé (critiques d'art, historiens d'art, artistes, sociologues, philosophes, collectionneurs) que d'un public non spécialié: les passants, dans la rue, les clients d'un supermarché, etc...

Léa LUBLIN refuse l'étiquette "sociologique" à son travail qui est tout autant visuel que sémiologique ou linguistique. A travers tous ses enregistrements, elle essaie de définir un discours continu/discontinu sur les conflits et les contradictions que l'art entretient avec le processus historico-social actuel.

> "Très vite, le discours devient monologue, recherche sur soi-même. Les individualités se dégagent inexorablement d'un contexte plus général; tout un réseau de significations se fait jour et les gestes, les expressions et les refus deviennent autant d'éléments de ce que Léa LUBLIN nomme une "archéologie du vécu" (D.B. in INFO-ARTITUDES no 8)

L'intérêt de ce genre de recherche est re/doublé par l' utilisation de la vidéo: enregistrer et restituer dans le même temps, vécu en commun, une perception et une réflexion spécifique sur l'art en tant que pratique sociale qui s'établit sur les rapports étroits de l'image et du discours.

Une relation nouvelle s'établit entre l'artiste et le spectateur, relation déterminée par l'espace/temps réels qui permet d'analyser également les nouveaux rapports qui se développent entre art et réalité sociale, et de devenir ainsi les éléments permanents de "l'interrogation vécue de Léa LUBLIN".

L'italien **Luca PATELLA**, dans "Projection analysis in action" (1974), propose une analyse globale, interdisciplinaire du discours sur l'art, enregistrant Max Luscher, spécialiste de l'étude de la couleur, en train de discuter sur les oeuvres présentées dans une galerie romaine. L'allemand **Richard KRIESCHD** pose la question "Qu' est-ce que l'art? " dans une bande de 1974, tandis que le grec **Yannis KOUNELLIS**, dans "Untitled" (1973), s'interroge avec une caméra devant ses tableaux, la lumière jouant sur leur surface, tandis qu'il lit un texte écrit par un critique inconnu, qui tente de les analyser.

Même préoccupation dans "Représentation painting" (1973) d'**Eleanore ANTIN** tandis que **John BALDASSARI**, dans "I am making art" (1971) parodie l'idée que chaque geste est une oeuvre d'art en puissance, idée qui sera reprise et développée par de nombreux artistes vidéo.

Dans "Berner Mona Lisa" (1973) et "Rembrandt et les impressionnistes" de la même année, sous-titré "Les esthétiques sous-jacentes de la TV", le suisse **Jean OTH** a réalisé une version vidéo du tableau de genre, dit "d'atelier": un modèle est assis sur une chaise, face à un grand miroir qui réfléchit l'image enregistrée par la caméra vidéo. Le moniteur en circuit fermé ne permet pas d'intervenir sur le miroir sans le regarder. L'image vidéo en direct devient simultanément le sujet de l'oeuvre et l'oeuvre elle-même. La pluralité des réalités proposées et leur ambiguité par rapport à leur situation dans cet espace, trouvent paradoxalement un équilibre et une unité à travers la vidéo.

Dans son "Hommage à Mondrian" (1972), **Jean OTH** fait une tentative de transformation formelle d'une

peinture de Mondrian par une série de perturbations électroniques; il métamorphose une image pour en révéler sa structure. L'intention est ici double: d'une part, il y a iconoclastie, et d'autre part re-production de l'oeuvre. C'est aussi "un hommage sur le plan esthétique, car une éventuelle sensibilité à cette manière électronique n'est possible que grâce à des peintres comme Mondrian", nous dit Jean OTH.

Dans "Untitled", l'italien MATTIACCI réalise un discours sur l'art dont le côté dérisoire est accentué par des interruptions dues à des chants d'oiseaux.

Le sculpteur canadien **Bill VAZAN** - qui travaille généralement sur des matériaux naturels - le bois, la boue, la terre cuite - enregistre son propre cours destiné aux élèves d'une école d'art où il enseigne. Le polonais TOMEK propose, à partir de ce qu'il a appelé le "troc-art", un cours d'histoire de l'art (1974):

> "L'art est une affaire valable, dit-il lorsqu'il y a réciprocité entre celui qui donne et celui qui reçoit".

Douglas DAVIS, lui, donne un cours de dessin dans "Santa-Clara Tape" (1973): il présente 7 collages de cinq minutes chacun, qui utilisent la caméra vidéo comme un crayon à dessin pour réaliser des formes très simples.

Dans "Imaginary TV Walter Sculpture", le belge **Jacques LENNER** définit une évolution esthétique possible de la vidéo sur le modèle de celle qu'a subie la peinture. Il récidive dans "Long live painting". Dans "Las meninas" (1975), l'américain **Juan DOWNEY** analyse la célèbre toile de Velasquez selon la méthode proposée par Michel FOUCAULT dans "Les mots et les choses", dont il lit des passages pendant toute la durée de la bande.

Andy MANN a enregistré des extraits du "Coucou-Bazar" (1973) de Jean DUBUFFET et il accompagne la vision de commentaires personnels sur l'art du grand artiste français, et sur l'Histoire de l'Art, en général.

Howard WISE a réalisé (1973-74) une bande sur l'expérience de Marcel BREUER au Bauhaus où il fut d'abord élève, puis ensuite professeur. Il fait également état de son enseignement actuel d'art et d'architecture à Harvard. **Willoughby SHARP** a enregistré Josef BEUYS parlant de l'art devant un public américain. (1974)

Quant à **Hervé FISCHER**, membre du Collectif d'Art Sociologique, il nous offre dans son "Hygiène des Chefs d'Oeuvres" (1974) une reconstitution par la vidéo d'un musée imaginaire, silencieux, recueilli, mais incapable de proposer la "contemplation de l'invisible, ni l'écoute des voix du silence". Nous consommons salle par salle, numéro par numéro (titre de l'oeuvre, nom du peintre) les signes culturels que nous a enseignés l'Histoire de l'Art "aristocratique et bourgeoise"; oeuvres, signes disant la même chose à travers les époques, les écoles, les salles de musée, quels qu'en soient les auteurs, les thèmes, les formats. Signes idéologiques légitimisés par "l'idéologie dominante", ils fonctionnent comme tels et nous les dominons et les percevons comme tels; ce qui justifie la lecture rapide que nous en faisons. Le beau devient éternel et universel: il échappe, de ce fait, à la critique sociologique.

Pour Hervé FISCHER, l'hygiène de l'art, c'est donc le "décrassage culturel", le rejet de la culture consacrée, la démystification du fonctionnement idéologique de l'art telle qu'elle est pratiquée actuellement. C'est aussi le refus de la valeur d'échange de l'art et en substitution, de la non-valeur ou valeur d'usage.

FISCHER a également enregistré - notamment, lors du Symposium de Neuenkirchen - une série de bandes qui proposent des pilules anticonceptuelles, pour "artistes malades du concept"...

Enfin, dans une bande intitulée "Jean-Luc goes sea wordl", l'américain **Dan BOORD** présente, à l'actuelle Biennale de Paris, un travail qui n'est pas "une bande au sujet de/sur/avec/grâce à/pour ou contre Jean Luc GODARD, mais une importante affirmation ethnologique sur les différentes personnes qui vivent et aiment dans l'enfer de béton de San Diego: mais c'est également un hommage aux "Carabiniers et à Noam Chomsky..."

L'américaine **Hermine FREED** a présenté, à la IXème Biennale de Paris, une bande remarquable "ART HERSTORY" (1975) dans laquelle elle raconte à sa manière l'histoire de l'art. Dans cette bande qui insiste sur l'incertitude du temps dans l'histoire de l'art, elle mélange passé et présent en utilisant des images de l'histoire de l'art auxquelles se superposent les événements du jour. Par ailleurs, dans 22 séquences représentant 22 tableaux du Moyen-Age à nos jours, elle se représente en train de jouer le rôle principal: odalisque, madone, souillon ou star de cinéma, elle s'installe par un système habile de collage dans les toiles les plus célèbres de Rembrandt, Gréco, Raphaël, Ingres, Matisse, Picasso, Magritte, etc... Le processus consiste à accentuer la disparité entre l'image et la situation actuelle, entre 200 ans ou six mois. Par ailleurs, un discours plein d'humeur critique, à sa manière, la lecture traditionnelle de l'oeuvre d'art telle qu'on l'enseigne habituellement. Ainsi, l'artiste donnait fréquemment son avis sur la scène représentée ou sur le comportement qu'auraient dû avoir les principaux acteurs.

Le discours poétique - ou sur la poésie

Dans "Hark-Hork" (1973-74), l'américain **Frank GILLETTE** enregistrait un paysage magnifique du Vermont, mais la bande-son était une série de ses propres poèmes qu'il lisait sans s'arrêter.

Dans "Suicide Sutra" (1974), **LES LEVINE** enregistrait en vidéo la lecture de ses oeuvres par le poète John Giorno. Comme **Françoise JANICOT** filmant le poète américain Bryan Gysin récitant ses propres poèmes; de même, **Jean CLAREBOUDT**, dans une bande intitulée "Persona", enregistrait la lecture publique des oeuvres du poète Jean Macé, sur fond musical.

D'autres artistes se sont contentés de se faire enregistrer en train de lire leurs propres oeuvres; c'est le cas de **David ALLBRIGHT** dans "Documentary" (1973) et de **Vincenzo AGNETTI** dans "La vie d'un homme" (1974).

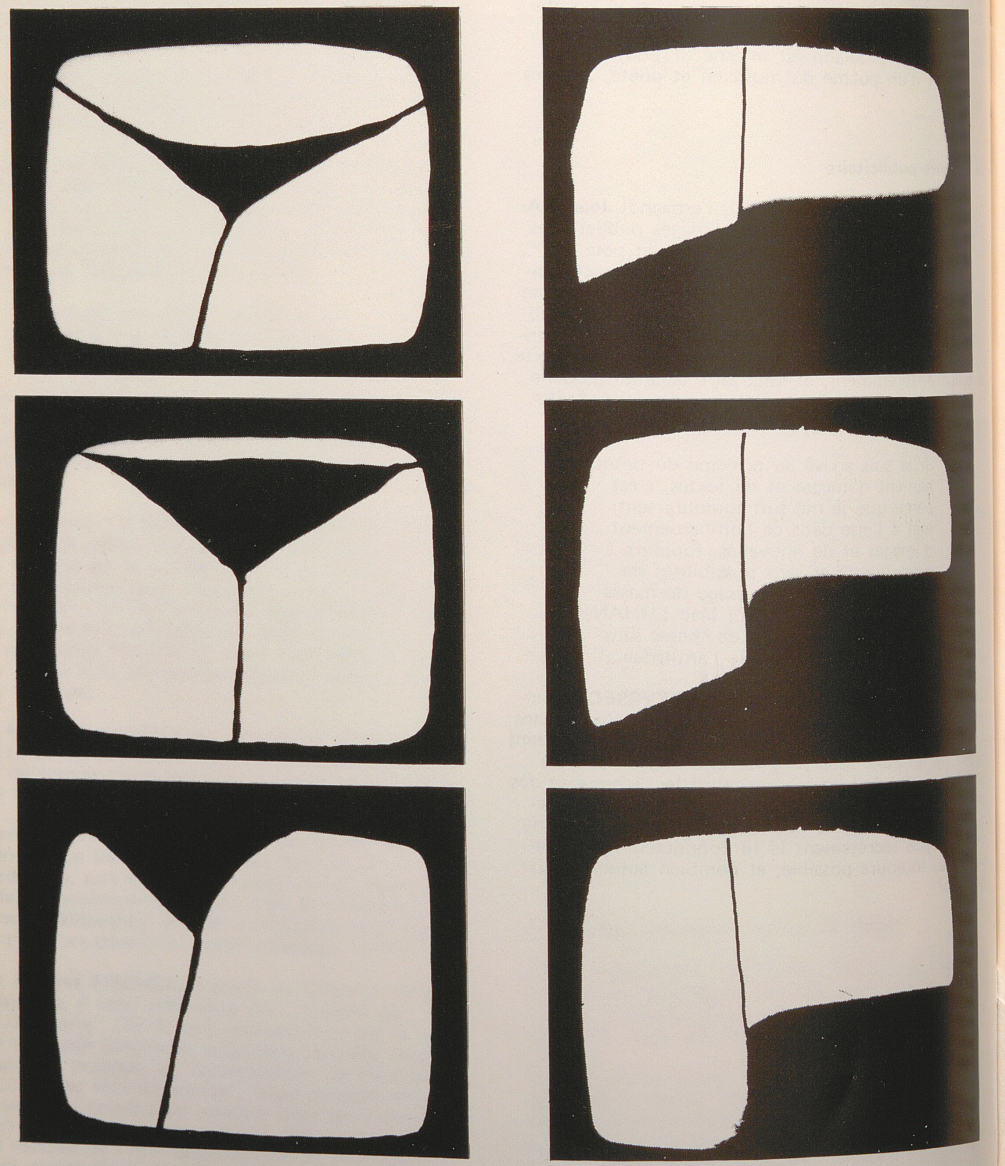
Il convient de mentionner ici la bande de **François PAIN**, présentée à la XIème Biennale de Paris, réalisée avec la caméra palluche dont il sera parlé plus loin, "Robert Schumann est interné" (1980); cette bande naît d'un poème du musicien et poète, Jacques Besse.

Le discours publicitaire

Dans sa bande "Bio-Dop" (1973), l'espagnol **Joan RABASCALL** a réalisé un montage d'images publicitaires assénées quotidiennement par les média, et pour en souligner les répercussions psychologiques et sociologiques, il en opère un habile détournement; de la masse d'images "traitées et manipulées" qui nous sont quotidiennement soumises, qui nous entourent et nous conditionnent, il en extrait quelques-unes de leur contexte, les cadre différemment, et sans faire aucune retouche ni aucun changement, il leur attribue un sens absolument différent.

> "Si je suis arrivé au principe du détournement d'images et de textes, c'est parce que je me suit toujours senti mal à l'aise dans ce bombardement d'images et de nouvelles, toujours à sens unique et sans possibilités de dialogue. Dans ce brassage de messages, ainsi que l'a défini Mac LUHAN, il y a beaucoup trop de thèses sans antithèses. Moi, j'essaie l'antithèse..."

Dans "vidéovide 2" (1975), **Bernard TEYSSEDRE** enregistrait une jeune fille en train de réciter des slogans publicitaires. La caméra s'attarde sur ses lèvres pendant qu'elle parle, puis nous propose une image de foule dense, attentive à un discours... d'Hitler. L'emprise des mass-média sur le public qui adhère inconditionnellement à tous les slogans publicitaires ou politiques, ne serait-elle pas secrètement le fil conducteur d'une renaissance, toujours possible, et combien actuelle, du fascisme?



Friederike Pezold: "Le nouveau langage symbolique du corps"

CHAPITRE IV: LE CORPS ET LES INSTALLATIONS VIDEO

A peu près au même moment que Nam June PAIK, toute une série d'artistes américains, souvent sculpteurs de formation, ont imaginé des installations vidéo comprenant une ou plusieurs caméras, un ou plusieurs magnétoscopes et, en général, plusieurs moniteurs. Mais ces installations, ou dispositifs, ne prennent vie que lorsque le corps du spectateur les investit, dans la plupart des cas.

Une installation utilise la vidéo en tant qu'élément sculptural, seule ou avec d'autres matériaux, mettant en jeu une certaine réalité, sa perception et son souci de bonne transmission.

Ces travaux sont très divers. Le moniteur peut n'être utilisé que comme catalyseur d'une situation qui met en jeu les spectateurs.

La bande vidéo n'a plus ici de finalité; elle ne se justifie dans la structure où elle est montrée que lorsqu'elle n'est pas seulement un support immobile qui permet à l'image filmée par la caméra de passer sur le magnétoscope.

Dans la bande vidéo, le spectateur voit sans être vu. Dans les installations, il ne peut échapper à l'oeil de la caméra, qui devient le miroir qui le piège.

La vidéo est le médium de l'instant présent puisque son image sur l'écran du moniteur est simultanée à la perception qu'en ont les spectateurs; elle peut d'ailleurs, ainsi que nous le verrons dans les installations de Dan GRAHAM, être l'image du public en train de percevoir l'image proposée.

L'espace-temps est ici continu, sans coupure et conforme à celui du temps réel, celui qui régit la situation des spectateurs dans l'environnement. Et ceci est tout à fait différent au cinéma où la représentation est nécessairement l'enregistrement d'une réalité passée, d'une réalité différente, perçue par des individus sans liens réels entre eux.

Le film est le reflet d'une réalité extérieure au corps du spectateur qui se situe tout à fait en dehors. Avec la vidéo, le spectateur pénètre dans cette réalité à certains moments, tout en y restant extérieur à d'autres. Le film construit une réalité "séparée" et non conforme à la situation de la vision. La vidéo rétroactive une donnée quelconque dans un environnement espace/temps immédiat, ou parallèlement, relie en continu l'espace et le temps.

Le film écarte l'individu de la réalité présente et en fait un spectateur, Produit de consommation, comme la télévision qui introduit un terminal à la maison et contrôle ainsi l'accès à l'information.

La vidéo peut fonctionner comme fenêtre et comme miroir simultanément.

Dans un environnement réalisé en février 1980 à Barcelone par Juan DOWNEY et intitulé "A travers le miroir", le travail était basé sur l'utilisation des miroirs dans la peinture occidentale depuis ses débuts dans l'art flamand, jusqu'à son apogée qui peut se situer dans l'art américain contemporain. De Memling à Rauschenberg, la présence des miroirs dans la peinture a apporté un questionnement visuel sur la tradition de la représentation européenne.

Les humanistes de la Renaissance ont proposé une formule visuelle du problème de la perspective; la position centrale des individus dans l'espace définissait l'univers en termes d'horizon, de point de vue et de point de disparition. L'apparition des miroirs dans la peinture flamande élargit cette structure spatiale dans une approche frontale/dorsale du plan de l'image.

Les artistes pop américains ont, eux, utilisé le miroir comme archétype de représentation.

La tradition de la peinture occidentale codifie une conception de tri-dimensionnalité de l'univers en plan bi-dimensionnel depuis que les artistes de la Renaissance ont formulé les lois de la perspective. Ces lois ont, par la suite, été reconsidérées, opposées, questionnées et utilisées en fin de compte par des générations d'artistes, principalement en ce qui concerne l'exploration de l'image reproduite au moyen d'un miroir placé stratégiquement.

Les peintres de la Renaissance, du Baroque, de l'Impressionnisme et les Surréalistes ont utilisé le miroir comme le reflet de l'acte pictural, en plaçant l'oeuvre d'art dans l'oeuvre d'art; ainsi Vélasquez a placé - dans les fameuses "Menines" - l'auteur au centre du tableau, inversant ainsi son plan traditionnel.

La vidéo permet d'étendre la structure spatiale du tableau à différents types d'expériences espace/temps. C'est pourquoi, en décodant l'imagerie d'une image plane par la vidéo, le spectateur sera impliqué dans une expérience de lecture et de vision en liaison avec une exploration conceptuelle de l'iconographie de l'image. La bande vidéo combine, ainsi que nous l'avons vu, différents média en nivelant leurs différences; elle sera ainsi un terrain très favorable pour tous les matériaux et techniques utilisés: peinture, film, diapositives, et surtout miroir.

Il faut un espace relativement vaste pour les installations vidéo. D'autre part, comme il s'agit la plupart du temps de communiquer un message intime et personnel, il faut trouver un lieu calme qui s'y prête.

La vidéo est souvent plus proche de la sculpture que de la peinture. Elle s'est developpée en mélangeant la vérité et la réalité, l'image étant instantanée en temps réel, immédiatement visible dans les installations, semble parler en faveur de cette vérité. Pourtant s'agit-il véritablement de temps réel, ou peut-on parler ici de temps restitué, avec un léger décalage?

La civilisation américaine semble responsable de cette cutlure de l'instant, de l'immédiateté, de la communication - peut-être due à l'utilisation massive du télé-

phone, de la radiodiffusion, de la liaison par satellite, etc...-, et l'on peut ainsi parler de diffusion instantanée des nouvelles du monde entier, même si elles sont, auparavant, triées et trafiquées.

Jouer avec des jouets de plus en plus gros, de plus en plus perfectionnés, de plus en plus impressionnants,c'est aussi s'accrocher d'une manière désintéressée et idéaliste aux facteurs qui mettent en forme notre présent et notre futur.

Le temps et l'espace sont des entités propres à la pensée de l'homme et ils forment une part fondamentale de ce qui peut être appelé "conscience collective". Ce terme est, en fait, un concept qui change constamment en s'adaptant aux différents modèles de vie de la communauté ou de l'espèce.

Venons-en à présent aux "environnements-vidéo", aussi appelés "vidéo-constructions", "vidéo-objets", "installations en circuit fermé", "installations à plusieurs moniteurs", "environnements multi-média", et je pense oublier certainement nombre d'expressions utilisées par critiques et spécialistes pour nommer ce type de travaux qui se distinguent par leur nature spécifique et la forme de leur présentation, de ce qu'il est convenu de nommer simplement "bande" ou "programme" vidéo que l'on peut voir sur un seul - ou plusieurs - moniteurs, voire sur grand écran, ce qui me semble fausser complètement le sens du médium...

Nous nous en tiendrons au terme le plus couramment employé, celui d' "installation-vidéo". Cette terminologie particulière est le produit d'innovations ou de réformes du lexique d'art contemporain. Il est bien évident que les termes "environnement", ou encore "performance" vidéo, excluent les installations technologiques d'un type semblable utilisées dans d'autres champs que celui de l'art, employant également le médium - par exemple, les circuits fermés de surveillance dans les banques, le métro, les magasins, et aussi les environnements-vidéo utilisés par la publicité ou le spectacle, les performances dans les campagnes politiques, les cours enregistrés pour la formation permanente, et en particulier, son utilisation en médecine ou en chirurgie...

Il est, par ailleurs, signifiant que cette terminologie particulière corresponde à des critères morphologiques se rapportant à l'aspect le plus extrême de l'oeuvre: la manière dont elle occupe un espace physique spécifique. Etant donné les nombreuses facettes de la vidéo, tous les critères nous semblent utiles aux fins de développer la compréhension de ce puzzle qu'on nomme "art-vidéo".

L'analyse des circonstances spécifiques des différents aspects de la vidéo ne manque d'ailleurs pas d'intérêt sur le plan de la discussion ou de la recherche.

Les installations en circuits fermés,qui caractérisent la plupart des installations-vidéo, possèdent certaines particularités qui les différencient des autres types d'installations. Tout d'abord, le processus d'enregistrement vidéo n'intervient pas nécessairement et pour cette raison, son inclusion dans la catégorie spécifique d' "oeuvre vidéo", est relativement problématique et contradictoire comme, d'ailleurs, dans les vidéo-performances.

De plus, il ne faut pas oublier de mentionner l'ensemble de l'expression "circuit fermé de télévision". Cela signifie que le signal enregistré par la caméra n'est pas émis par air mais bien "enfermé" dans le câble qui le relie à l'écran du moniteur.

Dans la forme d'installations en circuits fermés la plus courante, l'espace investi est celui dans lequel nous nous trouvons en tant que spectateurs - là où est installée la caméra - ou dans un espace voisin. Il est donc logique que l'espace du circuit fermé commence par des opérations de réflection et de contrôle visuel.

Les premières incidences de l'utilisation des installations dans la pratique artistique, c'est que le circuit fermé a été employé pour intégrer le spectateur dans l'oeuvre, et de ce fait, établir différentes connotations d'iconographie, de comportement et, surtout, de temporalité.

Par exemple, dans l'environnement "Sauterelles" (1970) de Wolf VOSTELL, la juxtaposition des objets et des images avec certaines connotation allusives - destruction/catastrophe/mort - alternait avec une rangée de moniteurs dans lesquels le spectateur se voyait réfléchi à l'infini... Pour VOSTELL, il s'agissait de continuer le dialogue avec le public, l'environnement-vidéo devenant, à la suite du happening, moyen de travailler dans une cellule spécifique, lieu du culte ou sépulture...

Dans les années 70, Robert MORRIS construisait ses "Labyrinthes" qui étaient aussi bien des "sculptures environnementales" que des espaces à "happening métaphysique" (Wolfgang BECKER, in catalogue "L'art depuis 1960 - la Collection LUDWIG - C.A.P.C. Bordeaux, mai-juillet 1979), dans lesquels des voix humaines, reproduites électroniquement, s'adressaient aux visiteurs.

Mais le spectateur peut également être le seul protagoniste et pénétrer dans l'oeuvre seul, comme dans les séries des "vidéo-corrida" de 1968-70 de Bruce NAUMANN. ou comme dans "Anamnesus" (1975) de Peter CAMPUS, ou encore dans "Progressive recession" (1975) de Dan GRAHAM - dont nous reparlerons plus loin. Vito ACCONCI, lui-même, dans ses oeuvres récentes, renonce à l'image retransmise électroniquement et se limite à sa propre voix.

Dans "Facings" (1974) de Taka IIMURA, deux moniteurs et deux caméras sont installés les uns en face des autres; le spectateur qui s'avance vers l'une des caméra se voit de plus en plus loin sur l'écran vers lequel, pourtant, il se dirige. S'il se retourne, il voit sa figure en gros plan sur l'écran du moniteur dont il s'éloigne. Tout ceci est très simple: la première caméra est reliée au second moniteur, tandis que la seconde caméra est reliée au premier: l'image - ou son double - disparait presque sur l'écran vers lequel on s'avance, tandis que de dos, l'on se verra en gros plan sur l'écran le plus éloigné...

De même, dans les "corridors de Bruce Naumann", l'artiste disparaît complétement; il pousse le visiteur dans un piège psychologique sans issues, celui-ci avançant dans le couloir et voyant son image sur l'écran du moniteur, mais, puisqu'il est filmé par derrière, il voit son image qui s'éloigne au fur et à mesure qu'il avance.

Ce type d'installations joue avec le placement des caméras et des moniteurs pour créer des perceptions spatiales inhabituelles en maintenant l'interférence des dimensions en vidéo, et permettant ainsi la création de situations aussi directes que les bandes présentées simultanément sur plusieurs moniteurs à la fois - "T.V. Garden" de Nam June PAIK, par exemple - ou aussi complexes que les installations qui occupent tout l'espace d'un musée ou d'une galerie.

On peut d'ores et déjà, établir une distinction entre les installations incorporant des moniteurs vidéo et celles qui utilisent des projections de bandes. L'utilisation des projecteurs, en vidéo, n'est pas aussi fréquente que celle des moniteurs. C'est sans doute un héritage des installations de moniteurs - chez VOSTELL, par exemple - qui ont été faites avant le jour fameux d'octobre 1965 où Nam June PAIK introduisit le médium vidéo dans le monde de l'art... ou, d'une manière plus vraisemblable, à l'utilisation récente des projecteurs; auparavant, les projecteurs n'étaient pas particulièrement coûteux, mais absurdement infidèles à l'image reproduite. Les lignes électroniques étaient beaucoup trop visibles et la couleur, lorsqu'elle existait, était beaucoup trop acide. Mais, depuis deux ans environ, les projecteurs vidéo ont fait des progrès tels qu'il est possible de les utiliser chez soi tant ils sont devenus parfaits et bon marché.

Certains artistes ont trouvé une valeur créative dans les défectuosités du médium. Ainsi, Keith SONNIER, par exemple, a utilisé les propriétés de distorsion d'un vieux projecteur pour réaliser, dès 1970, des environnements à la Galerie Castelli de New-York.

L'image clignotante de la bande vidéo - dans laquelle on voyait des gens manipuler des cubes en mousse de caoutchouc qui composaient un environnement tactile - était coordonnée avec une installation lumineuse d'éléments de néons, de miroirs, de plaques de verre-. Cette utilisation de la projection vidéo comme image lumineuse fut reprise par Keith SONNIER dans une installation au Stedelijk Museum d'Amsterdam, puis au Modern Art Museum de New-York: en plus de la retransmission d'une bande vidéo, il introduisait des éléments qui accentuaient le rôle de la distorsion spatiale, sans minimiser le rôle de la lumière. Il créait ainsi un espace "pictural" plus qu' "optique" en donnant à la vidéo projetée et enregistrée, un rôle exclusif dans la définition de l'espace.

L'artiste américain **Peter CAMPUS** a créé depuis 1972 une dizaine d'installations-vidéo. Mais plutôt que d'utiliser l'image vidéo comme un élément au sein d'un espace pictural, il crée un espace vidéo très actuel en projetant sur les murs et sur des barrières réfléchissantes des images qui confrontent directement, d'une manière déconcertante, le spectateur à sa propre image.

L'aspect le plus étonnant de cette confrontation c'est qu'il n'y a pas de réflection normale; il se produit plutôt une déflection vertigineuse de quelqu'un dont la forme habituelle, dans l'espace normal, n'existe plus à la façon dont on se voit dans un miroir, ou lorsqu'on regarde la télévision. Dans une pièce de 1974, "Shadow Projection", Peter CAMPUS fait coïncider l'image d'une personne avec son ombre, l'une rapetissant, l'autre grandissant. La même superposition-surimpression anticonformiste apparaît dans une pièce intitulée "Interface", mais il s'agit cette fois-ci de l'image projetée et de l'image reflétée par une paroi de verre.

Le projecteur projette l'image vidéo dans un environnement qui lui fournit un espace spécifique; en retour, l'utilisation des moniteurs concerne l'image à l'état pictorial, enfermée dans un objet - la caisse du moniteur. Le statut d'objet accordé à cette caisse, peut être minimisé lorsqu'il s'agit d'un ensemble de plusieurs moniteurs. Les premiers environnements dans lesquels intervenait la vidéo - ceux de VOSTELL, par exemple - étaient concentrés autour des postes de télévision, pris en tant qu'objets reproduisant un phénomène social. Ce type de travaux est essentiellement venu d'Allemagne, au début des années 60, et il était le fait d'artistes influencés par la mémoire de Dada, ré-actualisé par Fluxus.

NAM JUNE PAIK considère le médium vidéo sous l'un de ses aspects les plus familiers: en tant que pièce de mobilier. Il utilise très souvent le coffre du poste, vidé de son intérieur à la place duquel il installe une bougie (dans "T.V.Candle") ou un bocal de poissons rouges, ou dans une version modernisée de "T.V.Fish", installée dans les collections permanentes du Musée d'Art Moderne, un véritable aquarium au sein duquel évoluent plusieurs poissons.

Ses installations plus récentes sont plutôt orientées vers un stimulus purement sensoriel, mais plus que la sensation, c'est l'information qui devient l'élément essentiel de celles-ci. Le public est d'ailleurs invité à participer plus activement, soit au sein de l'environnement, soit en recevant et en interprétant à sa manière les événements et les faits qui lui sont communiqués dans ces environnements. Il désire faire partager à son public toute une gamme de sensibilité subtile et ironique.

Comme ses bandes vidéo, ses installations apportent une note gaie et même plaisante dans ce qu'il est convenu d'appeler la culture contemporaine - aussi bien la culture de masse que la plus intellectuellement élitiste.

En tout cas, lorsqu'il réalise des environnements amusants autour de ses bandes, c'est qu'il désire attirer l'attention sur cette bande. Ainsi, dans la pièce "T.V. Garden", présentée à la VIème Dokumenta de Cassel, puis au Centre Georges Pompidou, la bande "Global Groove" était diffusée par deux douzaines de moniteurs installés dans une reconstitution de jardin tropical mais ce qu'on remarquait, c'était la bande et non ce qui l'entourait. PAIK est à l'opposé des artistes qui incorporent des moniteurs à leurs environnements pour créer un mouvement d'aller-retour entre les bandes et les espaces créés autour, sur le plan de l'information.

Nam June PAIK a réalisé de nombreux vidéo-objets ou vidéo-sculptures: "T.V. Bed", "T.V. Cello", "T.V. Bra", etc. mais il s'agit pour lui de sarcasmes perma-

nents et explicites sur la télévision en tant qu'objet qui meuble notre cadre de vie, et qui agit sur notre civilisation par des transformations et des agressions sur les objets usuels, ou sur les concepts traditionnels qui les définissent. D'ailleurs, dans la plupart de ces objets, la vidéo est, nous l'avons vu, singulièrement absente, puisque PAIK propose des carcasses contenant tout objet insolite capable de détourner la télévision de son utilisation première.

On peut donc ne pas parler ici de travaux vidéo au sens strict, mais de recherches en relations avec le médium. Et raffinement suprême, PAIK présentait en 1978, dans sa rétrospective à l'A.R.C., une pièce dont le titre-même introduisait l'objectif: "Moon is the oldest TV set". Douze écrans de télévision proposaient aux spectateurs les douze phases du cycle lunaire, l'image ayant été "fabriquée" au moyen d'une manipulation du tube cathodique le détournant de son usage spécifique, et réglée une fois pour toutes.

C'est le même état d'esprit qui a procédé à l'installation de **Douglas DAVIS** "Image for the present tense" (1971) dans laquelle une télévision en état de marche, diffusait des informations et des images contre un mur.

Ou encore, "Window" (1977) de **Shigeko KUBOTA**, vidéo-sculpture dans laquelle plusieurs moniteurs diffusaient de la "neige électronique" derrière les vitres d'une fenêtre de bois, posée à même le sol. Dans son "Nu descendant l'escalier" (1975-76), quatre moniteurs couleur montrent un personnage nu descendant un escalier sans fin, de toutes les manières possibles; vite, lentement, de droite à gauche, avec des colorations différentes. Cette "vidéo-sculpture" nous semble être la quintessence du concept, à la manière du concept de "silence", développé par John CAGE dans la partition du même nom, peut être considéré comme la quintessence de la musique, ou plutôt du son.

Dans ses "sculptures" Shigeko KUBOTA crée un espace spécifique vidéo. Les images sont incorporées dans ses structures qu'on peut, normalement, associer à des sculptures: un escalier, une porte, une fenêtre... En fait, ce sont bien des sculptures, des formes tri-dimensionnelles, et de ce fait, ces installations sont parfaitement intégrées à l'esprit de Marcel Duchamp dont elle se réclame l'héritière.

C'est également un paradoxe que le silence de "Window" soit considéré - en termes cybernétiques, comme un "bruit". Il s'agit d'un bruit de hasard, comme une pluie incontrôlée d'électrons, comme lorsqu'on tourne le bouton du poste de télévision et qu'il n'y a pas encore d'émission; ou encore lorsqu'un élément imprévisible vient perturber la réception d'un programme. Le bruit alors perçu est appelé "neige" en jargon technique. La fenêtre de Shigeko KUBOTA - comme un hommage-réplique au Maître - réunit une relation profonde - minimale et un peu naïve - entre la construction de l'objet, la position du moniteur - l'écran est installé verticalement dans le sens de la longueur - et la suggestion visuelle proposée par l'écran - en fait, une "non-image"-

Tous ces travaux expriment, d'une manière peu équivoque, l'insistance du caractère d'objet/sculpture de ces moniteurs, de ces postes de télévision. La transformation de la télévision en pièce de mobilier courant, l'intégration d'un moniteur dans des constructions volumétriques pourraient bien être des éléments du vidéo-objets, ou d'une vidéo-sculpture, bien qu'il soit indispensable de nous rappeler que les images vidéo sont montrées dans ces constructions spécifiques uniquement dans le but d'établir des relations entre les deux éléments.

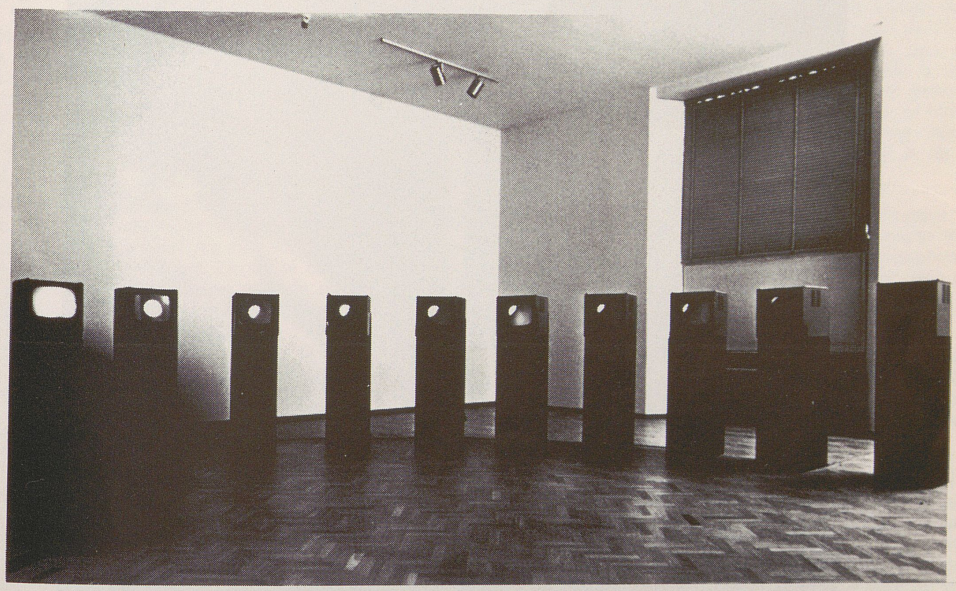
La qualité structurale de la vidéo peut même conduire à des implications plus lointaines: ainsi dans "De la" du photographe-cinéaste-musicien **Michael SNOW**, elle insiste sur la transformation des caractéristiques du moniteur en tant que mobilier, et met en relations d'interdépendance mutuelle les éléments de sculpture et les installations, et les séquences visuelles ou audio-visuelles proposées. "De la" peut être comprise comme une installation en circuit fermé, mais également comme une sculpture vidéo mobile sur laquelle est installée la caméra vidéo, l'ensemble étant contrôlé par un système de pulsions pré-programmées qui déterminent le type, la direction et la rapidité des mouvements. Ces mouvements sont "transcrits" sur l'écran du moniteur en circuit fermé, une triple relation s'établissant alors entre la sculpture, l'espace physique qui l'entame et la perception modulée de ces environnements dans lesquels le spectateur est intégralement installé.

La pièce "Floor ceiling" (1975) de **James BYRNE** consiste en deux moniteurs alignés verticalement de la manière suivante: l'un pend du plafond, l'écran lui faisant face vers le bas, et l'autre est installé au dessus du plancher, l'écran tourné vers le haut, faisant face à l'autre. La même bande passe simultanément dans les deux moniteurs, introduisant ainsi un problème de perception spatiale basée sur l'espace libre entre ce qui semble être le vrai sujet de la bande et de l'installation.

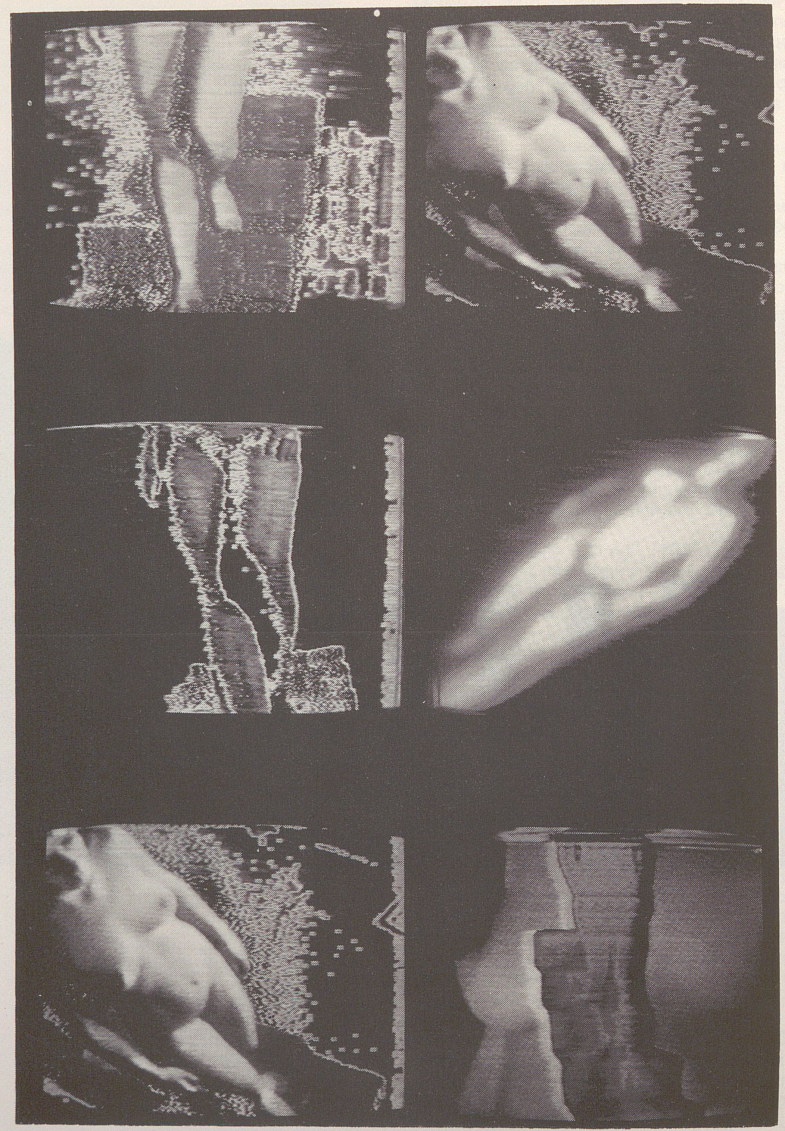
Dans "Tokyo Rose" de **Paul KOS**, installation présentée à la Xème Biennale de Paris en 1977, la construction d l'environnement, dans lequel était piégé le spectateur, su gérait des types symboliques et stylisés de comportemen pour celui-ci, à travers une relation subtile établie avec la bande pré-enregistrée de la voix de la speakerine au service de l'ennemi, qui endormait de ses intonations en voûtantes les oreilles des soldats américains pendant la guerre dans le Pacifique. Décor et bande formaient un tout, la bande étant l'appât du piège, et le contenu de l'oeuvre étant constitué par les rapports avec les spectateurs: se laisseront-ils prendre ou bien s'apercevront-ils qu'on veut les séduire et les manipuler?

"Baseboard" (1975) de **Jaime DAVIDOVITCH** était une installation très simple qui jouait seulement sur l'installation du moniteur sur un chariot dans n'importe quel lieu clos, la bande consistant en l'enregistrement du mouvement lent et continu du chariot.

Dans "Event Stenmark Pioce" (1974), **Roger WELSCH** installe le moniteur près d'un trou recouvert de glace, tandis que la bande projetée sur l'écran, relate l'histoire d'un homme enseveli sous une avalanche pendant une semaine.



Nam June Paik "Moon"



Shigeko Kubota: "Nu desandant l'escalier"

Les installations vidéo peuvent être également de type "multi-channel", c'est-à-dire fonctionner avec plusieurs moniteurs branchés sur des chaînes différentes, proposant des programmes différents. Ainsi la pièce de **John CAGE**, présentée à l'A.R.C. cet été dans le cadre de l'exposition "Ecouter par les yeux", comprenait deux postes de télévision branchés sur chaque chaîne qui diffusaient chacun un programme différent, l'ensemble étant renforcé par l'utilisation de quatre fois trois postes de radio, branchés par série de trois sur les différentes radios, fonctionnant tous en même temps. Le spectateur, au sein de cette "cacophonie" d'images et de sons, se trouvait plongé au coeur de la création audiovisuelle, ou mieux: au centre de l'information, de toutes les informations.

L'anglaise **Tamara KRIKORIAN** utilise presque toujours des installations de type "multi-channel". Dans "Brise 2 et 3", quatre moniteurs, placés côte à côte, proposaient quatre prises de vue différentes de l'eau, la caméra étant mise en place et réglée pour tourner 10' chacun. Dans les 3è et 4è moniteurs, les prises de vue en gros plan de l'eau renvoyaient aussi bien à la surface de l'écran no 1 qu'aux mouvements de balayage sur les autres moniteurs. L'utilisation du temps réel est ici au centre de la conception du travail. Dans "L'Hiver" (1976), de la même artiste, elle raconte un voyage en train pendant lequel la vue à travers la fenêtre sur le paysage hivernal est remplacée par la vue sur l'écran du moniteur, ce qui accentue le mouvement du train et souligne l'irréalité de l'image télévisée. Ensuite, on voit l'image reflétée dans l'oeil de la réalisatrice, de la vue du paysage. Puis, le programme du moniteur passe d'une chaîne à l'autre, en alternance du programme TV représentant le paysage vu du train. Ainsi ce dernier est-il encore plus éloigné de la réalité et il devient pure invention de l'imagination.

Il est nécessaire de distinguer deux types d'installations multi-channel:

- celles qui conservent une vision frontale dirigeant le regard, qppelées dans les autres média audio-visuels: "multi-projection" ou "polyvision".

Le spectateur se trouve devant une mosaique d'écrans, tous situés sur le même plan. Ainsi, à la Xème Biennale de 1977, l'installation de l'anglais **Steve PARTRIDGE** proposait sur une dizaine d'écrans de moniteurs, la vision d'un fleuve - la Tamise - coulant indéfiniment, l'image se répétant avec quelques instants de décalage sur l'écran suivant, donnant l'impression d'un mouvement sans cesse répété dans sa similitude même.

Encore plus réussie était l'installation à la XIème Biennale de Paris, de la belge **Marie-Jo LAFONTAINE**, intitulée la "Marie-salope" comme la drague du même nom. Sur sept écrans juxtaposés, un "flot d'images superbes" - cf. Jean-Paul FARGIER dans son article du Monde du 19.9.80 - se déroule, reproduisant dans une bande-son étourdissante les bruits qui accompagnent les différentes phases de son travail; par un réglage subtil, une image, aperçue sur l'écran de droite, va bientôt revenir sur l'écran situé le plus à gauche de l'installation, et l'on se rend vite compte qu'au fond, un tout petit nombre d'images a été enregistré en vidéo, et que ce sont toujours les mêmes qui passent et repassent, tandis que le flux et le reflux de l'image et du son, emportent les spectateurs dans le courant du fleuve, et que nos yeux passent d'un écran à un autre, à la recherche d'une image prise sous un angle de vision qui nous a frappés.

- celles dans lesquelles les moniteurs sont dispersés dans différents lieux d'un même espace au sein duquel le spectateur doit établir son propre système de lecture.

Dans "Manhattan is an island" (1974) d'**Ira SCHNEIDER**, il s'agit d'une transcription audiovisuelle personnelle de la géographie urbaine et culturelle de Manhattan. Des différentes caméras ont enregistré des visions ou des impressions de la ville, depuis des points de vue différents: le haut, le bas, le centre de Manhattan, vu de l'intérieur ou de la périphérie de l'île, dans des moyens de transport différents: bus, taxi, hélicoptère, etc...Les moniteurs qui retransmettent la vision de chaque caméra sont placés dans l'espace selon un plan schématique de l'île tracé sur le sol; le son est la juxtaposition aléatoire des sons de la rue, des émissions des différentes stations de télévision et de radio, et de différents thèmes musicaux.

Il convient toutefois de ne pas confondre "multi-channel" et "multi-moniteurs" puisque toute installation multi-channel doit nécessairement comprendre plusieurs moniteurs, tandis qu'une installation peut parfaitement consister en une seule chaîne proposée sur plusieurs moniteurs.

Ainsi, dans "T.V. Garden", NAM JUNE PAIK proposait sur les deux douzaines de moniteurs dispersés au sein de la "jungle" reconstituée, toujours la même bande, "Global Groove", diffusée simultanément sur les 24 écrans des moniteurs.

Une variation de ce type d'installations est l'installation multi-channel, sorte de mosaique visuelle souvent insistante. L'apparence des moniteurs est alors fréquemment neutralisée par leur mise en place entre des panneaux de bois, alignés géométriquement, mais rarement de façon dissymétrique. On peut dire qu'en termes formels, il ne s'agit que d'une simple substitution de l'image-mosaique multiple à l'image-écran.

Ce système d'organisation peut s'appliquer de différentes manières. Dans "Les dix dernières minutes" (1977), **Antoni MUNTADAS** confronte les dix dernières minutes de programmes télévisés dans différents pays, à des scènes filmées dans les rues de ces pays.

Dans "The tea party" (1976) et "Peking China 1903", **Dieter FROESE** nous propose une réflexion sur les concepts historiques et la mémoire collective à travers la lecture et la confrontation simultanée de trois versions différentes écrites d'un seul et même événement historique.

Dans "Dachau 74", (1974-75), l'américaine **Beryl KOROT** nous décrit l'ancien camp de concentration allemand, maintenant converti en attraction touristique.

Son travail combine et répète sur les quatre écrans de quatre moniteurs un nombre réduit d'images soigneusement composées. Elle adopte une structure systématique basée sur des modèles concrets, à la manière d'une tapisserie dans laquelle espace et temps s'entremêleraient, se sépareraient pour se rejoindre à nouveau, produisant une forme audiovisuelle d'impact très fort.

"Texte et commentaire" (1977) du même auteur, oeuvre pour cinq chaînes, propose un approfondissement et une extension de ce système structural, tout en exposant d'une manière didactique l'analogie entre le processus qui consiste à travailler les images dans une installation multi-channel et la technique de la tapisserie; la tapisserie d'images qui en résulte est montrée comme élément de l'installation, ainsi que les diagrammes qui planifient la structuration du travail.

On peut ranger dans le même type de travaux les installations des anglais **David HALL** et **Stuart MARSHALL** à la Tate Gallery, en mai-juin 1976, et à la Kitchen de New-York. Dans "Vidicon Inscription" David HALL enregistrait continuellement les spectateurs au moyen d'un obturateur de polaroïd. L'image, reproduite sur l'écran du moniteur, brûlée, pâle, était comparée avec la même image intacte, reproduite sur un second moniteur, sans qu'on ait utilisé l'obturateur.

Citons également la pièce réalisée au Centre Pompidou par **Keith SONNIER** (1979): deux grands écrans vidéo étaient coupés verticalement en leur milieu, et retransmettaient des programmes diffusés par TF1 et Antenne 2; ces images étaient donc coupées en deux et juxtaposées. Parallèlement, plusieurs sources sonores, telles que bruit de fond du musée, sons de chaînes de télévision, étaient également juxtaposées mais inversées. L'utilisation de que Keit SONNIER nomme "sons vifs" et "sons enregistrés" se mêlait ainsi à l'utilisation de la vidéo.

Nous avons vu que **Nam June PAIK** avait, dès 1967, à la Galerie Bonino de New-York, utilisé 20 chaînes de radio et 10 téléviseurs pour l'installation "Robot 4456"; de même, en 1968, pour "TV Bra for living sculpture", réalisé pour sa "complice" **Charlotte MOORMAN**, il utilisait deux petits moniteurs en guise de soutien-gorge, reliés à une caméra, elle-même reliée au violoncelle sur lequel jouait Charlotte. C'était l'image de l'interprête en gros plan qui s'inscrivait sur l'écran.

Nous avons vu, également, qu'en Allemagne, dès 1969, **Wolf VOSTELL** introduisait dans son installation "Sauterelles", un écran de projection, une caméra vidéo et 20 moniteurs.

Bruce NAUMANN a très vite préféré l'utilisation de la vidéo à celle du film. Il peut, dans ses installations, mettre en marche la caméra et la laisser fonctionner seule, puis visionner immédiatement les images afin d'effacer ou de conserver certaines d'entre elles. Ce type de travail est très proche de ses préoccupations de sculpteur pour lequel la mise en espace est fondamentale; par ailleurs, il a pu mettre à profit, dans ces installations, ses dons évidents d'acteur.

Ses installations sont souvent de simples manipulations du matériel vidéo. Par exemple, il installe la caméra à l'envers. Déjà, dans une bande de 1973 "Elke allowing the floor to rise up over her", une femme immobile, allongée sur le sol, semblait, par le seul fait de l'utilisation de la caméra, vouloir s'enfoncer progressivement dans le plancher. Il récidive en 1974 avec "Tony sinking into the floor face up and face down", et pour le spectateur, la sensation devient si proche de la réalité qu'il peut éprouver un sentiment physique d'angoisse; or, NAUMANN obtient et accentue cette impression de pénétration dans le sol au moyen d'un procédé fort simple de superposition d'images.

Ses travaux plus récents restituent le vide dans des espaces d'où toute présence humaine semble avoir été exclue; dans ses installations - proches de celle du Festival d'Automne 1974, au Musée Galliero - des tunnels, délimités par des panneaux de contre-plaqué, sont munis de caméras vidéo; le spectateur qui y pénètre est ainsi filmé se dirigeant vers deux écrans placés l'un au-dessus de l'autre, celui du bas renvoyant son image de dos, s'avançant vers la caméra. Sur celui du haut ne figurait que l'espace vide, à l'exception de l'écran du moniteur fixé à un angle du couloir, qui restituait l'image du corps en mouvement. Bruce NAUMANN veut que le spectateur, lrsqu'il arrive asseu près du moniteur pour percevoir sa propre image, la trouve totalement différente et se révèle de dos. Ce n'est plus l'oeil qui est ici mis en jeu, mais bien la raison.

L'insertion du corps du spectateur au sein de l'installation-vidéo nous offre de nombreuses possibilités de confrontation entre temps réel et temps restitué. Les américains **Dan GRAHAM** et **Peter CAMPUS** nous proposent de brillantes démonstrations.

Artiste conceptuel dans les années 60, puis directeur de galerie et enfin journaliste. **Dan GRAHAM** trouve son identité artistique en définissant l'espace vidéo et en y introduisant le spectateur face à son double, par le jeu combiné de la caméra vidéo et des miroirs.

Dans une installation de 1969 "Binocular zoom", il projetait, sur un écran partagé en deux, deux bandes vidéo simultanément:

> "Placée devant mes yeux, deux caméras identiques, munies d'objectifs à focal variable et à réglage automatique, son branquées sur le soleil dans un ciel nuageux. Chaque image correspond aux doubles images rétiniennes de l'oeil droit et de l'oeil gauche. Un maximum de disparité se manifeste entre les images de droite et celles de gauche lorsque celles-ci coupent le soleil en deux. Les deux objectifs élargissent au même rythme leurs champs de vision respectifs jusqu'à atteindre une ouverture maximale. Puis les deux images diminuent en format jusqu'à une certaine distance.

Dans des travaux plus anciens tels que "Two consciousness projection" (1972), Dan GRAHAM étudiait la perception et établissait qu'elle ne pouvait se concevoir sans la participation active du spectateur. Ce qui importait, c'était la réaction directe de cause à effet entre l'oeuvre et le public: celui-ci doit réagir activement en fonction de la performance ou de l'installation et les futures conceptions de l'artiste seront ensuite déterminées par les réactions du public.

Dan GRAHAM est moins intéressé par la matérialité du corps que par sa dimension perceptuelle: ce n'est pas le matériau - et ceci diffère essentiellement des conceptions des artistes d'art corporel - qui l'intéresse mais l'information qu'il peut apporter sur les modalités de la perception. En utilisant la vidéo il s'est bien vite rendu compte que le mouvement renvoyait toujours à un état corporel, que la perception de la réalité n'était pas dissociable du corps: c'est pourquoi il le met en jeu.

De même, la notion de temps n'est pour lui contenue dans aucun des matériaux qu'il utilise mais dans la manière dont l'information est perçue. La fraction de temps qui sépare deux informations successives, et qui correspond au temps réel de l'interprétation de la sensation dans le cerveau, constitue la véritable structure de ses installations. Il s'agit d'un processus de lecture propre au spectateur, processus direct, presque physiologique, marqué par le temps nécessaire à la compréhension d'un événement, à la saisie du rapport entre sujet et objet.

Par le biais de la vidéo "va naître une nouvelle forme d'interconnection qui sera très mac-luhaniste et entraînera des changements aussi radicaux que ceux qu'a apportés l'invention du livre" - interview de Dan Graham par Irmeline LEBEER dans l' "Art Vivant" no 41-.

La pièce "Present, Continuous Past" - présentée en 1974 à l' A.R.C. pendant "Art-Vidéo-Confrontation", et achetée depuis par le Centre Pompidou - illustre bien le sens des recherches de Graham. Elle peut entrer dans la catégorie des "dispositifs" ou "installations", c'est-à-dire un système structurel utilisant la caméra, le projecteur ou l'écran du moniteur comme autant d'éléments de structures primaires au moyen desquelles l'artiste va projeter la réalité directement perçue d'une image, celle du spectateur, et la même proposée par la vidéo à travers un savant jeu d'ombres et de reflets organisé par le spectateur lui-même, qui participe ainsi de façon active à cette exploration de tous les aspects d'une même réalité.

Dans une pièce entourée de trois murs-miroirs, le quatrième étant nu et présentant un moniteur et le focal de la caméra, GRAHAM a fait pénétrer les spectateurs. L'écran du moniteur retransmettait leur image, prise par la caméra, mais avec un retard de transmission de quelques secondes. Ainsi la technique dirigeait le regard vers l'extérieur, le fixant sur un point de vue unique. Le miroir, lui, renvoyait le regard à lui-même, sans point de vue, le retard du retour de l'image perturbant la sensation de vision globale.

Pour Dan GRAHAM - comme, nous le verrons plus loin, pour Peter CAMPUS - l'image réfléchie par le miroir rend les mouvements de l'observateur en fonction de sa position, tandis que par rapport à celle-ci, l'image vidéo reste fixe.

Les miroirs, chez GRAHAM, sont conçus pour la vision frontale; ils se rapprochent donc de la vision perspective de la Renaissance qui est également une vision frontale. Les conventions de la peinture, telles qu'elles ont été établies à la Renaissance, supposent l'existence d'un sujet caché à l'intention duquel le tableau a été peint; en d'autres termes, un spectateur, qui, confronté au tableau, reconstitue le point de vue original de l'artiste.

> "Parce que l'image dans le miroir est perçue comme un instant statique, le lieu devient, au niveau du temps et de l'espace, illusoirement éternel. Le monde, vu sur l'écran vidéo, par contre, baigne dans un flux temporel et se trouve subjectivement lié au temps réel du fait même qu'il peut lui être identifié". - Extraits d'un livre de Dan GRAHAM à paraître aux Editions Daled et Gevaert - Bruxelles.

Le désaccord entre l'image reproduite sur l'écran vidéo et celle réfléchie par les miroirs fonctionne à plusieurs niveaux. Une image vidéo est une image "normale": vous vous voyez vous-même comme les autres vous voient, contrairement à l'image inversée du miroir. En temps différé, vous vous voyez objectivés, et vos relations avec vous-même sont les mêmes que n'importe qui dans la pièce. Lorsqu'on passe une bande vidéo représentant un individu donné, très vite après qu'elle ait été enregistrée, elle l'amène à se voir comme les autres le voient, seoln son comportement, plutôt que comme il se voit, selon ses sentiments.

Une utilisation conceptuelle compliquée de temps différé, utilisée en liaison avec des transmissions en circuit-fermé qui relient des espaces disparates, telle est la préoccupation actuelle de Dan GRAHAM. La pièce "Yesterday" (1975) est encore plus déconcertante: dans l'espace de la galerie où elle était installée, on pouvait apercevoir un moniteur placé dans une autre pièce, sur lequel passait une bande enregistrée vingt-quatre heures auparavant. Le premier moniteur diffusait, lui, l'image des spectateurs qui entraient dans la galerie, et ce, en temps réel.

A propos de l'utilisation du miroir par Dan GRAHAM dans ses installations, il convient d'ouvrir ici une parenthèse pour rappeler que Jacques LACAN - Ecrits I: "Le stade du miroir" - Collection Points - Edition du Seuil - 1971, p. 89 à 97 - parle d'une étape primaire de l'image-miroir, dans le développement de la perception de l'enfant débutant au moment-même où il saisit sa propre image dans le miroir. Il se voit, dans le même temps, dans deux endroits différents: lui-même, son enveloppe extérieure, en train de se regarder, et il identifie l'intériorité de son moi par son image dans le miroir. Cette vision imaginaire de lui-même l'amène à s'identifier aux images corporelles d'autres personnes: son désir d'être semblable à l'autre l'identifie à un alter ego dont les réactions forment et reflètent ses actions.

Ainsi, l'ego de l'individu est partagé entre:

- son aspect extérieur sous lequel il est vu par les autres, comme un objet.

- son intérieur subjectif mental, autrement dit: sa conscience.

Or, la vidéo peut intervertir le modèle ou la personne perçue dans le miroir. La vision provenant du miroir définit le comportement observé et non l'intention intérieure supposée non perceptible.

Donc, si le spectateur observe son comportement avec un léger retard - 8 secondes, dans le dispositif de GRAHAM "Past, continuous past" -, grâce à l'utilisation de la vidéo, son intention mentale et son comportement extérieur ne font qu'un. Le miroir ne fournit qu'une apparition de la personnalité, la vidéo l'enferme dans la perception de sa conscience et déclanche un rappel entre le passé qui vient juste de se terminer et le futur immédiat, qui va bientôt commencer...

Peter CAMPUS, dans "Shadow Projection", présenté en 1974 à l'Everson Museum de Syracuse, plaçait à une même distance d'un écran transparent, un spot lumineux de théâtre et un moniteur vidéo. La caméra capte l'image bien éclairée d'un spectateur qui se tient devant l'écran et la transmet au moniteur. L'image projetée s'inscrit dans l'ombre réelle du spectateur sur l'écran. Lorsque celui-ci bouge dans le champ, l'ombre restituée par l'écran du moniteur reste la même alors que l'ombre réelle s'agrandit lorsqu'il s'approche de l'écran transparent.

Dans "Negative Crossing" de 1974, le champ de vision est partagé en deux parties; à côté d'un écran transparent, une caméra est reliée à un moniteur vidéo; de chaque côté de celui-ci, elle propose une situation positive et une situation négative. Lorsque le spectateur se trouve au milieu du champ, son image positive se superpose à son image négative. Derrière l'écran, un projecteur reflète l'image du moniteur et le spectateur se trouve prisonnier des deux images. S'il se tourne vers la caméra, son image négative se trouve sur sa gauche et la positive sur sa droite, tandis que caméra et moniteur déterminent un jeu de relations complexes entre l'avant et l'arrière de l'espace délimité par les instruments et le corps du spectateur. Celui-ci intervient pour organiser la situation entre une image et son reflet.

Dans "Interface" (1975", l'on constate une nouvelle progression de cette recherche à partir de la double image du spectateur: celle transmise par la caméra vidéo sur un miroir. Un panneau de verre dépoli, entouré de métal, est installé à environ 1m 80 d'un mur. Derrière le panneau de verre, une caméra vidéo, reliée à un projecteur placé devant la vitre, ce dernier étant dirigé vers la droite, et la caméra de droite, installée dans un coin. Lorsque le spectateur s'installe devant le panneau de verre éclairé, son image se reflète dans le miroir en même temps que l'image enregistrée par la caméra est projetée, grandeur nature, sur le mur, derrière celle-ci. L'image réfléchie semble avancer et flotter dans l'espace, tandis que l'image vidéo a tendance à s'écarter du spectateur et à s'enfoncer dans le mur derrière lui. Lorsqu'il se meut dans l'espace investi par le dispositif vidéo, il se trouve confronté à une triple information sur lui-même: celle de son image sur le panneau de verre, laquelle est enregistrée par la caméra vidéo qui la restitue sur le mur.

Ici, le dispositif est un intermédiaire entre le spectateur et lui-même. Le panneau de verre est à la fois une surface plane réfléchissante et une fenêtre, un plan existant réellement et l'illusion d'une image. Dans toutes les installations de Peter CAMPUS, c'est le corps-même du spectateur qui improvise sa propre chorégraphie tandis que l'exploration physique de l'espace est définie par l'éclairage et l'angle de prise de vue.

Il s'agit d'une recherche qui porte à la fois sur la lumière, l'espace, le mouvement, le temps réel et le temps différé, notion nouvelle introduite essentiellement par le jeu des dispositifs vidéo, qui paraît fondamentale dans la définition même du médium.

Peter CAMPUS a réalisé une douzaine d'installations vidéo depuis 1972. Mais plutôt que d'utiliser l'image vidéo comme un élément au sein d'un espace pictural, il a créé un espace vidéo spécifique, en projetant sur des murs et sur des barrières réfléchissantes, des images qui confrontent directement et d'une manière déconcertante, le spectateur à sa propre image.

L'aspect le plus déconcertant de cette confrontation, ce n'est pas qu'il s'ensuive une réflection normale, mais plutôt qu'il ne s'ensuive pas: ce qui se produit, c'est une déflection vertigineuse de l'image de quelqu'un dans une image qui n'existe pas formellement; elle n'existe pas non plus dans l'espace habituel, lorsqu'on se regarde ou que l'on regarde quelqu'un dans un miroir ou sur l'écran d'un téléviseur. Dans "Shadow Projection", l'image projetée coincide avec l'ombre et l'une rapetisse en même temps que l'autre grandit. La même superposition-surimpression anticonformiste apparaît dans "Interface" (1975), entre l'image projetée et l'image reflétée par une surface de verre.

Dans "Kiva" (1975), CAMPUS abandonne la réalité du miroir pour celle d'une bande sans fin, en arrangeant une intersection complexe de deux miroirs tournants qui son enregistrés par une caméra et se réfléchis sent immédiatement sur le moniteur, mais alternativement à cause de la rotation. L'image est ici davantage produite par le miroir que par la projection. CAMPUS s'amuse des efforts que font les spectateurs pour s'identifier à leur image: l'image enregistrée par la caméra est parallèle au mur, mais l'image projetée fait un angle oblique avec le mur sur lequel elle est projetée de telle sorte que l'image du spectateur bouge d'avant en arrière, et sort du champ lorsqu'il s'en approche.

Les énigmes visuelles et spatiales de CAMPUS sont efficaces par leur simplicité presque désarmante et l'économie dont elles procèdent. Il s'agit de lois physiques et d'interrelations se produisant dans un circuit fermé vidéo.

Les rapports du corps et de l'espace/temps vidéo n'existent qu'en fonction de la présence du spectateur,

mé, condamné à retransmettre en permanence la pure et froite présence de la pierre.

Les suisses **Jean OTH** et **Gérald MINKOFF** ont tous deux étudié les rapports du corps à l'image vidéo.

Dans "Traces d'autobiographie" de 1972 et "Six pièces" de 1974, **Gérald MINKOFF** procède de la manière suivante:

Trois miroirs qui se réfléchissent entre eux, à savoir: un écran de moniteur, une caméra et un magnétoscope, sont reliés circulairement. La caméra filme l'écran, l'écran absorbe l'image restituée par la bande magnétique, le magnétoscope enregistre ce processus, l'écran absorbe l'image produite par la bande magnétique, la caméra absorbe l'image de la bande sur l'écran, et ainsi de suite, à l'infini...

Il ne s'agit pas toutefois d'un circuit fermé puisque l'artiste peut s'introduire entre et dans les "miroirs" réfléchissants, si l'on adopte cette façon de nommer les éléments du dispositif vidéo réfléchissant; il peut même en devenir partie intégrante, y agir. MINKOFF met les trois instruments en mouvement: tout d'abord, l'écran est vide, la caméra filme l'écran vide et le magnétoscope enregistre ce vide. Puis, MINKOFF se met près de l'écran et fait un geste: par exemple, de sa main droite, il dessine sa main gauche puis il tente de se dessiner se dessinant; l'écran est toujours vide, mais la caméra filme l'action et le magnétoscope l'enregistre, la transmet et la projette sur l'écran sur lequel on peut voir l'action; la caméra enregistre l'action sur l'écran, et ainsi de suite jusqu'à l'infini...

L'artiste n'est plus seulement un **objet** pour le spectateur - comme dans les miroirs traditionnels - mais il devient objet de soi-même dans une mise en abîme évidente, et l'expérience vaut pour n'importe quel spectateur présent à l'action.

Pour un oeil accoutumé à la vision traditionnelle, ces "miroirs" ne signifient presque rien: un adulte se livrant à des gestes infantiles devant un appareillage compliqué.

Et pourtant, MINKOFF offre à l'art la possibilité de se défaire de l'oeuvre parce que, ainsi que l'écrit Wilhelm FLUSSER - in préface du catalogue de Lausanne - Galerie Impact - mai 1975 -:

> "Il ouvre l'espace et le temps à la réalisation créatrice de projets individuels et de groupe... Il ouvre le champ pour pratiquement toute articulation culturelle du futur".

Comme Peter CAMPUS, **Gérald MINKOFF** étudie fréquemment son ombre ou encore l'ombre d'autres personnes, se superposant au moyen de son dispositif de "miroirs". L'accent de "réalité", chez lui, se détourne du sujet traité vers l'appareillage nécessaire pour le traiter. Ainsi, dans "Caméra", il filme la caméra qui devient ainsi l'oeil qui regarde le spectateur. Un oscillographe est branché sur elle pour vérifier l'intensité de la lumière, et sa courbe est modifiée par un miroir qui empêche alors la caméra, éblouie par trop de lumière, de se filmer jusqu'à ce qu'on ait pu la régler.

> "C'est la critique de la caméra par elle-même... La vidéo se regarde, enregistre son propre outillage. Qui regarde? Qui est regardé? " écrit France HUSER - in XXème Siècle "L'art vidéo, une autocritique formelle".

Les travaux de **Jean OTH** tournent autour de préoccupations assez proches de son compatriote. Dès 1966, il utilise des miroirs - et de vrais miroirs - analysant les modalités de la perception à travers les réalités "mirées - comme il le dit - ou signifiées.

Le miroir, dans ses installations, sert de support à la peinture, au film, aux diapositives et enfin, à la vidéo.

Il étudie la superposition de deux différentes des contours de son propre corps: l'une statique, obtenue par une projection de deux images différentes en diapositives, l'autre, dynamique, otenue par la projection d'un film Super 8. Il étudie avec la caméra vidéo la superposition simple et la déformation par le mouvement du film.

Dans ses premiers dispositifs très simples, "Odalisque TV Oblitération", dans la série des "vidéo-miroirs", il filme avec sa caméra l'image d'un corps nu féminin dans un miroir.

> "Je recouvre le sujet de mon double, fragment dans le temps, phantasme et image. La technique du vidéo-miroir me permet de donner une résultante visuelle à un agglomérat de signes de "réalités" et d'émotivité. Lorsque d'un rite, linéaire dans son processus.... L'interraction de deux composantes essentielles (intervention picturale et comportement du sujet) trouve sa gravité non pas dans le surgissement d'un imaginaire, mais dans l'exposition simultanée des différentes modalités d'une même réalité."

Dans une autre bande-installation, de la série "Anatomie de l'Eternité" (1975), "Bonjour, Monsieur Morel", un hommage au héros de Boy-Casarès, il s'interroge en trois temps sur une même réalité: une image réelle, une image réfléchie par un miroir et enfin, une image vidéo - pour lui, le circuit complet peut être, comme pour MINKOFF, assimilé à un miroir, mais MINKOFF en voyait trois... - . L'action consiste à allumer et éteindre continuellement le moniteur, et finalement, à tenter d' abolir l'existence de l'image du miroir en la recouvrant d'un drap.

Jean OTH essaie de récupérer un moment passé - un peu à la manière de GRAHAM dans "Past, continuous present" - mais en vain. Comme est vaine la tentative de s'insérer dans un moment réel pré-enregistré puisqu' il se distancie en acquérant un statut d'imaginaire et s'éloigne de nous à une vitesse inquiétante.

Comme Jean OTH et Gérald MINKOFF, leur compatri-

lui-même mu par une double volonté: la sienne et celle du dispositif technologique qui le détermine. Lorsqu'il se déplace, les deux images - celle qui se reflète sur le panneau de verre, et celle qui est projetée sur le mur par la caméra - se déplacent dans une direction opposée.

Laquelle de ces deux images est la plus réelle?

Cette illusion d'une image qui se dissout en permanence, dans l'espace et dans le temps, se retrouve dans différents dispositifs ou installations vidéo, et en particulier, dans celles des canadiens **Eric CAMERON** et **Noël HARDING**.

Dans une oeuvre de 1974 "Sto/ol", **Eric CAMERON** utilisait deux caméras et un écran divisé horizontalement, bien que cela ne fût guère visible. L'image, filmée par deux caméras sous différents angles, était celle d'un tabouret. La partie supérieure de l'écran représentait la partie supérieure du tabouret, tandis que la partie inférieure de l'écran proposait la partie inférieure du tabouret, mais les deux images coïncidaient tellement bien qu'il semblait n'y avoir eu qu'une seule prise de vue...

L'artiste saute alors par-dessus le tabouret et s'éloigne en courant, heurtant et décalant l'une des caméras, détruisant ainsi l'illusion.

Dans deux installations de 1978/79, "Keeping Marlene out of the picture" et "Keeping Marlene out of the picture and lawn", trois moniteurs étaient placés sur des socles à hauteur des yeux, placés près d'un mur. Sur chaque écran, on voit ce qui se trouve immédiatement derrière lui, comme s'il s'agissait d'une fenêtre ouverte; et si quelqu'un apparaît sur l'écran, on est tenté de regarder au-delà, dans la pièce: or, il n'y a personne...

Dans une installation réalisée au printemps 80 à Paris - au Centre Culturel Canadien - "In the picture and lawn", un moniteur était installé, légèrement de travers, sur un socle. Deux projecteurs de diapositives envoient leurs images sur des miroirs placés au fond de la pièce. La lumière est renvoyée devant la caméra, reliée au moniteur, qui retransmet par dispositif interposé l'image diffusée par les projecteurs. Des hauts-parleurs sont placés aux quatre coins de la pièce et lorsque le spectateur pénètre, il peut voir sur l'écran les reflets des dispositives...

Noel HARDING - de Toronto - a également présenté une installation vidéo au Centre Culturel de Paris, en 1978; il s'agit de "Space for a corridor against a door" (déjà réalisée en 1976 à l'Art Gallery de Toronto). Elle combine des enregistrements vidéo en direct et en différé, des projections de diapositives et un film en boucle dans lequel HARDING apparaît grandeur nature, ouvrant et fermant la porte du mur sur lequel le film est projeté. Les spectateurs pénètrent dans la pièce par la même porte et, ce faisant, découvrent un projecteur qui fonctionne. Leur premier réflexe est de se retourner pour regarder le film et la porte, réalisant alors qu'ils viennent de répéter la même action. De plus, leur ombre se projette sur le mur, brisant l'image et y participant en même temps. Enfin, une caméra enregistre à l'extérieur de la pièce les mouvements des gens, et les projette directement sur l'écran du moniteur. Une circulation continue de spectateurs ajoutait au déroulement du film et de la bande, une impression de vie permanente.

On retrouve dans presque toutes les installations vidéo la technique développée par Dan GRAHAM, celle du temps différé. Le sxstème consiste dans l'utilisation fréquente de deux magnétoscopes dans lesquels passe une seule bande; le premier est relié à la caméra et enregistre les signaux rassemblés; le second est relié à un moniteur. La distance entre les deux magnétoscopes - ou plus exactement entre la tête enregistreuse du premier et la tête diffuseuse du second - détermine le laps de temps. Cette technique nous propose une réflexion sur la simultaneîté formelle du présent et du passé vers des perceptions nouvelles, plus complexes, seulement possibles grâce à l'utilisation de la technologie vidéo.

Toutes ces installations constituent par rapport aux bandes vidéo, un élément d'auto-référence, même si leurs implications sont extrèmement diverses.

Il convient de mentionner la complexité du dispositif nécessité par la réalisation de "Vertical Roll" de **Joan JONAS**, où se retrouve l'illusion d'une image qui se dissout en permanence dans l'espace et dans le temps, elle naît de la perturbation de l'image projetée en désynchronisant les fréquences de la caméra et du moniteur. Le rôle rythmique de l'image est obtenu par les mouvements de la partie basse de l'écran qui vient, en remontant, frapper le haut, ce qui a pour résultat de produire une décomposition du grain des lignes dont l'image est constituée.

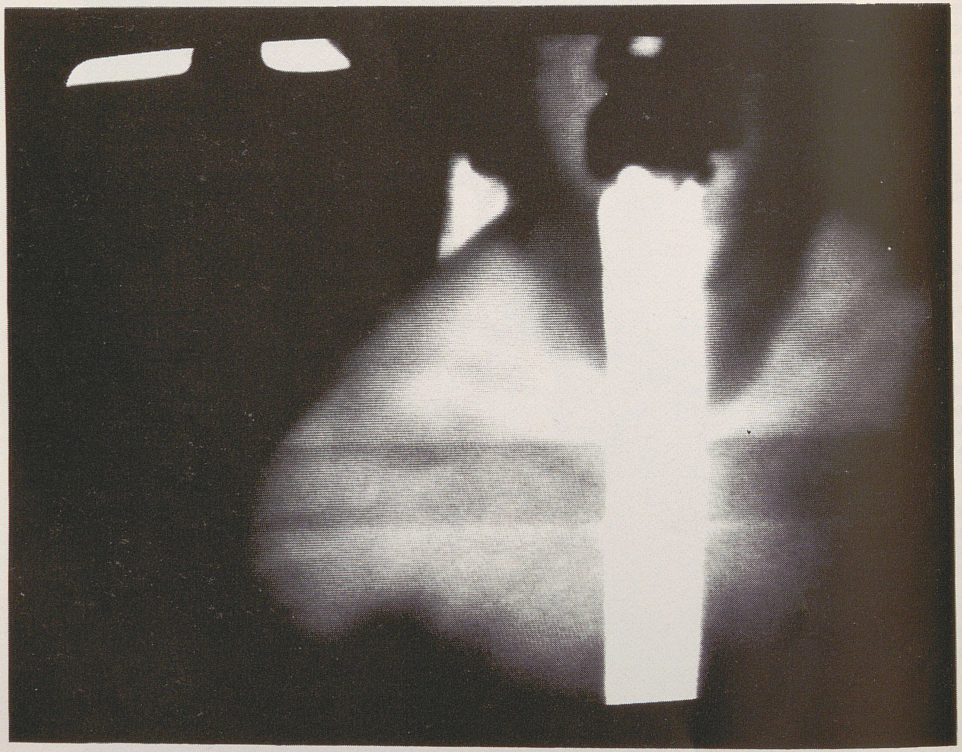
D'autre part, un déplacement vertical apparaît, comme une volonté de déstabilisation de l'image électronique. "Vertical Roll", c'est un mouvement continuel qui visualise le temps comme s'il se dissolvait à travers l'espace - celui du dispositif vidéo, bien entendu-. L'image est vue dans différentes positions; par suite de l'éloignement variable de la caméra, mais aussi par rapport à son orientation quant à l'horizontale du sol, ses mouvements étant rendus imperceptibles dans le balancement continuel de l'image.

Bill VIOLA, dans "He weeps for you" - présentée en 1976 à la Documenta de Kassel - accentuait l'élément temporel et proposait un processus séquentiel de formation de l'image vidéo: sur le moniteur, on voyait une image légérement déformée du spectateur, réfléchie à travers une goutte d'eau laquelle était dirigée la caméra.

Sous l'effet de son poids, la goutte descendait petit à petit, détruisant l'image, tandis qu'une autre se reformait lentement.

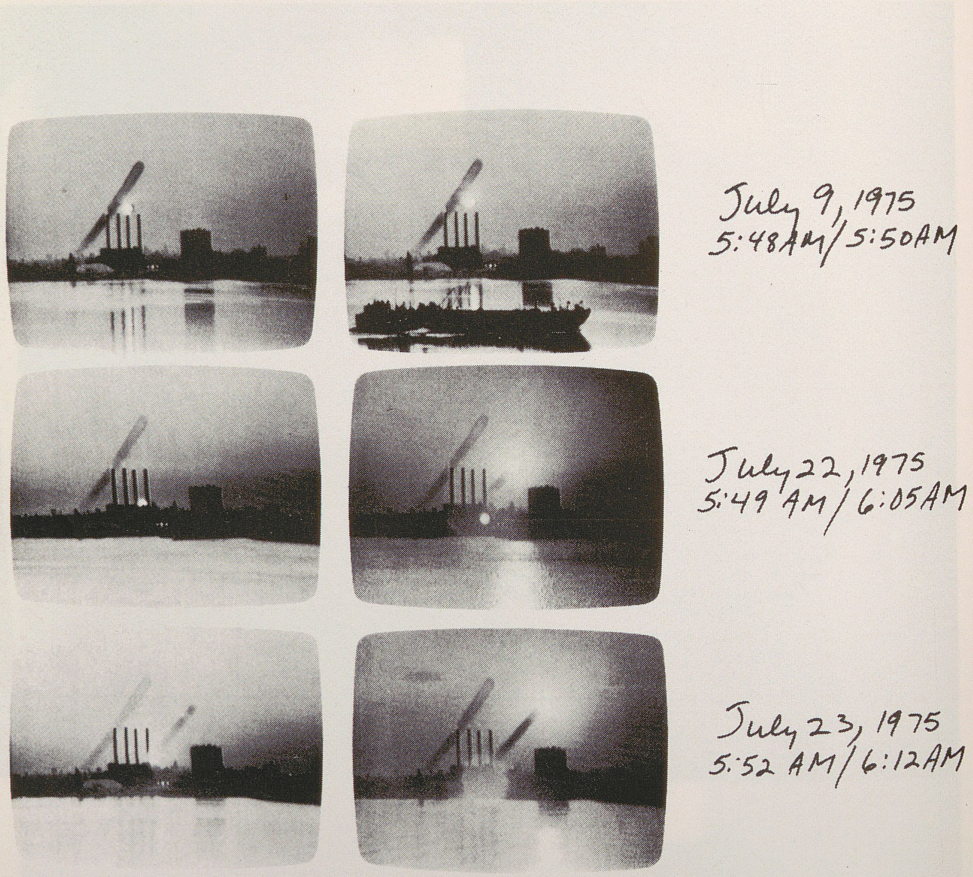
Citons encore les installations, essentiellement tautologiques, de **NAM JUNE PAIK**, comme "T.V. Bouddha" ou "T.V. Penseur", dans lesquelles les statues de Bouddha et du "Penseur" de Rodin, se regardent elles-mêmes sur l'écran du moniteur au moyen d'un circuit fer-

Nam June Paik: "Le penseur" - Musée de l'A.R.C., 1978



Jean Otth: "Limites B"

René Bauermeister



Mary Lucier "Dawn burn"

ote **René BAUERMEISTER** superpose, dans la même image et à partir d'une même caméra, le temps réel et le temps différé.

Dans un dispositif de 1976 "Profil du temps", le décalage temporel implique le décalage spatial de l'image. Un système électronique oblitère l'instantanéité de la transmission et permet d'atteindre un retard s'échelonnant d'une fraction de seconde à 14 secondes. Comme dans les travaux de OTH, l'aspect visuel varie en fonction de la mobilité du sujet: s'il est entièrement immobile, l'image du présent coincide totalement avec celle du passé: lorsque le sujet bouge, lorsque l'écart de temps entre passé et présent augmente, il n'y a plus superposition mais juxtaposition.

Dans "Support-Surface", BAUERMEISTER propose une recherche élémentaire sur le rapport écran/image. Il utilise à cet effet une plaque de verre placée entre la caméra et le sujet - des mains, par exemple, qui permet de faire coïncider ce plan intermédiaire avec l'écran du moniteur-. Il rend ainsi perceptible l'ambiguïté de cet espace normalement dévolu à sa reproduction qui, dans ce cas particulier, opère en circuit fermé et ne renvoie qu'à sa propre évidence...

Parmi les autres installations intéressantes ces dernières années, on peut citer les installations des anglais Stuart MARSHALL et David HALL.

Dans "Progressive session" (1975), **David HALL** n'emploie aucun moyen particulier pour simuler le temps différé. L'installation utilise 9 caméras et moniteurs dans une pièce en forme de couloir. Deux moniteurs sont placés à chaque extrémité, se faisant face, et tous les autres sont rangés sur une même et seule ligne. Une caméra est installée au-dessus de chacun d'eux. Le premier moniteur, à l'entrée, réfléchit le spectateur qui lui fait face, la caméra étant directement reliée; le second moniteur demeure vide lorsque le spectateur lui fait face, l'image enregistrée par la caméra qui lui est reliée apparaissant sur le moniteur suivant; le troisième moniteur demeure également vidé, la caméra transmettant l'image sur l'écran du moniteur suivant, et ainsi de suite... L'image est renvoyée de plus en plus loin selon un système d'accélération. Si le spectateur revient sur ses pas, son image est structurée de la même manière qu'à l'aller... Les deux moniteurs du bout sont reliés aux caméras opposées. La différence des mouvements à travers le champ visuel suggère une cassure du continuum espace/temps.

Dans "Dialogue à quatre" de l'anglais **Steve PARTRIDGE**, quatre moniteurs sont placés dans chaque coin d'une pièce carrée. Sur chaque moniteur apparaît l'image d'une femme qui dialogue avec elle-même, ou plus exactement avec son image diffusée par l'un des autres moniteurs. On ne voit que ses lèvres et son menton; elle essaie de contrôler la situation mais cela lui est de plus en plus difficile.

A la Xème Biennale de Paris - en 1977 - l'américaine **Mary LUCIER** présentait une installation réalisée à Paris: "Paris Dawn Burn". Elle avait enregistré du 5ème Etage de la Cité des Arts où elle vivait, entre le 31 août et le 10 septembre, une bande vidéo de 30" retraçant le mouvement du soleil, à l'aube, entre le Centre Pompidou et l'Eglise Saint-Paul. La caméra était installée dans la même position chaque jour; au fur et à mesure que le soleil se levait, il brûlait et laissait une marque noire sur la surface du tube vidicon de telle sorte que le dernier jour, il y avait sept traces de brûlures sur le tube, qui représentaient la somme des positions du soleil pendant les sept jours qu'avaient duré les enregistrements.

Les bandes étaient présentées sur sept moniteurs installés en forme d'arc de cercle. Une photographie en couleur, prise à la même heure et au même endroit, était projetée sur le mur, un peu au-dessus de la ligne courbe que faisaient les moniteurs.

La française **Marceline MORI**, dans "Deuxième et troisième identité" a tenté de reproduire artificiellement les conditions spatiales d'une auto-réflection dans un miroir. Dans une pièce, deux moniteurs se font face; sur l'écran de chacun, une image pré-enregistrée: un autoportrait. Mais sur la surface de l'un des moniteurs, l'image du second se reflète grâce à des petits carrés argentés. L'image et son reflet sont donc condensés dans le premier moniteur. Un peu comme dans le tableau de MAGRITTE, intitulé "La réflection interdite" dans lequel un homme, face à un miroir, ne voit que le derrière de sa tête, cette installation réalise un phénomène similaire bien qu'inversé. C'est le visage et son reflet qui sont vus dans le "miroir-vidéo".

Dans "Aquaural", les américains **Kit FITZGERALD** et **John SANBORN** ont travaillé sur le son. L'installation comporte quatre moniteurs et l'on entend le bruit d'une goutte d'eau qui tombe tandis que sur l'un des moniteurs, l'on voit la goutte d'eau tomber. Sur le second, il y a des images d'éclaboussures, sur le troisième, plusieurs gouttes d'eau dégoulinent tandis que sur le dernier écran, un verre d'eau déborde. Il s'agit là d'un travail spécifique, propre aux recherches de ce couple, sur les rapports du son avec l'environnement du quotidien.

Citons ici la vidéo-sculpture, présentée à la XIème Biennale de Paris, de **Michel JAFFRENOU** et **Patrik BOUSQUET**, "Le plein de plumes". Quatre moniteurs superposés proposent quatre bandes pré-enregistrées, qui proposent - sur une bande son très appropriée - les différents gestes d'un acteur jetant des plumes, jusqu'à ce que tout le dispositif paraisse envahi par les plumes qui s'accumulent. Pour JAFFRENOU,

> "la vidéo est un moyen de manipuler.
> Il faut considérer la vidéo comme un
> acteur à part entière, plutôt turbulent,
> dont les sculptures sont sa fixation
> relative mêlant la réalité fidée et la
> durée réelle du temps qui s'écoule..."

A la même Biennale figurait un environnement-vidéo de **Catherine IKAM** "Niagara Falls", dans lequel trois bandes défilaient en même temps sur 3 moniteurs alignés: la première était enregistrée en noir et blanc, la seconde, représentant la même image, avait été générée à l'ordinateur et colorée à la main, et la troisième avait été enregistrée directement en couleurs.

INHA

Il faut également parler ici des deux installations que Catherine IKAM avait faites au Centre Georges Pompidou en janvier dernier.

Dans la première, le visiteur s'engageait dans un couloir aboutissant à un moniteur qui diffusait immuablement une image pré-enregistrée en lieu et place de celle de lui-même que le spectateur s'attendait à y voir; il trouvera son image un peu plus loin, enregistrée par une caméra invisible, en train de regarder le premier moniteur avec une expression déçue.

Dans la seconde installation, le visage du spectateur apparaît éclaté-recomposé sur plusieurs moniteurs. Mais cette image est pertrubée et très éloignée de celle qu'on a de soi; c'est un nez, un profil, une bouche, un profil, à des échelles différentes, selon une multiplicité de points de vue.

> "L'image divisée, la vision reconstituée, le travail de Catherine IKAM joue sur une crátion de rapports et de fragments, d'échelles où le temps linéaire et l'image immédiate sont dissociés, reconstruits, repensés.
>
> Dans cette expérience, le corps du spectateur est le support de son analyse tout comme celui d'un danseur a été, dans des séries d'images qu'elle a enregistrées et montées, celui d'une réflexion où l'on retrouve l'évocation du nombre d'or selon Léonard...
>
> Son imagination transfigure dans des perspectives mentales nouvelles surprenantes et quelquefois très belles, le versant inconnu du réel."
>
> (Pontus HULTEN, in catalogue de l'exposition)

Enfin, dans sa vision gigantesque et morcelée du corps humain, organisée autour d'un nombre impressionnant de moniteurs,

> "Elle impose une image du corps à la fois stylisée et réaliste, figée et mobile qui, par-delà le médium utilisé, rejoint toute une tradition picturale".
>
> (Alain SAYAG, in catalogue de l'exposition)

Ainsi, à des degrés différents, des artistes vidéo américains tels que NAM JUNE PAIK, Dan GRAHAM, Peter CAMPUS, des suisses comme OTH ou Michel JAFFRENOU ont posé par des techniques parfois semblables: écrans, miroirs, ou circuits autonomes, le problème de l'introduction de l'image du spectateur - image triple: physique, optique et électronique, au sein d'un espace parfois redoublé ou triplé, dans un temps qui peut se considérer comme réel, perçu ou manipulé.

S'il est relativement possilbe d'étudier un événement en temps réel, peut-on affirmer que trois images différentes correspondent à trois événements ou actions simultanées? L'image globale correspond-t-elle à la réalité actuelle ou bien à celle qui est en devenir, ou encore à celle qui fut?

L'événement s'est produit dans l'espace et dans le temps de notre pensée, et notre mémoire ne peut se mesurer puisqu'elle enregistre à la fois tout et rien, nulle part et partout, ici et ailleurs, jamais et maintenant...

Notre vision des êtres et des choses n'est fragmentaire ni dans l'espace ni dans le temps: elle concerne un espace à la fois physique et mental qui ne saurait se mesurer. Et pourtant....

Lorsqu'un événement est perçu en un lieu et en un temps et dans un moment tel qu'il est enregistré en vidéo, ou réfléchi par un miroir sur un mur, le même espace est occupé trois fois par une même image qui, plane à l'émission, devient tri-dimensionnelle à la réception.

A ses débuts, l'art vidéo s'est efforcé de défier le temps; pour cela, il s'était cantonné dans un mouvement circulaire, sans commencement ni fin, au lieu de suivre une progression linéaire. Cette méthode postule une communication entre l'esprit de l'auteur et le public et non pas entre une intelligence individuelle et une autre.

L'installation vidéo en circuit fermé propose le paradigme de l'expérience de la vidéo-miroir. L'image du spectateur est déplacée, puis remise en position, apparaissant et disparaissant sur les moniteurs et dans des projections sur des écrans installés dans l'espace qu'elle investit.

L'image de soi, liée à l'expérience consciente du corps, néanmoins détachée de sa physicalité, flotte dans des lieux impossibles, fait des mouvements invraisemblables et fait du spectateur un autre individu.

La technologie réarticule le moment où le miroir dote cet autre d'une autonomie illusoire; peut-être comme on s'en approche, l'image part-elle et réapparaît-elle ailleurs?

L'installation fait du spectateur source et objet d'une vision du monde créé pour et par lui: un monde réduit, fermé. Cette situation peut être considérée comme narcissique, non pas au sens vaguement qualitatif, mais pour mettre le doigt sur les structures actuelles intersubjectives que la technologie reproduit dans sa structure. L'image du corps idéalisé prend la signification de l'image magistrale, c'est-à-dire l'auto-agrandissement du sujet.

De telles notions d'auto-examen ne sont pas particulières à l'art-vidéo. L'utilisation psychothérapique de la vidéo, dans sa complicité avec la psychologie de soi-même, réclame l'acquisition d'une haute conscience de soi à travers la répétition presque rituelle du stade du miroir.

L'imaginaire décrit la structure intersubjective d'identification en termes de structuration du regard. L'objet se voit comme l'objet du regard de l'autre. Pour que la structure imaginaire du regard puisse être reproduite par la vidéo, il est nécessaire que le sujet s'identifie avec l'autre qui regarde et qui peut s'identifier à la caméra.

En un sens, la caméra regarde elle aussi. Son regard est distinctement modelé sur la projection perspective et révèle une certaine idéologie des notions d'espace.

La caméra place le sujet en le nommant face à la vision d'un monde cohérent. Telle une identification qui aurait lieu devant une bande ou une installation vue dans de bonnes conditions de compréhension de l'image.

Reconnaître ce qui est montré dans les installations vidéo, c'est ne pas reconnaître le mode de regard de la caméra. C'est cette non-reconnaissance fondamentale, décrite en termes de structures imaginaires, qui va articuler la non-reconnaissance de l'image de soi comme celle de l'autre. On peut dire qu'en un sens, la caméra constitue le regard du sujet et positionne le sujet.

En art vidéo, la caméra est très souvent fixe, aussi bien dans les installations que dans les bandes. Seul, l'artiste bouge, en tant que performer. Ou encore le spectateur.

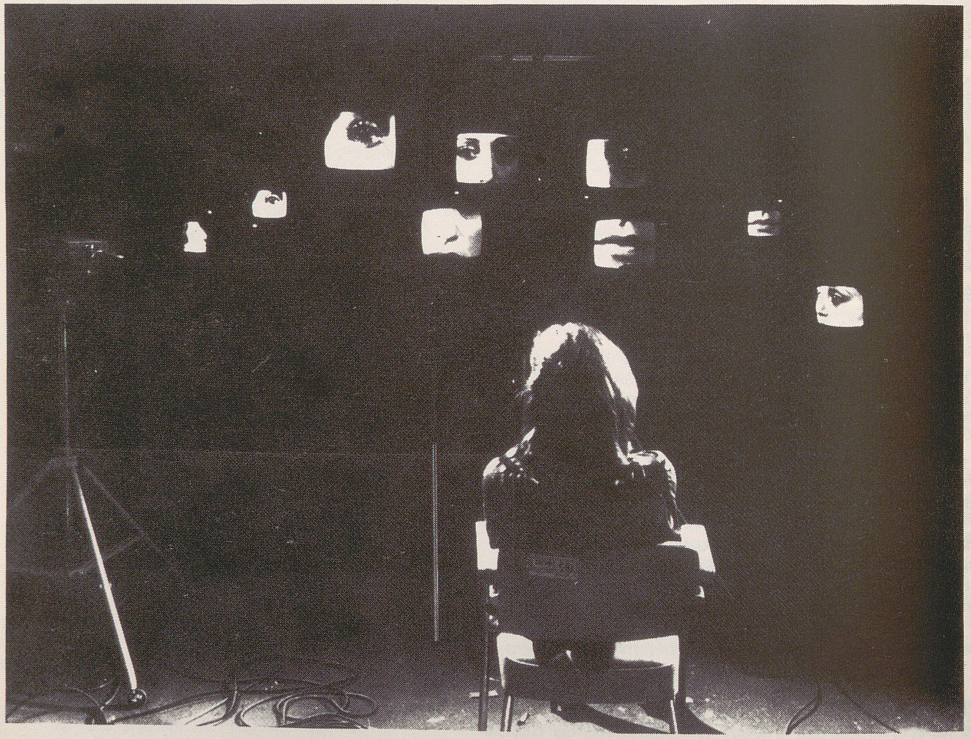
L'immobilité de la caméra ne figurerait-elle pas l'immaturité de l'enfant, sur le plan moteur, avant le stade du miroir?

En conclusion, l'installation vidéo a plusieurs propriétés qui la rendent fertile pour l'exploration récompensée de l'artiste et du spectateur.

On peut dire que c'est essentiellement de la sculpture, parfois même environnementale; cela peut être aussi un objet sculpté.

Mais c'est toujours un élément qui fonctionne avec le temps. Finalement, l'image vidéo crée un autre espace, un autre lieu très différent de la configuration tridimensionnelle occupée traditionnellement par la sculpture. S'il n'y a pas d'image sur un moniteur, il n'y a pas d'espace et la non-dimensionnalité pénètre dans l'oeuvre.

Nous avons vu que les implications de ces effets réciproques espace/temps des travaux d'installations ou dispositifs vidéo commencent à être explorés positivement.



Catherine Ikam

CHAPITRE V: L'ART VIDEO EN 1980

Après ce tour d'horizon sur la production d'art-vidéo, tant aux Etats-Unis qu'en Europe, sur son implication avec le corps - de l'artiste et du spectateur - le temps est peut-être venu de ne plus considérer la vidéo comme un médium nouveau ni même original.

On peut en arriver à se demander si l'art vidéo est une pratique artistique qui n'a pas encore trouvé sa définition ou si, au contraire, c'est une forme artistique qui s'essoufle déjà...

Il est particulièrement difficile de faire dès à présent le point sur un médium en expansion, en évolution, qui sort, en fait, à peine de ses premiers balbutiements. Un peu partout des chercheurs, des artistes se penchent sur cette technique nouvelle qui permet à l'art de s'exprimer peut-être différemment, à la communication de s'introduire dans un domaine jusqu'ici réservé à l'art.

Parmi les premières constatations qui s'imposent, on peut noter que si, aux Etats-Unis, les artistes se sont surtout attachés, au début, à l'aspect technologique du médium, leurs possibilités techniques et financières leur permettaient, grâce à un équipement de plus en plus sophistiqué, de favoriser cet aspect de recherche.

L'Europe, elle, est moins favorisée sur le plan de l'équipement et de la recherche, et elle s'est immédiatement dirigée vers les possibilités d'analyse et sur l'outil politique que représentait le médium. Tout d'abord, en critiquant la télévision officielle, et en remettant en question la valeur du message et de la communication de masse, elle a également remis en question les codes, leur utilisation et leur fonctionnement.

Le médium devient alors un prétexte à des considérations de tout ordre sur lui-même et sur son utilisation.

La vidéo existe, mais on peut se demander ce qu'il convient d'en faire. Il semble que presque toutes les utilisations possibles du médium aient à voir avec l'art ou avec la communication.

Sa flexibilité, son immédiateté, son usage du play-back, sa vitesse de transmission, tout cela constitue des caractéristiques qui lui sont propres. Par ailleurs, son coût relativement peu élevé, la simplicité de sa technique, en font un outil relativement facile à manipuler.

On peut aussi dire que la vidéo est un médium de communication qui comporte des éléments d'esthétique. Cet élément est signifiant mais n'excède pas la valeur des autres composantes.

Si nous insistons sur le fait qu'une oeuvre d'art - ou une oeuvre qui tente de communiquer, ce qui peut, fréquemment, être la même chose - n'existe que par son actualité et l'usage qu'on peut en faire, la bande vidéo n'utilise ses possibilités que pour la montrer, la diffuser, la distribuer.

Si elle demeure sur la poussière d'une réserve, alors elle n'existe qu'au sens mécanique du terme, et son utilisation demeure hypothétique. Ce n'est pas son rôle d'être cataloguée dans des archives. Il ne faut, cependant, pas dire qu'une oeuvre d'art n'existe que si elle est montrée; mais en vidéo, montrer une bande, c'est stimuler tous les chercheurs qui travaillent sur le médium.

Nous avons vu que "l'art-vidéo" comprenait un ensemble d'activités qui allaient d'une technologie spécifique - que je me plais à considérer comme peu intéressante et produisant des oeuvres de peu d'intérêt sur le plan artistique - jusqu'à une manipulation sophistiquée des situations et des idées, et une réflexion approfondie sur l'art en général.

Nous avons également constaté qu'il existe, en fait, autant de formes d'art-vidéo que de pratiques artistiques traditionnelles: c'est-à-dire que le produit du médium est lui-même en relations étroites avec tous les problèmes de l'esthétique contemporaine.

Nous avons vu qu'il était relativement aisé d'analyser les travaux d'artistes tels que Nam June PAIK ou Bruce Naumann qui ont déjà fait leurs preuves dans d'autres formes d'expression artistique: il est bien plus difficile de dégager du médium et de ses exigences les artistes qui y sont venus directement.

Ainsi que l'écrit Alain SAYAG - in catalogue Catherine IKAM au Centre Pompidou - janvier 1980 -:

> "Bien des petits enfants de Duchamp se sont complu à renforcer l'image provocatrice de la vidéo, mais la provocation a souvent dégénéré en conformisme, engendrant plus la lassitude et l'ennui que l'innovation esthétique. Consommation cutlurelle de masse? L'objet rare et coûteux sera représenté par des objets moins onéreux, multipliables à loisir. En fait, aucune oeuvre majeure n'est apparue depuis PAIK...

Machine à interroger le temps et l'espace, sa ligne de continuité semble être la métamorphose continuelle de l'image et du mouvement - beaucoup plus qu'au cinéma et l'art vidéo est un art du devenir, un art du temps qui passe...

C'est aussi le dernier médium où l'image parvient à se confondre avec la réalité. Englués comme nous le sommes dans le cliché de l'aliénation, nous pensons que la vidéo peut devenir un miroir pour les masses, alors que c'est plutôt un outil qui va devenir indispensable en psychothérapie, en formation permanente et en action sociale. Le déplacement de la réalité dans les conventions de la représentation nous conduit à paraphraser Descartes: "j'apparais sur l'écran, donc je suis..." La clé des activités et usages thérapeutiques possibles de la vidéo se trouve dans le mot "image".

On peut démontrer que la vidéo surpasse les autres indices de la réalité en demandant à des gens de toucher, en même temps qu'ils la regardent, une image légèrement différée d'une action. Il en résulte généralement

une confusion totale, car même lorsque l'on peut sentir un objet, l'image de l'objet est assez convaincante pour nous faire douter de notre sens du toucher...

Dans le film "Les Carabiniers" de Jean-Luc GODARD, les héros, une fois la guerre finie, reviennent chez eux avec des cartes postales des lieux et des objets dont ils ont peut-être fait la conquête. Cela leur donne, en effet, l'impression qu'ils ont pillé ces mêmes lieux et objets...

Le maniérisme et l'académisme qui imprègnent les différents champs de la créativité atteignent l'art vidéo comme les champs intermedia, mais l'important c'est qu'il existe dans les messages, la conscience des "moyens à développer pour produire et véhiculer l'art dans la société industrielle, devenu critique par rapport à la production traditionnelle et surtout pré-industrielle".

L'attitude fondamentale de l'artiste vidéo, c'est qu'il renonce aux attributs esthétiques de l'art... L'idée et le signe sont les références de leur individualité, appliquée au sens interrogatif des niveaux de la réalité. Contre le fini de l'oeuvre traditionnelle l'artiste vidéo a établi un système basé sur un processus de continuité. Il s'est libéré des vieilles structures qui régissent le code social de l'art et il utilise des systèmes de communication nouveaux.

Lorsque les artistes qui utilisent la vidéo prennent possession des espaces traditionnellement consacrés du domaine de l'art, musées et galeries, leurs rapports au lieu ne sont plus les mêmes que ceux des artistes qui font de la peinture ou de la sculpture. Ces rapports, autrefois marqués par le marché de l'art et les problèmes de la conservation, sont tout à coup définis par le caractère de fragilité et d'éphémérité de leurs travaux, par leurs buts de communication; leur peu de valeur marchande les écarte du critère qui définit l'objet d'art.

Leur diffusion se fait dans des contextes différents puisque leur vocation, c'est, implicitement, d'aller vers le public, devenu élément fondamental de l'impact culturel de l'art vidéo. Les réactions des spectateurs prouvent bien qu'il s'est établi une relation particulière et active entre le moniteur - ou l'installation - et eux-mêmes.

Quel est le rôle de l'artiste, alors, dans ce processus? Celui qu'il a toujours tenu: il provoque l'intelligence et oblige à regarder, à écouter et à réfléchir. C'est seulement en ce sens que l'art vidéo est en liaison avec les autres formes d'art plus traditionnelles.

On peut trouver effrayant qu'une bande vidéo puisse immédiatement diffuser son contenu dans le monde entier, d'autant que dans ses implications, l'art vidéo a presque toujours été un défi à l'autorité culturelle et aux prétentions de l'art et de ses circuits. Il ne communique plus "physiquement" mais "conceptuellement" avec le public.

D'ailleurs, l'art vidéo attire certainement autant d'amateurs que d'intellectuels indisciplinés; le médium possède, en effet, les qualités et même les traditions de n'importe quel langage artistique. Sa franchise, sa relative simplicité, son effet puissant sur le spectateur assurent à l'art vidéo un rôle brillant qui peut devenir une forme d'art contemporain populaire et efficace.

Mais, si la plupart des artistes vidéo rivalisent d'invention, et par le biais de la psychologie méta-esthétique (réflection, objectivisation, immédiateté, etc...) du médium, la plupart sont enfermés dans une "pensée d'arrière-garde de la vision du miroir", comme le dit Mac-Luhan. Ils se contentent d'utiliser la vidéo pour transmettre des concepts dérivés d'autres média.

C'est en ce sens qu'on peut dire que l'art-vidéo est toujours en gestation.

C'est peut-être pour cela que jusqu'à ce jour, la vidéo a surtout rencontré l'hostilité et l'indifférence du grand public. Cette forme d'art a été qualifiée à bon escient, parfois - d'ennuyeuse, d'incompréhensive, d'inutile, d'intéressante, d'inefficace, de lente, de répétitive; on lui a trouvé tous les défauts techniques.

On l'a comparée au cinéma qui, lui, projette sur un grand écran, visible par tous, une histoire, facile à suivre, attrayante, avec des acteurs connus, en utilisant une technique très au point.

Il convient de rappeler ici qu'au début du siècle, l'apparition de la photographie avait révolutionné la nature-même de l'art. On se posait la question "Est-ce un art?".

Charles Beaudelaire, critique d'art, écrivait - in Charles Beaudelaire, critique d'art - Armand Colin - Paris 1965:

> "S'il est permis à la photographie de supplanter l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté et corrompu tout à fait grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle reste dans son véritable devoir qui est d'être la servante de la science et des arts, mais la très humble servante... (Cité par Alain SAYAG, dans "La fin d'une mode, le début d'une recherche" - in cat. exposition Catherine IKAM - Centre Pompidou - janvier 1980)

Heureusement que (en 1885) Antoine WIERTZ imaginait, lui, que la photographie:

> "Avant un siècle, cette machine sera le pinceau, la palette, les couleurs, le métier et l'expérience, la dextérité, la sûreté de touche, l'atmosphère, l'exemplarité, la perfection, l'essence de la peinture..."

On peut rapprocher de cette phrase, celle de NAM JUNE PAIK, parlant de la vidéo:

> "**De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile**".

Prophétie ou voeu pieux, on peut se le demander.

Frank GILLETTE, interviewé par Willoughby SHARP - dans no 4 de AVALANCHE - disait, se référant à la nature intrinsèque de la lumière au cinéma et dans la vidéo:

> "Dans la vidéo, vous voyez la source de lumière, tandis que dans le film, vous ne voyez que grâce à elle..."

Il est bien évident que la vitesse d'information produite par les moyens électroniques peut s'opposer à la lenteur de la transmission des images du film, qui doivent préalablement être développées chimiquement. Par ailleurs, on peut également opposer l'intensité du moment présent, enregistré sur une bande magnétique, et l'aura du passé qui colle à l'actualité cinématographique; on peut aussi comparer le feedback rendu possible par la vidéo et le message transmis, sans réponse possible, par le cinéma.

L'intimité - souvent informelle - de la vidéo est circonscrite par la taille du petit écran, tandis que le grand écran du cinéma, héritier de la scène à l'italienne, confère un cérémonial indiscutable à la présentation d'un film.

Pour la vidéo, la compréhension de l'art en tant que phénomène couplé à l'existence-même, l'art comme processus d'activités très écarté de la nécessité de produire un objet commercialisable, ouvre des champs nouveaux et inattendus à l'utilisation du tube cathodique.

L'art vidéo utilise les qualités d'aptitudes synthétiques et d'organisation sémiologique du médium - nous l'avons vu dans le premier chapitre -. Elle utilise également l'information qu'elle fait circuler avec une rapidité que ne peut aligner aucun autre médium, et qui est, de toute évidence, nécessaire à l'efficacité de la culture contemporaine.

L'art vidéo appartient à la galaxie multi-média, c'est-à-dire à une production dont le langage se comporte différemment au niveau opérationnel, contrairement à celui qui identifie une pièce unique dans le cadre du marché de l'art. Cela ne signifie pas, pour autant, que la cassette vidéo n'ait pas de valeur marchande, car elle en a une.

De toute manière, les artistes qui dépassent le simple problème esthétique, qui se dirigent vers une analyse de la sensibilité d'aujourd'hui, qui tentent une investigation critique de la réalité sociale, qui étudient l'aliénation de l'individu, face aux pressions qui rétrécissent le développement de son comportement, ceux-là, seuls, savent manipuler d'une manière positive l'image électronique.

Prenons le cas d'un artiste comme Douglas DAVIS: il a utilisé la vidéo de toutes les manières possibles, souvent en même temps, d'ailleurs. L'utilisation qu'il en a faite n'est pas une fin en soi, mais un essai de mieux comprendre la dialectique d'aujourd'hui entre l'art et la vie.

Joseph KOSSUTH écrivait:

> "Si vous peignez, vous acceptez la nature de l'art sans vous poser de questions..."

Comment expliquer, pourtant, que les seuls artistes qui aient su réaliser des oeuvres signifiantes et nouvelles au moyen du médium, soient justement ceux d'entre eux qui se sont posé des questions? ? ?

La vidéo ne sert pas plus la vie que l'art traditionnel. Mais si l'on considère que la vidéo peut enregistrer et restituer cette vie avec instantanéité et continuité, peut-on dire que l'art et la vie se confondent au sein d'une même bande?

C'est en tout cas ce qu'espérait Douglas Davis lorsqu' il écrivait - "The context of immediacy" - Bulletin du Musée d'Art Moderne de New-York - janvier 1974 - :

> "Ce que je désire, c'est proposer une autre forme de réalité que celle que nous proposent les tentants de la communication sociologique ou de l'information; d'autres s'en chargent, mais, une réalité qui serait **formée et mise en route pendant la marche de la caméra**, non par le dialogue ou la narration, mais seulement par **l'image et par ce que suggère l'image** à celui qui la regarde. En d'autres termes, **un art qui existe en temps réel, celui de la prise de vue**, et seulement cela.

Or, la plupart du temps, l'on veut transmettre en vidéo la notion de temps et l'on oublie alors que l'univers lui-même n'a ni fin ni commencement...

Pour EINSTEIN, le temps, c'est la quatrième dimension. Cette notion nouvelle en peinture a été introduite par le cubisme qui a découvert l'espace-temps. Plus tard, dans les années 60, l'un des "nouveaux réalistes", TINGUELY, dira:

> "La vie, c'est le temps avec le temps. N'essayons pas de le retenir. Le temps, c'est le mouvement et il est impossible de retenir le mouvement..."

Le temps, cette quatrième dimension mouvante, n'est-ce pas justement cette notion que les artistes vidéo ont essayé d'exprimer tant dans leurs bandes que dans leurs installations?

Y sont-ils parvenus?

En terme de vidéo, un "lop", c'est une bande magnétique fermée sur elle-même, donc, sans commencement ni fin, un mouvement perpétuel pour lequel la notion

de temps n'a plus de signification précise.

C'est un peu l'impression que ressent le spectateur devant une bande d'art vidéo: elle pourrait continuer toujours, ne jamais s'arrêter, bien qu'elle diffuse une lassitude extrême qui n'est pas seulement due à sa durée. Quelqu'en soit le sujet - ou l'absence de sujet -, on se trouve devant un phénomène de répétition quasi-constante en fonction de deux ou trois types de possibilités ou de mises en situation qui reviennent à plus ou moins brève échéance, sous une forme parfois - seulement parfois... - un peu différente de la précédente.

En définitive, il semble que les artistes qui utilisent la vidéo se trouvent, à la manière de l'Apprenti Sorcier, devant un outil dont ils ont parfaitement compris la portée technologique, dont ils savent que c'est une porte ouverte - voire un prolongement - de leur art.

Mais ce qu'ils ne savent pas, c'est comment opérer la jonction entre une théorie qu'ils perçoivent encore confusément, qui définit le nouvel espace à meubler, et un langage à définir, une communication à établir, une pratique créatrice qu'ils sont souvent impuissants à développer.

La vidéo ne pourrait-elle et ne devrait-elle être qu'un instrument de mise en image et de conservation de ces images, la transformation d'une communication - souvent corporelle - en langage et en communication visuelles?

Rappelons, à ce propos, que dans son action "Le lait chaud", Gina PANE avait brusquement pris en mains et retourné la caméra qui l'enregistrait sur les spectateurs afin de les prendre au piège de leur émotion et de recueillir sur leurs visages l'interprétation de l'action qui venait de se terminer, selon leur sensibilité individuelle ou selon leurs références culturelles ou vécues.

Par le biais de la caméra, elle a pu vivre l'instant privilégié où celui qui est regardé devient celui qui regarde et où de nouvelles relations s'établissent entre le sujet et l'objet, faisant ainsi la preuve que la main de l'artiste n'est pas plus chargée de potentialité créatrice que le regard du spectateur.

ELUARD n'écrivait-il pas: "Le poète est celui qui inspire..."?

Comment expliquer, alors, qu'à part certaines installations fascinantes dans leur réalisation tout autant que dans la problématique posée, définissant en même temps qu'un nouvel espace technologique, chargé de significations plurielles, une nouvelle notion: celle de l'entrée en jeu, dans le dispositif proposé, du corps du spectateur qui, de voyeur passif, devient figurant actif, participant à l'élaboration d'un nouveau type de recherches artistiques et d'un type nouveau de langage, les artistes soient impuissants à développer ce nouveau moyen d'expression?

Plutôt qu'à la naissance d'une véritable écriture vidéo - à part quelques réussites exceptionnelles - adaptée à toutes les richesses du médium, on croit avoir affaire à un essai d'intégration dans l'univers individuel de chaque artiste vidéo, d'une nouvelle technique d'expression.

On a même l'impression, dans les installations ou dispositifs, que les miroirs utilisés seuls, sans le soutien de l'appareillage technique, pourraient nous amener à nous poser le même type de questions que nous nous posons devant le médium électronique.

Lorsque les artistes, dans les années 60, ont commencé à utiliser la vidéo, ils se trouvaient en pleine période d'expérimentation: c'était l'époque du pop-art, mais aussi celle du happening fluxus, généré davantage par intuition et spontanéité que par logique ou raison. Avant Nam June PAIK, on peut dire que l'art-vidéo, c'était tout d'abord une forme d'opposition politique et esthétique à la télévision commerciale et aux formes d'art plus traditionnelles...

Dans les années 70, la nature de l'art vidéo a changé, mais l'art n'a-t-il pas également changé de forme? Il ne faut pas oublier que l'espace alternatif a remplacé l'espace artistique traditionnel, que des oeuvres d'art environnementales ou de land-art, généralement conceptualisées, sont nées au-dehors du musée ou de la galerie.

En plus de ces travaux conceptuels, l'art vidéo crée des situations très personnelles, souvent autobiographiques ou narratives, tandis que les installations étudient les rapports du temps et de l'espace, le temps différé et de quelle manière les spectateurs sont amenés à participer dans le dispositif.

Nous avons vu que la faculté de visionnement immédiat de la vidéo, la relative maniabilité de la caméra, en font une forme d'art bien adaptée à la documentation. Et l'on peut affirmer, sans grands risques de se tromper, que la vidéo documentaire survivra aux années 80 à travers la télévision par câbles et la télévision publique.

Nous avons également vu qu'il existait une grande variété de "produits" d'art-vidéo, puisque dès sa naissance la vidéo a toujours été étroitement liée à de nombreuses disciplines - peinture, sculpture, photographie, cinéma, musique, danse et littérature -; on peut donc dire que les différents types d'art vidéo, tout autant que leur terminologie, ont toujours eu tendance à évoluer à partir de ces formes artistiques traditionnelles. C'est pourquoi, on a toujours rangé les travaux d'art vidéo dans des catégories aussi variées que conceptuelles, perceptives, narratives, autobiographiques, graphiques, de performance ou documentiires.

Or, ces catégories ne sont pas forcément appropriées au contenu des travaux, mais on ne peut éviter de les utiliser jusqu'à ce qu'apparaissent des catégories et des appellations mieux adaptées au médium.

Même en vidéo, la technologie a évolué en fonction des besoins industriels et commerciaux. A sa naissance la vidéo était l'enfant de la télévision et de l'industrie; puis, le matériel s'est perfectionné, tout comme la télévision par câbles et par satellites; mais les informations ne parvenaient pas vraiment aux artistes intéressés. C'est pour que ces informations puissent circuler qu'Ira SCHNEIDER et Béryl KOROT avaient créé - en 1970 - le magazine "Radical Software", et aussi pour servir de lien aux différents groupes qui travaillaient en vidéo dans tous les Etats-Unis.

Avec la naissance de la caméra portable, les artistes américains, pour la première fois, avaient la possibilité de produire des images personnalisées, d'une manière autonome, indépendamment de la télévision officielle. Le développement simultané de la télévision par câbles et de la télévision par satellites, a encore étendu leurs champs d'action.

Pendant la guerre du Vietnam, le gouvernement américain déclare "public acces" - d'accès public - les différentes chaines de télévision par câbles. Des groupes vidéo indépendants se constituèrent à travers le pays, pleins d'espoir dans le changement que pouvait apporter la technologie; mais la plupart d'entre eux disparurent assez vite, à l'exception d' "Ant Farm", "Land Truth Circus", "Vidéofreex", qui ont participé à de nombreuses manifestations officielles telles que "Vision and Television" - en 1970 - au Rose Art Museum de Walthau (Mass).

D'ailleurs, depuis 1970, l'art vidéo a été officiellement reconnu en tant que médium artistique; cette même année, le Conseil des Arts de l'Etat de New-York a institué un financement spécial pour les recherches d'art vidéo; il désirait aider les artistes en finançant de nouveaux centres de production aussi bien que des lieux nouveaux d'exposition comme Global Village, Young Filmakers, Electronic Arts Intermix à New-York, Video Free America à San Francisco.

On a pu penser qu'à la fin des années 70, l'activité vidéo aux Etats-Unis semblait décliner: le public se décourageait, les artistes aussi. Ils travaillaient pour le même petit cercle, et de plus, n'avaient rien à vendre. Ils arrêtèrent alors d'utiliser la vidéo pour un temps. Peter CAMPUS se mit à la photographie, Joan JONAS à la performance; Lydia BENGLIS fit de la sculpture et Beryl KOROT se mit à peindre.

On reprochait alors aux bandes vidéo d'être beaucoup trop longues... Mais les artistes n'avaient-ils peut-être fait que se conformer à la durée standard de la plupart des bandes qu'ils trouvaient dans le commerce: 30' ou 60'...

Par ailleurs, certains artistes désiraient produire des images meilleures sur le plan technique, mais ils ne pouvaient payer le prix du matériel très sophistiqué qui faisait son apparition sur le marché.

Heureusement, les musées s'ouvrent aux installations qui nous semblent, répétons-le, l'utilisation la plus intéressante que les artistes peuvent faire du médium. Le Centre Pompidou, à Paris, a acheté deux très beaux dispositifs, l'un à Dan GRAHAM "Present Continuous Past" - qui avait été présenté à l'A.R.C. en 1974 - l'autre à Nam June PAIK; c'est "T.V. Aquarium" que l'on a pu voir l'hiver dernier dans les récentes acquisitions du Musée d'Art Moderne. De même, le Stedelijk Museum d'Amsterdam a acheté à Nam June PAIK son "T.V. Buddha" dès 1977.

Parmi les plus récentes installations que nous avons pu voir à New-York récemment, citons celle de Frank GILLETTE "Aransans, axe d'information" qui propose, sur six écrans installés en arc de cercle, une étude sur la vie des animaux et des plantes dans la nature sauvage, celle de Bill VIOLA, "Chott-el-Djerid" - produite à la WNET, Channel 13 - qui étudie les éléments spatiaux et temporels de la perception par rapport aux phénomènes de mirages constatés dans ce lieu du Sud de la Tunisie.

Citons surtout "Resound", présenté au Whitney Museum par Kit FITZGERALD et John SANBORN, dans lequel, par un jeu compliqué de miroirs et de projecteurs, ils étudient les objets manipulés par l'homme et le bruit qu'ils font lorsqu'ils entrent en contact avec d'autres éléments.

Mais en dehors de ces installations, qu'en est-il de la bande vidéo?

Lorsque les artistes français de toutes tendances entendirent parler, en 1974, de la possibilité de réaliser une bande, plusieurs d'entre eux tentèrent l'expérience et réalisèrent une bande qui fut montrée pendant la durée de la manifestation "Art-Vidéo Confrontation". Sans sévérité excessive, on peut parler de timides enregistrements de préoccupations spécifiques à chacun d'entre eux, mais bien peu d'oeuvre... On peut même dire qu'on reste stupéfait, lorsqu'on a passé des heures à visionner des bandes, en espérant toujours en découvrir une qui possède une réalité, une existence, un style, de la lenteur, de la répétition, de la maladresse de la plupart d'entre elles.

Et je comprends qu'on puisse ressentir une sorte d'exaspération, suivie de lassitude, même à la vue de bandes considérées comme des "chefs-d'oeuvre" du genre... Je pense aux bandes plus récentes de Nam June PAIK, telles "Guadalcanal Requiem" dont on pourrait craindre qu'elle ne s'achève jamais...

D'une manière générale, lorsqu'un artiste utilise la caméra vidéo, il a du mal à restreindre la durée de son enregistrement. D'autre part, lorsqu'il s'agit de l'enregistrement d'une performance, la bande comporte inévitablement des temps morts.

Par ailleurs, il semble que lorsque nous voyons une bande restituant une performance à laquelle nous n'avons pas assisté - et je pense ici particulièrement à la bande de Gina PANE "Action Sentimentale" enregistrée pendant une de ses actions de "body-art" à Naples - la lecture de cette bande, réalisée par un opérateur inconnu, désireux, malgré lui peut-être, de faire une "oeuvre" personnelle, ne résiste pas à l'exercice de style qui en découle et rend parfaitement incompréhensible, à qui n'a pas assisté à la performance, le déroulement logique et la perception des intentions de l'artiste.

C'est d'ailleurs le danger essentiel de ce type de travaux.

De même la lenteur - et nous pensons ici aux bandes réalisées par Fred FOREST sur les "Gestes du coiffeur", par exemple - et la répétition, déjà difficilement supportable dans certains films d'Andy WARHOL tels que "Chelsea Girls", ou tous autres films de cinéma expérimental, ont tendance à devenir procédés et sont génératrices d'ennui lorsqu'on est assis pendant plus de trois quarts d'heure devant le petit écran du moniteur.

Pourtant lenteur et répétition ne sont pas toujours synonymes d'ennui et il faut bien admettre que dans certains spectacles comme ceux de Bob WILSON - et je pense particulièrement à "Einstein on the beach" qui durait plus de quatre heures - la lenteur du spectacle visuel se trouve encore confortée par le côté répétitif de la musique de Phill GLASS qui l'accompagnait; et cependant la longueur de la "pièce" et la monotonie de l'action et du geste donnaient tout son sens au spectacle.

Certes, L'art vidéo provoque souvent un ennui parfois difficile à surmonter, mais au lieu d'en conclure que c'est un art ennuyeux, ne convient-il pas de penser - comme René BERGER - qu'il

> "remet en question la manière dont nous regardons et plus profondément, la manière dont nous nous comportons"

devant le petit écran?

L'art vidéo efface la distinction classique entre les artistes et les autres... L'oeuvre d'art ne peut plus ici se définir selon des critères appliqués au seul jugement esthétique.

L'interraction des différentes disciplines, ses modes d'intervention, les rapports des différentes langages "artistiques" entre eux s'affirment comme des éléments déterminants. A la poursuite de leur propre reflet, les utilisateurs de la vidéo délimitent, effacent, transcrivent, enregistrent, se font enregistrer.

Convient-il ici de parler de constat du réel? Et la réalité de leur corps, qu'en advient-il? Nous voyons les artistes masqués, dédoublés, en représentation à travers de multiples simulacres d'eux-mêmes, mais s'agit-il bien d'eux-mêmes?

La vidéo atteste, la plupart du temps, d'une situation donnée, mais d'une situation qui a subi un ensemble de traitements qui l'ont transformée, pervertie.

On peut alors se demander si la vidéo est bien apte à restituer la réalité, toutes les réalités possibles.

Les images qu'elle nous offre, personnalisées, banalisées parfois à l'excès, d'autres fois anonymes, nous posent les questions essentielles sur l'identité. De quelle réalité s'agit-il, sinon celle qui se réfléchit sur l'idée que nous avons de la recherche de notre propre identité?

Chaque artiste accepte l'existence d'un type particulier de représentation, chaqun se donne un rôle et le résultat de ses recherches précisera l'image d'un savoir choisi auquel il s'identifie à la fois par son comportement et sa pratique.

Le médium donne une image immédiate de ce qu'on veut représenter dans le temps d'élaboration de la représentation.

En tant que concept, la vidéo a une résonnance qui lui est spécifique, sur elle se greffe un ensemble de connotations qui lui sont propres. Elle contient tout le jeu des apparences, du vrai et du faux.

Ainsi que l'écrit Michel FOUCAULT dans "Les Mots et les Choses" - Gallimard 1966, page 25 -:

> "Ce n'est pas que le discours soit imparfait ni en relation impossible avec le visible qui le rend vain à expliquer. Plutôt, les deux ne peuvent se comparer. Nous essayons en vain de dire ce que nous voyons et ce que nous voyons n'a rien à voir, à travers les images, métaphores ou comparaisons."

L'extraordinaire pouvoir de la vidéo, c'est la fonction spécifique du retour de l'image qui demeure, dans de nombreux travaux, le modèle des relations intersubjectives.

Le système vidéo est un miroir nouveau et différent; non seulement il présente une image non renversée de l'individu, mais encore il permet une auto-observation non fixée ni dans l'espace ni dans le temps, et en particulier, ainsi que nous l'avons vu, dans les installations de temps différé - comme celle de Dan GRAHAM, par exemple-.

Les artistes se réfèrent fréquemment à la vidéo comme à un miroir. Ecoutons Eléanore ANTIN - in "Dialogue with a medium art-rite" -

> "Vous recherchez votre image dans le miroir comme une vérité sur votre apparition dans le monde."

Les caméras et les diffuseurs équipés de miroirs pour inverser les images à combinaisons complexes, facilitent l'approche des miroirs électronique complexes.

Ainsi, dans "Duet" - 1972 - Joan JONAS hurle devant son image préenregistrée, et dans "Left side, right side" - 1972 - elle explore les relations entre l'image vidéo non inversée et l'image inversée du miroir.

De même, dans "Centers" - 1971 - Vito ACCONCI montre du doigt son image sur un écran de moniteur. Dans "Recording studio from air time" - 1973 - il essaie de se voir comme l'autre, en se regardant dans un miroir, c'est-à-dire comme le voit une femme aimée à laquelle il est en train de penser. De même, dans "Two faces" - 1973 - Hermine FREED se confronte - avec étonnement - à sa propre image...

En conclusion, l'on peut se demander si l'art vidéo en est encore à ses balbutiements - médium dont la maîtrise s'affirmera au fil du temps - ou s'il s'agit d'une pratique déjà morte dans un monde où l'art lui-même est devenu trop vieux.

On peut aussi se demander s'il n'est pas en train de devenir un palliatif à une certaine dégénérescence de la créativité que l'on constate tous les jours dans les formes d'art traditionnelles. L'artiste n'ayant pas grand chose à dire, le dirait bien et le médium le servirait...

Cela serait évident si l'on se cantonnait dans la production courante de bandes vidéo. Nous avons vu comment des thèmes, souvent banals au départ même, se répétaient inlassablement sur les écrans des moniteurs en essayant d'utiliser au mieux de ses possibilités techniques ce médium qui devrait attirer - et retenir - les foules, à la manière de la télévision qui lui a donné naissance.

C'est là qu'intervient le corps, celui de l'artiste comme celui du spectateur. Corps jeté en pâture aux regards des spectateurs, pris au piège du petit écran, miroir de leurs fantasmes ou de leurs simples préoccupations.

Mais aussi et surtout, corps du spectateur, investi d'un mystérieux pouvoir créateur par le biais de ces installations qui le fascinent souvent et qui ne prennent vie que lorsqu'il y pénètre.

Etrangement, ces hauts lieux de la technologie ramènent ce corps égaré aux problèmes les plus simples, mais les plus essentiels, à ceux qui concernent la vie et la mort, l'illusion et la réalité, le scepticisme et la foi, et surtout, le questionnement incontesté sur le sens même du discours et de la pratique artistique dans ce monde de fer, d'acier, de violence et de sang dans lequel il évolue.

L'art vidéo n'est donc pas l'art de demain: c'est l'art de l'instant-même que nous vivons.

Ce n'est pas l'art d'un quelconque passé, même si ses racines plongent dans la plupart des courants artistiques et philosophiques de ce temps.

A-t-il un avenir? Ne serait-il qu'une de ces modes aussi vite disparues qu'apparues, qui aident les artistes à se persuader qu'ils peuvent faire du neuf dans ce monde devenu trop vieux?

Ses chances de survie nous semblent découler du mécanisme mis en route grâce au corps de l'autre, par ces installations qui se veulent - et sont, la plupart du temps - questionnement incessant sur le devenir de l'homme, sur sa fragilité dans le monde technologique où il s'est enfermé de lui-même et dont l'unique issue semble être; une fois encore, la prédominance sur la matière, cet esprit qui subsiste lorsque le corps est devenu poussière...

Et peut-être, ainsi que le prophétise Nam June PAIK:

> "La vidéo de demain, c'est l'installation, un art du temps et de l'espace absolus..."

Notes:

1) Il convient cependant de noter l'intéressante initiative d'Antenne 2 qui a présenté en mai-juin derniers, dans des tranches horaires acceptables, la série de Catherine IKAM et Adrien MABEN consacrée aux artistes vidéo américains.

2) Le Portapack est une unité de production et de diffusion vidéo, légère et portables.

3) Feedback: Retour d'un signal, d'une information ou d'une autre image à son point d'émission.

4) On peut penser que les ancètres du synthétiseur seraient les "orgues à images"; citons, au début du XVIIIème siècle le "clavecin oculaire" du Père Castel, les "orgues à couleur" de B. Bishop et Alexander Rimington, à la fin du XIXème siècle. Au XXème siècle, le "clavier à lumières de Scriabine" et le piano "orthoptique" de Baranoff-Rossiné.

5) On peut noter, dans ce type de bandes, l'apparition du corps humain, premiers jalons de notre investigation.

6) Télémégascope: appareil projetant une image très agrandie

ANNEXE III

ELEMENTS D'INFORMATIONS ET CHRONOLOGIE DES PRINCIPAUX EVENEMENTS FLUXUS

1951
Concert de John CAGE au Black Mountain College.

1955
Performances du groupe GUTAT à Tokyo et à Osaka.

1958
Happening d'Allan KAPROW.
Expériences publiques de Jean TINGUELY et d'Yves KLEIN à Paris.
Espaces alternatifs viennois.

1959
A New-York: Concert-Happening de John CAGE à la "School for Social Research", avec Jackson Mac Law, Dick Higgins, Allan Kaprow, Al Hansen, Florence Tarlow, Richard Maxfields et Scott Hyde.
"A programm of advanced music" avec Al Hansen et Dick Higgins.
"A sunday afternoon of contemporary music", présenté par le Village Voice et Record Hunter.
Oeuvre électronique avec musique, films, sculptures, environnements de Robert WATTS, avec la participation du public.
A Paris: CHRISTO enveloppe les monuments publics.
A Cologne: VOSTELL réalise ses premiers "Décoll/ages"
A Londres: L'American Group détruit des voitures dans les rues.
A Dusseldorf: NAM JUNE PAIK présente son "Hommage à John Gage".
A New-York, encore, la Reuben Gallery présente 18 performances d'Allan KAPROW.
A Berkeley(Cal.), dans le cadre des "Noons Concerts", on joue "Vision" de la MONTE YOUNG.

1960
A Paris, performances de Robert FILLIOU et de Jean-Jacques LEBEL, "Performance piece for a lonely person in a public place".
A Cologne, Merce CUNNINGHAM et John CAGE.
A New-York, Jim DINE et Allan KAPROW, Dick HIGGINS et Richard MAXFIELD.
A San Francisco, LA MONTE YOUNG et Terry RILEY, Dick HIGGINS et Walter DE MARIA. "A program of sound improvisation".
Dans le New-Yersey, Robert WATTS, "Magic Kazoo", happening "events", pour 14 participants.
A Barcelone, "Decoll/age action" de Vostell.

1961
A Darmstadt, opéra de Emmet WILLIAMS
A New-York, "An evening of electronic opera and other musical essays in time, space and sound", avec LA MONTE YOUNG, Dick HIGGINS et Richard MAXFIELD.
Litterary evenings avec Georges MACIUNAS.
Environnement de Bob MORRIS
Festival of electronic Music II
Concert of contemporary japanese music and poetry.
A Cologne, "Decoll/age Solo" et "De-coll/age-collages" de Wolf VOSTELL.
Simultan de Wolf VOSTELL et NAM JUNE PAIK.
A Copenhague, "Action/Poésie" de Robert FILLIOU, et Poi-Poi.
A Paris, "Suspense poem" de Robert FILLIOU.

1962
A Paris, "13 ways of using Emmet Williams'skull" de Robert FILLIOU.
A New-York: "Dityram" de Georges BRECHT.
"An anthology I" avec Earle BROWN, Yoko ONO, Walter de MARIA, Dick HIGGINS, Henry FLYNT, John CAGE et Georges BRECHT.
An anthology II.
Once Festival.
At the Living Theatre
Néo-Dada in New-York
Néo-Dada in der Musik
A Wiesbaden, "Wiesbaden Fluxus Festival", avec CHIARI, FORTI, G.BRECHT, John CAGE, KOSUGI, MAXFIELD, VOSTELL, SCHNEBEL, Terry RILEY, A. KNOWLES, MACIUNAS, LA MONTE YOUNG, etc...
A Londres, "Festival of misfits"
A Amsterdam, Parallele auffurhungen Neuester Musik
A Copenhague, "Copenhagen Fluxus Festival"
A Paris, même festival Fluxus qu'à Amsterdam

1963
A Paris, Festival d'expressions libres de Jean-Jacques LEBEL.
A Cologne, VOSTELL continue ses "Décoll/ages"
A Dusseldorf, à la Kunstakademie, Festival de musique FLUXUS avec VOSTELL, NAM JUNE PAIK, YOKO ONO, RILEY, SPOERRI, MACIUNAS, Robert FILLIOU, Bruno MADERNA, Dick HIGGINS, John CAGE, BUSSOTTI, BRECHT, Robert WATTS, etc...
A Vienne, actions du groupe de NITSCHE, MUEHL, BRUS et RAINER.
A New-York, "Happenings, events and advanced music" organisé par le New-York City Audio-Visual Group for research and experimentation.
A Copenhague, Festival Fluxus.
A Nice, pièces de rues Fluxus, avec Ben, Oldenburg, Magiunas.
A Amsterdam, concert Fluxus

1964
A Berlin, action de Joseph BEUYS chez René BLOCK
A Nice, "Quelque chose", organisé par Ben, Oldenburg Paik et Higgins.
A New-York, "Fluxus Festival at Fluxhall".
A Paris, premier "Festival de la libre expression", avec Georges BRECHT, Ben, NAM JUNE PAIK, Serge OLDENBOURG, LA MONTE YOUNG, etc...
A Londres, "Fluxus Festival, a little festival of new Music".
A Aix-la-Chappelle, "Festival der neue Kunst".
A Copenhague, 7 concerts Fluxus.
A Nice, "Les 7 jours de recherches".
"10 pièces pour un café".
A Dusseldorf, "Démonstration Fluxus" de Joseph BEUYS.
A Rotterdam, Festival Fluxus

1965
A Wuppertal, "24 heures de concert Fluxus", avec BEUYS, PAIK et VOSTELL
A Paris, Happening de Jean-Jacques LEBEL au restaurant de la Tour d'Argent.
A New-York, premier congrès mondial de happening. Troisième Festival d'avant-garde (concerts, théatre, musique, poésie, etc...)

1966
A Londres, symposium sur "La destruction de l'art"
A Vienne, "Vietnam Party" avec Herman NITSCH et Otto MUEHL.

1968
En Italie, à Rome, "Zoo" de PISTOLETTO (théâtre "povero" mais riche d'idées).
A Venise, action de De DOMINICIS.
A Rome, performances à la Galerie Tartaruga.
Action de KOUNELLIS, CALZOLARI et MATTIACCI.

1970
A Bologne, Show Fluxus

1975
A Lucerne, à la Kunstmuseum, show de transformation autour de la danse et du travesti.
Installations vidéo, pop musique.
A Paris, concert Fluxus au Musée Galliera, autour de l' exposition de Wolf VOSTELL à l' A.R.C., avec Serge OLDENBURG.

1978
A Paris, Vidéo-performances et concerts Fluxus avec NAM JUNE PAIK, Charlotte MOORMAN et KOSUGI dans le cadre de l'exposition de NAM JUNE PAIK à l' A.R.C.

ANNEXE IV

PETITE CHRONOLOGIE DE L'ART VIDEO

1963
Présentation par NAM JUNE PAIK et Wolf VOSTELL à la Galerie Parnasse de Wuppertal (R.F.A.) des premières images télévisées distordues.

1964
Diffusion par la WGBH de Boston du premier programme comportant un traitement expérimental de l'image dans le cadre du "Broadcast Jazz Workshop".

1965
Achat par NAM JUNE PAIK à New-York, du premier "portapack" et enregistrement de sa première bande "d'art vidéo" "Café Gogo in Greenwich Village, 152 Bleeker St.", sous-titrée: "Cinq ans de vieux rêves et la combinaison de la TV électronique et de l'enregistrement sur bande vidéo deviennent réalité".
Publication de "Understanding Media" de Marshall MAC LUHAN.
Troisième Festival annuel d'avant-garde de New-York City où figurait une "sculpture-vidéo" de NAM JUNE PAIK ("TV Chair").
Première exposition de NAM JUNE PAIK à la Bonino Gallery de New-York.
Premier Festival de "New Cinema" à la Cinémathèque de New-York dans lequel figuraient des bandes vidéo de NAM JUNE PAIK et de Charlotte MOORMAN.

1967
Le "portapack" SONY 1/2 pouce, noir et blanc, est vendu par SONY dans le circuit commercial.
NAM JUNE PAIK participe avec "Electronic Blues", l'une de ses premières "installations-vidéo" à l'exposition "Lights in Orbit", organisée par la Howard Wise Gallery de New-York.
Création de l'atelier expérimental de la chaîne KQED-TV de San Francisco, grâce à la bourse de la Fondation Rockfeller. En 1969, il fut nommé "National Center for experiments in television at KQED-TV" et subventionné par la Corporation for public broadcasting and National Endowment for the Arts, sous la direction de Brice HOWARD; elle fut supprimée en 1976.
Inauguration à la WGBH-TV de Boston du programme "Artists in Residence" grâce à une bourse de la Fondation Rockfeller.
Installation-vidéo de Bruce NAUMANN à la Nicholas Wilder Gallery de Los Angeles.

1968
Création à New-York de "Young Filmmakers/Video Art", organisation éducative qui comportait des services techniques, des ateliers et procurait d'énormes facilités de production et de services.
Création, également à New-York, d'un groupe de production vidéo indépendant, "Promedia", avec David Cort, Frank Gillette, Howard Simon.
"La machine à la fin de l'âge mécanique", exposition organisée au Musée d'Art Moderne de New-York par PONTUS HULTEN, à laquelle participait NAM JUNE PAIK avec "Nixon's tape", "Mac Luhan Caged" et "Lindsay Tape", première exposition importante qui présentait de l'art-vidéo.
"Sorrery", programme de télévision de l'atelier de la KQED de San Francisco, produit par Loren Sears et Robert Zagone utilisant des effets spatiaux de production d'images.
A Dusseldorf, création de la première "TV-Gallery" par Gerry CHUM.
Exposition "Electronic Art II" à la Bonino Gallery de New-York, à laquelle participait Nam June PAIK.
Création à San Francisco de "ANT FARM", groupe d' artistes multi-média qui comprenait Chip LORD, Doug MICHELS et Curtis SCHREIER.
Création d'un collectif vidéo "Land Truth Circus" à San Francisco, rebaptisé "Truthco" en 1972 par ses fondateurs, Dianne HALL, Doug HALL et Jody PROCTOR.

1969
Création à New-York du groupe de vidéo expérimentale "Vidéo-frex" par Ann WOODWARD, Skip BLUMBERG, Nancy CAIN, David CORT, Bart FRIEDMAN, etc...
Présentation à la Howard WISE Gallery de New-York de la première exposition importante d'art vidéo "TV as a creative medium" qui présentait des oeuvres de Frank GILLETTE, Ira SCHNEIDER, Nam June PAIK, Charlotte MOORMAN, Earl REIBACK, Eric SIEGEL, Thomas TADLOCK, Aldo TEMBELLINI et Joe WEINTRAUB.
Présentation à la John Gibson Gallery de New-York des premières bandes vidéo de Dennis OPPENHEIM.
Présentation de bandes vidéo et d'hologrammes dans le cadre de l'exposition Bruce NAUMAN à la Galerie Léo Castelli de New-York.
Création à New-York de "Global Village", centre de vidéo collective, axée sur la production et la distribution des bandes.
Création à New-York de la Fondation Raindance, collectif pour la recherche et le développement de la vidéo en tant que médium de création et de communication. Parmi les principaux membres du collectif, l'on trouvait Frank GILLETTE, Ira SCHNEIDER et Paul RYAN.
Présentation à la WGBH-TV de Boston d'un programme de 30' "THE MEDIUM IS THE MEDIUM" de Fred BARZYCK, qui comprenait des travaux de Nam June PAIK, Allan KAPROW, Otto PIENE, Aldo TAMBELLINI, Thomas TADLOCK, etc...
Création par NAM JUNE PAIK d'une série d'environnements vidéo résumant ses recherches depuis 1963, présentés par "Cybernetic Serendipity U.S.A." à la Corcoran Gallery d'art" de Washington.
Publication chez DUTTON à New-York du livre de Gene YOUNG-BLOOD: "Expanded Television".
Naissance du journal vidéo "RADICAL SOFTWARE", édité par Ira SCHNEIDER, Beryl KOROT, Phyllis GERSHUNY et Michael SHEBERG au début, puis par Beryl KOROT et Ira SCHNEIDER seulement, par la suite.
Vente de la première bande-vidéo à un particulier. Il s'agissait de "Video pieces a and b" de Bruce NAUMAN.
Construction à Boston du synthétiseur PAIK-ABE.
Organisation par Russel CONNOR de "Vision and Television" pour le Rose Art Museum de l'Université de Brandeis.
Création à Darmstadt (R.F.A.) d'un groupe vidéo "Telewissen" dont la devise était "Do your own TV".
Présentation à Dusseldorf de "TV/Décoll/ages" et de "Sauterelles" - qui appartient actuellement à la Collection LUDWIG d'Aix la Chapelle - premiers environnements comportant des écrans de projection, une caméra vidéo et 30 moniteurs.

1970
Introduction sur le marché par SONY du magnétoscope couleurs portable 1/2 pouce.
Création par Tom MARIONI du Museum of Conceptual Art de San Francisco, musée alternatif créé pour abriter des performances et des oeuvres d'art multi-média.
Réalisation par Stan VAN DER BEEK de "Violance Sonata" pour la WGBH-TV de Boston - où il était artiste résident - programme de vidéo, de film, de performances comprenant la participation du public.
Présentation au Musée d'Art Moderne de New-York de "Information", exposition comprenant des bandes et des installations vidéo d'artistes américains, européens et sud-américains.
Willoughby SHARP organise au Musée d'art conceptuel de San Francisco l'exposition "Bodyworks" avec des bandes de Vito ACCONCI, Terry FOX, Dennis OPPENHEIM, Keith SONNIER et William WEGMAN.
Création à New-York de "People's Video Theatre", collectif de vidéo-journalisme insistant particulièrement sur la vidéo communautaire.
Création à San Francisco de "Video Free America" groupe de distribution de bandes vidéo, fondé par Artur GINSBERG et Skip SWEENEY.
Indépendemment du synthétiseur PAIK-ABE, Stephen BECK construit son "Direct Video Synthetiseur" et Eric SIEGEL son "Electronic Video Synthétizer".
Le Conseil des Arts de l'Etat de New-York prépare un programme "Television-Media".
Willoughby SHARP publie le premier numéro de "AVALANCHE", magazine consacré aux activités d'avant-garde, et essentiellement à l'art vidéo. AVALANCHE a cessé de paraître en 1976.
Création du "Synapse Video Center" à Syracuse, groupe de production et de diffusion de bandes vidéo.
Création du "Media Access Center" associé avec l'Institut Portoia de Menlo Park-Cal. - centre de création alternatives surtout axé sur les programmes de vidéo communautaires et sur la formation dans les "high-schools".

1971
Création à New-York d' "Open Channel", organisation pour le développement de l'accès public à la television.
Création par Steina et Woody VASULKA de "The Kitchen Center for Music and Vidéo", centre d'expositions de performances surtout intéressé par les arts électroniques.
Création à New-York de "Alternative Media Center" à l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université de New-York.
L'Exole de dessin de Rhode Island, l'Université de Dallas (Texas) et l'université du Sud-Illinois créent des centres de vidéo expérimentale.

Le premier département d'art-vidéo crée dans un musée s'installe, grâce à David ROSS, à l'Everson Museum de Syracuse, avec des oeuvres de Terry FOX, Paul KOS, William WEGMAN, etc...
Création par Howard WISE de "Electronic Arts Intermix" qui subventionne d'autres organisations telles que "The Kitchen" et le Festival annuel d'Avant-Garde de New-York pour la présentation et la recherche en vidéo, en tant que médium d'expression personnelle et de communication. En 1973, on y inaugure un service de distribution de bandes vidéo d'artistes.
Philippe MALLORY JONES crée "Ithaca Video Projects" organisation destinée à promouvoir la communication électronique.
Elaine VARIAN propose "Ten Video Performances" au Finch College du Musée d'Art Contemporain de New-York City, avec des travaux de Vito ACCONCI, de Douglas DAVIS, de Peter CAMPUS, de Dan GRAHAM, de Nam June PAIK, de Bruce NAUMAN, de Claes OLDENBURG, de Robert RAUSCHENBERG et de Steve REICH.
Le Musée d'Art Moderne de New-York présente "Projects", le premier environnement - de Keith SONNIER - vidéo montré dans ce Musée.
"Electronic Art III" à la Galerie BONINO de New-York présente le synthétiseur PAIK-ABE.
Vidéo-installation "With energy beyond these walls", installation de Juan DOWNEY présentée à l'Everson Museum de Syracuse.
Publication de "Guerilla Television" de Manuel Shamberg et de la Fondation Raindance, petit manuel et journal de télévision alternative, illustré par "Ant Farm"
La WNET-TV de New-York City crée l' "Artists Television Work-shop" qui permettra aux artistes vidéo indépendants de pouvoir se faire financier.
La KQED-TV de San-Francisco produit "Non caméra images" de Stephen BECK, réalisé au moyen de son synthétiseur.
Le Whitney Museum d'Art Américain de New-York propose "A special videotape show" comprenant les oeuvres de Stephen BECK, Douglas DAVIS, Nam June PAIK, Aldo TAMBELLINI, Steina et Woody VASULKA.
Ouverture d'un studio vidéo produisant des documentaires et des bandes éducatives avec la participation de Terry FOX, Dan GRAHAM, Dennis OPPENHEIM et de nombreux artistes hollandais au Lijnbaancentrum de Rotterdam.
Pendant le Festival d'Edimbourg, le Scottish Arts Council présente des bandes vidéo réalisées pour la publicité ou la télévision par David HALL.

1972

Ouverture à New-York du "Downtown Community Center", centre de production et de distribution de bandes vidéo, finançant aussi des ateliers vidéo.
Création du "Top Value Television", groupe de télévision expérimentale et documentaire.
"Teleprompter Corporation" commence à installer la télévision par câbles pour l'accès public dans la ville de New-York.
David ROSS organise à Santa-Clara - Cal. - la première "St.-Jude Invitational of Video Art" avec BALDASSARI, Lydia BENGLIS, Douglas DAVIS, Taka IIMURA, etc...
Premier Festival de Vidéo de femmes à l'Université d' Illinois.
L'Everson Museum de Syracuse organise "Douglas DAVIS, une exposition dans et en dehors du Musée", qui comprenait des bandes vidéo et des essais de communication par télévision.
Exposition "Peter CAMPUS" d'installations vidéo à la Bykert Gallery de New-York.
Installations et performances avec Charlotte MOORMAN de Nam June PAIK à l'Everson Museum de Syracuse.
Bandes de Keith SONNIER à la Galerie Castelli de New-York.
Castelli et Sonnabend présentent des bandes vidéo et des films.
Création du "Media Study Center" de Buffalo, dirigé par Gérald O'Grady, produisant et distribuant des bandes vidéo.
"Premier Festival de bandes vidéo de femmes" à la Kitchen de New-York.
Ad EMSHWILLER réalise "Scapemates" dans les laboratoires de la WNET de New-York, mixage complexe de dessins réalisés à l'ordinateur et d'enregistrements d'acteurs.
"Music Image Workshop", programme réalisé avec le vidéo-synthétiseur de PAIK-ABE à la WGBH-TV de Boston, mélangeant des images vidéo et de la musique.
Présentation par Gerry CHUM à la Biennale de Venise et à la Documenta V de Kassel, de nombreuses bandes vidéo , et d'informations sur le médium.
Publication dans "Art-Forum" de l'article de Douglas DAVIS: "Video Obscura".
Fermeture de la Howard WISE Gallery de New-York qui organise une association regroupant tous les artistes vidéo américains.

1973

La Compagnie "Consolidated Video System" invente un appareil, le "Time Base Corrector" qui permet la diffusion d'images de petit format.
L'Everson Museum de Syracuse présente "Circuit A Video International", exposition itinérante regroupant les travaux vidéo de 65 artistes.
Exposition William WEGMAN au County Museum of Art de Los Angeles, comprenant des bandes vidéo.
VIDEOFREX publie "Spaghetti City Video Manual", petit manuel d'équipement vidéo.
L'Everson Museum de Syracuse présente une exposition personnelle d'installations et de bandes vidéo de "Frank GILLETTE".
Don HALLOCK réalise "Vidéola", sculpture environnementale qui permet de diffuser plusieurs programmes vidéo en même temps.
L'Everson Museum présente les nouveaux travaux vidéo de Bill VIOLA.
"Vidéo Group Show" à la Galerie Castelli de New-York regroupe des bandes de Joan JONAS, Lydia BENGLIS, Paul KOS, Robert MORRIS, Bruce NAUMAN, Keith SONNIER et Lawrence WEINER.
Russel CONNOR fonde la "Cable Arts Fondation"organisme qui va s'occuper de la production et de la diffusion des bandes vidéo, des systèmes de tèlévision par cables et encourager la diffusion des programmes artistiques locaux.
NAM JUNE PAIK réalise dans les laboratoires de la WNET de New-York, "Global Groowe", bande sophistiquée réalisée au synthétiseur à partir d'images de la télévision traditionnelle.
La National Endowment for the arts propose les premiers bourses destinées à financer des projets vidéo.
Mort en mars, de Gerry CHUM à Dusseldorf.
Participation de nombreux artistes vidéo et de groupes - dont le groupe "Telewissen" à la IXème Biennale des Jeunes de Paris.
Exposition vidéo au "Trigon" à Graz (Autriche); le musée du Land commence une collection de bandes vidéo d'artistes et publie un important catalogue.
Exposition vidéo au Lijnbaancentrum de Rotterdam.
Ouverture de la Vidéothèque de Berlin qui propose des bandes vidéo de Wolf VOSTELL, Taka IIMURA, Wolf KAHLEN, Rebecca HORN, Allan KAPROW et Hans HODICKE.
Exposition à la Hayward Gallery de Londres des bandes éditées à Dusseldorf par Gerry CHUM.

1974

"Collector's video" au County Museum of Art de Los Angeles, exposition comprenant les travaux de Peter CAMPUS, Terry FOX, Frank GILLETTE, Nancy HOLT, Joan JONAS, Andy MANN, Robert MORRIS, Bruce NAUMAN, Richard SERRA, Keith SONNIER et William WEGMAN...
Conférence de Fred BARZYCK, Gérald O GRADY, Douglas DAVIS et Van DYKE "Open Circuits, the future of television", accompagnée d'une exposition de bandes vidéo d'artistes.
"Art Now 74" travaux de 24 artistes vidéo au Kennedy Center for the performing arts de Washington D.C.
Présentation au Musée d'Art Moderne de "Projects vidéo", début d'une série - qui dure toujours - de présentations d'oeuvres vidéo, organisée par Barbara LONDON.
Anthology Film Archives de New-York, dirigée par Shigeko KUBOTA, y fait paraître des titres vidéo.
"And/or Gallery" de Seattle organise des expositions multi-média et des performances.
L'Everson Museum de Syracuse présente une installation en circuit fermé de Peter CAMPUS, puis "Video and the Museum", série de conférences et de projections de bandes sur le rôle de la vidéo dans les musées.
"Women in film and video" à l'Université de Buffalo.
"3ème Festival de bandes de vidéo de femmes" à New-York.
"Manhattan is an island", installation vidéo d'Ira SCHNEIDER à la Kitchen de New-York, bientôt suivie par des installations de Peter CAMPUS, Tina GIROUARD, Frank GILLETTE.
Ouverture à Florence de la galerie "Art-Tapes", dirigée par Maria-Gloria BICOCCHI - malheureusement fermée aujourd'hui.
"PROJECT 74" - Exposition au Wallraf-Richartz Museum, à la Kunsthalle et au Kölnischer Kunstverein de Cologne, comprenant une très importante section d'art et d'installations vidéo.
"ART VIDEO CONFRONTATION/74" organisée par l' A.R.C. au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, proposait un grand nombre d'installations vidéo - NAM JUNE PAIK, Dan GRAHAM. Taka IIMURA, Kit GALLOWAY, Fred FOREST - et des bandes françaises, allemandes et américaines. C'était la première fois, après le VIDEOGRAPHE de Montréal qui avait été présenté au public parisien à l'A.R.C. en 1973, dans le cadre de l'exposition CANADA-TRAJECTOIRE, que le public parisien avait l'occasion de se familiariser avec le nouveau médium. La manifestation remporta un énorme succès.
Rencontre ouverte d'art-vidéo organisée par le C.A.Y.C. de Buenos-Ayres, à l' I.C.C. d'Anvers et à l' I.C.A. de Londres.

1975

"Video-Art", exposition itinérante organisée par l'Institut d'Art Contemporain de l'Université de Pennsylvanie, comprenant de nobreuses bandes et installations vidéo.
Premier Festival annuel de vidéo documentaire, organisée par Global Village.
"1975 Whitney Biennal" comprenant les travaux de 18 artistes vidéo.
"Southland Video anthology", exposition au Musée de Long Beach (Cal.) proposait 30 heures de programmes de bandes vidéo par 65 artistes différents, regroupés par David ROSS.
"Video and Television Review" série enregistrée à la WNET de New-York, proposant la rediffusion de bandes vidéo américaines, déjà passées sur la chaîne.
Le Musée d'Art Moderne de New-York commence à collectionner des bandes d'artistes.
Création du "BETAMAX" par Sony, appareil permettant d'enregistrer des programmes de télévision sur vidéo.
Vidéo Installations à la Kitchen de New York.
Vidéo show à la Serpentine Gallery de Londres, regroupant les travaux de David HALL, Tamara KRIKORIAN, Stuart MARSHALL.
Manifestation d'art-vidéo - en juin - à Parme (Italie).
Rencontre organisée à l'Espace CARDIN à Paris, par le CAYC de Buenos-Ayres.
Artist's video tapes, exposition de bandes vidéo d'artistes organisée à Bruxelles au Palais des Beaux-Arts par Michel BAUDSON.
"Foto-media", exposition de photos et de bandes vidéo d'artistes organisée à Milan.
Mois de la vidéo au Centre Culturel d'Orléans.
"Vidéo International" au Musée d'Aarhus (Danemark).

1976

Publication de "Vidéo-Art" de Beryl KOROT et Ira SCHNEIDER, première anthologie d'art vidéo.
"Redefinitions film and video", série de conférences données au Whitney Museum de New-York.
Création de Franklin Furnace, centre alternatif muni d'une bibliothèque et d'archives concernant l'art vidéo et la performance.
Création de la "Boston Film/Video Foundation", qui organise des programmes et distribue les oeuvres des réalisateurs indépendants de la Nouvelle-Angleterre.
"The independant producer public television and the new anthologies", série de conférences données au Global Village de New-York.
"Cable Soho" de New-York, fut créee lors de la performance par cables de Douglas DAVIS "Three silent and secret acts"; c'est un organisme indépendant pour l'expérimentation et la programmation de télévision par cables.
"The vidéo curriculum development project" a été créé par Douglas DAVIS grâce aux bourses de la Fondation Rockfeller.
Publication de VIDEOGRAPHY", revue entièrement consacrée à la vidéo.
"Art Vidéo: recherches et expériences" - Cinq artistes

vidéo suisses présentés à Paris - aux Portes de la Suisse - par René BERGER: Jean OTH, Gérald MINKOFF, Muriel OLESEN, Janos URBAN et René BAUERMEISTER.
Importantes sections d'art vidéo aux Foires de l'Art de Bologne (mai), de Bâle (juin) ainsi qu'à la Biennale de Venise (juillet-octobre).

1977
Réalisation de "Phase I, send receive satellite network", premier projet de Liza BEAR et Keith SONNIER utilisant un satellite mis au point par des réalisateurs vidéo intépendants.
"Artists's showcase", programme hebdomadaire présenté à la WGBH-TV de Boston d'oeuvres d'artistes vidéo.
Installations à la Kitchen de New-York de Peter CAMPUS, Bill VIOLA et Ed EMSHWILLER.
Manifestation internationale de films et de vidéo - février-mars - au Bonnefantum Museum de Maestricht (Hollande).
DOCUMENTA 6 présentait à Kassel une rétrospective de bandes vidéo et d'installations de plus de 40 artistes américains, sélectionnés par Wulf HERZOGENRATH.
Certaines bandes - celles de PAIK, de BEUYS et de Douglas DAVIS, étaient retransmises par satellite jusqu'aux Etats-Unis.
Dans le cadre de la Biennale de Venise, séminaire de vidéo organisé par Marshall MAC LUHAN, Richard KRIESCHE, Peggy GALE, Wulf HERZOGENRATH, etc...: "Art, artist and the media".
8ème Rencontre internationale d'art vidéo, orgnaisée par le CAYC à Lima (Pérou).

1978
Introduction du vidéo-disque par PHILIPS
Publication du livre de Gregory BATTCOCK: "New artists'video, an anthology".
Installations des VASULKA au Musée de Buffalo.
"Video viewpoints", série de conférences organisées au Musée d'Art Moderne de New-York par Barbara LONDON.
Rétrospective NAM JUNE PAIK à l'A.R.C. - Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (décembre-janvier), précédée par l'installation du "Video-garden" - en avril - au Centre Georges Pompidou.
Première rencontre internationale d'art vidéo, organisée par Walter ZANINI au Musée de l'image et du son de Sao-Paulo (Brésil).

1979
"Everson vidéo revue" - Exposition de bandes vidéo récentes de plus de 50 artistes à l'Everson Museum de Syracuse..
"Re-visions", projects and proposals in film and video, au Whitney Museum of Art de New-York, présentait des installations de jeunes artistes peu connus encore.
Moderna Galeriade Ljubliana et Collegium artisticum de Sarajevo - septembre: bandes vidéo européennes et américaines.
Vidéo Art 79 - Herbert Art Gallery and Museum - Coventry.
Vidéo tapes by British artists, présentées à la Kitchen de New-York, par Steve PARTRIDGE.
Installations à la Kitchen de New-York de plusieurs artistes parmi lesquels Steve PARTRIDGE, Antonio MUNTADAS et Steina VASULKA.
Symposium sur le corps, performances et vidéo au Centre Georges Pompidou de Paris, organisé par le CAYC, avec la participation de nombreux artistes internationaux.

1980
"Pampelona Grazalema, the ritual of the bull in Spain", installation vidéo d'Antonio MUNTADAS au Guggenheim Museum de New-York.
"Arts in the Olympics", bandes réalisées aux Jeux Olympiques d'hiver de Lake Placid par Kit FITZGERALD et John SANBORN et installations de Nam June PAIK, Frank GILLETTE et Ira SCHNEIDER.
"Love tapes in New-York" de Wendy CLARKE est une installation vivante enregistrée et montrée au World Trade Center de New-York, avec extraits retransmis par la télévision par cables et la chaîne WNET de New-York.
Publication du "TV Magazine" par Artists's Television Network et Jaime DAVIDOVICH, explorant toutes les potentialités de la télévision et de la vidéo.
"Time Square Art show", présentation d'installations, de performances et d'art vidéo, à New-York.
Sortie d'un matériel nouveau, unité combinant la caméra et le magnétoscope, le "Vidéo Movie", annoncée par SONY; la distribution est prévue pour 1985.
Installations à la Kitchen de Vito ACCONCI et Antonio MUNTADAS.
En février, présentation à l'A.R.C. de bandes vidéo françaises et étrangères (américaines, suisses, allemandes, israéliennes et brésiliennes). En décembre, présentation de 12 bandes vidéo japonaises dont celles de YAMAGUCHI.
En janvier-mars, le Centre Pompidou a présenté deus installations de Catherine IKAM: "Dispositif pour un parcours vidéo" et "Fragments d'un archétype".
La XIème Biennale de Paris présente en septembre-octobre un grand nombre de bandes vidéo d'artistes français (Robert CAHEN, Dominique BELLOIR, Patrik PRADO, Thierry KUNTZEL, MINOT, REES, LABAT, etc...) et plusieurs installations dont les plus intéressantes étaient celles de Catherine IKAM, de Michel JAFFRENOU et Patrick BOUSQUET.
En juin-août, importante sélection de bandes vidéo de toutes nationalités à la Biennale de Venise.
En août 1er Festival d'Art Vidéo de Locarno, organisé par Rinaldo BIANDA, Directeur de la Galerie Flaviana.
En décembre, présentation à l'A.R.C. du 1er Festival d'art-vidéo japonais (sélection de Katsuhiro YAMAGUCHI et Michael GOLDBERG), suivi d'une quinzaine de bandes-vidéo japonaises au Studio 43 à Paris (sélection d'Alain MICAUD).

1981
En janvier, importante sélection de bandes vidéo allemandes présentée à l'A.R.C. (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) dans le cadre de l'exposition "Art/Allemagne/Aujourd'hui".
En mars-avril, exposition des bandes éditées par Gerry CHUM au Stedelijk Museum d'Amsterdam.
En août, 2ème Festival d'Art Vidéo de Locarno.
En novembre, quinzaine de l'art-vidéo au Centre Culturel Américain de Rennes.
Programmation mensuelle sur Antenne 2 d'un magazine d'information sur la vidéo, produit et réalisé par Catherine IKAM et Jean-Paul FARGIER.
Parution de l'ouvrage d'Anne-Marie DUGUET (Hachette) "La vidéo, mémoire au poing" et d'un supplément des Cahiers du Cinéma sur la vidéo - thèse de 3ème cycle de Dominique BELLOIR.

1982
En janvier, installation de JAFFRENOU/BOUSQUET à l'A.R.C. et projections quotidiennes de bandes de jeunes réalisateurs français dans le cadre de "Ateliers 81/82".
Programmes de bandes vidéo, suivis de débats, à la FNAC FORUM pendant tout l'hiver.
Le 30 avril, rétrospective NAM JUNE PAIK au Whitney Museum de New-York.
Le 30 mai, soirée consacrée à NAM JUNE PAIK au Centre Georges Pompidou.
En mai, installation d'Erika MACDALINSKI au Centre Georges Pompidou.
En juin-septembre, exposition de bandes et d'installations vidéo allemandes organisée par Wulf HERZOGENRATH à la Kunstverein de Cologne.
En août, 3ème Festival d'Art Vidéo de Locarno.
Présentation régulière tout l'hiver de programmes d'art vidéo au Centre de l'A.B.I.
En septembre-octobre, bandes et installations à la XIIème Biennale de Paris.

1983
En février-mars, exposition historique sur l'art-vidéo organisée par Laurent BUSINE au Palais des Beaux-Arts de Charleroi.
En mars-avril, exposition Bill VIOLA (installations et bandes vidéo) à l'A.R.C.

BIBLIOGRAPHIE

1 - BIBLIOGRAPHIE GENERALE

Gene YOUNGBLOOD
"Expanded Cinema"
Dutton Ed. New-York, 1969

Jacques LACAN
"Ecrits I"
Collection "Points", Ed. du Seuil,Paris, 1971

René BERGER
"La téléfission, alerte à la télévision"
Ed. Casterman, Paris, 1976

Walter BENJAMIN
"L'homme, le langage et la culture"
Coll. "Mediations", Ed. Gonthier, Paris, 1974

Ira SCHNEIDER, Beryl KOROT et Mary LUCIER
"Video art, an anthology"
Ed. Harcourt, Brace & Jovanovitch
New-York - Londres, 1975

Peggy GALE
"Video by artists"
Ed. Arts Métropole, Canada, 1976

Gregory BATTCOCK
"New artists video, a critical anthology"
Ed. Dutton Paperback, New-York, 1978

Udo KULTERMANN
"Art, events and happenings"
Ed. Mattews, Miller & Dunbar, Londres, 1971

Léa VERGINE
"Le langage du corps"
Ed. Gianpaolo Préaro, Milan, 1974

A. GANTY, G. MILLIARD & A. WILLENER
"Vidéo et société virutelle"
Ed. Tema, Paris, 1972

Jean-Marie PIEMME
"La propagande inavouée"
U.G.E. Collection 10/18, Paris, 1975

Cohen SEAT
"Regards neufs sur la télévision"
Ed. du Seuil, Paris, 1975

Enrico FULCHIGNONI
"La civilisation de l'image"
Ed. Payot, Petite bibliothèque no 262, Paris, 1972

Allan KAPROW
"Assemblages, Environnements, Happenings"
Ed. H. N. Abrams, New-York, 1966

John CAGE
"Notations"
Ed. Something else Press, New-York, 1969

Abraham MOLES
"Dictionnaire de la communication"
Paris, 1971

2 - REVUES SPECIALISEES EN VIDEO

AVALANCHE
jusqu'en 1976

RADICAL SOFTWARE

VIDEOGLYPHES

VIDEOGRAPHY

3 - CATALOGUES

Catalogue général de l'Everson Museum de Syracuse (New-York) - 1974

Catalogue général de la Videothek de Berlin - 1974

Everson Museum of Art - Syracuse (New-York):
"Events, drawings & videotapes". 1967/72
Préface de James HARITHAS

Everson Museum of Art - Syracuse (New-York):
"Douglas DAVIS, an exhibition inside and outside the musem" avril 1972

Everson Museum of Art - Syracuse (New-York):
"Video and the museum", Peter CAMPUS
textes de Peter CAMPUS et James HARITHAS, 1973

Everson Museum of Art - Syracuse (New-York):
"Videa'n videology"
NAM JUNE PAIK (1959/73) - 1974

CANADA-TRAJECTOIRE
A.R.C., juin-août 1973

"Art Video/Confrontation 74"
A.R.C., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
novembre 1974
Textes de Suzanne PAGE, Dominique BELLOIR, Claudine EIZHIYKMAN, Yann PAVIE, Don FORESTA et Dany BLOCH.

"Confrontations"
American Foundation of Automation and Employement Inc New-York
New-York, mars 1974: Antonio MUNTADAS.

"Foto-Media"
(Milan), mars-avril 1975, texte de Daniela PALAZZOLI

"Artists' Videotapes"
Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, février-mars 1975, textes de Michel BAUDSON

"4ème Rencontre Internationale"
organisée par le CAYC à l'Espace Cardin, Paris, février 1975

"5ème Rencontre Internationale"
organisée par le CAYC, Buonos-Ayres, novembre 1975

ANNA CANEPA Distribution Inc.
Catalogue, 1975

"Le mois de la vidéo"
octobre 1975, Maison de la Culture d'Orléans.

Frederike PEZOLD
Whithey Museum of American Art, New-York, janvier 1975

"Neuenkirchen, une expérience d'art socio-écologique"
A.R.C., juin 1975, préface de Bernard TEYSSEDRE

Catalogue de la IXème Biennale de Paris
septembre-octobre 1975

Bulletin no 5 de la Galerie Waspolozecka de Varsovie
mars 1975

"Art Vidéo: recherches et expériences"
mars 1976, Paris, Centre Culturel Suisse (Portes de la Suisse): OTTH, OLESEN, MINKOFF, URBAN, BAUERMEISTER.

Vidéo Internationale
Musée d'Aarhus (Danemark), février 1976

"IDENTITE/IDENTIFICATION"
Entrepôts LAINE, Bordeaux, avril-juin 1976

Catalogue de "Artistes Videotapes from Electronic Art INTERMIX"
New-York, 1976

Moderna GALERIJA LIUBLIANA
Juillet-août 1978

Collegium artisticum SARAJEVO
septembre 1978

Xème Biennale de Paris
septembre-octobre 1977, textes de Russel CONNOR et Douglas DAVIS

"BODYWORKS"
Chicago Museum, mars-avril 1975, texte de Ira LICHT

Jean OTTH: "Vidéo 1970/80"
Centre d'Art Contemporain, Genève, 1980

"L'art depuis 1960"
Entrepôts LAINE, Bordeaux mai-juillet 1979
texte de Wolfgang BECKER

"Video-Art"
Herbert Art Gallery and Museum - Jordan Well
Coventry, mai 1978

"Video from Tokyo to Kyoto"
Musée d'Art Moderne de New-York, avril-juin 1979

"New Video"
Shigeko KUBOTA et Taka IIMURA
Whithney Museum of American Art, mai-juin 1979

David LAMELAS 'Fifteen years"
CAYC, Buenos-Ayres, janvier 1979
Texte de Jorge CLUSBERG

"In Video"
Winnipeg Art Gallery, mars-avril 1978
Texte de Peggy GALE.

"THE FUTURE OF VIDEO IN SCOTLAND"
Vidéo Symposium, Glasgow, mars 1978
Texte de David HALL

"Douglas DAVIS"
Neuer Berliner Kunstverein, février 1978
Textes de Wulf HERZOGENRATH et Douglas DAVIS

Eric CAMERON/Noel HARDING
"Two Audio-visual constructs"
The Vancouver Art Gallery, janvier-février 1978
Texte de Ted LINDBERG

Catalogue de la 6ème DOKUMENTA de KASSEL
juin 1976, Texte de Wulf HERZOGENRATH

THEORIE & CRITIQUE no 2
"L'art de la performance"
Textes de Gregory BATTCOCK, René BERGER, Dany BLOCH, Germano CELANT, Gillo DORFLES, Lea VERGINE, Pontus HULTEN, Abraham MOLES, François PLUCHART, Achille BONITO OLIVA, Alexander CIRICI, Urszula CZARTORYSKA et Jorge GLUSBERG

"Video tapes by British Artists: artists selected by Steve PARTRIDGE"
The Kitchen, New-York, octobre 1979

"PERFORMANCES"
Teatro Affratellamento, Florence, mars 1980

Catherine IKAM
Centre Georges Pompidou, Paris, janvier-mars 1980
Textes de NAM JUNE PAIK et Alain SAYAG

LONDON VIDEO ARTISTS
catalogue 1978

"Journées Interdisciplinaires sur l'art corporel et les performances"
Centre Georges Pompidou, Paris, 15/18 février 1979

"Le corps et les peintres actuels"
Musée de Cagnes, mai-juin 1979
Texte de François PLUCHART

XIème Biennale de Paris
septembre-octobre 1980
Textes de Don FORESTA, Alain SAYAG et Louise LEWIS

Catalogues des expositions à l' I.C.C. d'Anvers
de Dan GRAHAM, Léa LUBLIN, Antonio MUNTADAS, GRETTA.

Une sélection d'artistes français à la Serpentine Gallery, Londres, avril 1980
Texte de Dany BLOCH

Biennale de SAO-PAULO
"Sélection d'artistes vidéo français", octobre 1979
Texte de Dany BLOCH

Michael SNOW
Centre Georges Pompidou, janvier 1979
Textes d'Alain SAYAG et Dominique NOGUEZ

"Eye to Eye"
Deux installations de Tamara KRIKORIAN
("Tableau" et "Vanitas or an illusion of reality")
Scottish Arts Council, Edinburg, août 1979

4 - PRINCIPAUX ARTICLES

Douglas DAVIS
"Television is" - Radical Software no 2, 1970
"Video-Obscura" - Art Forum, avril 1972
"Media/art/Media": notes toward a definition of form" Arts-Magazine, septembre 1971
"For a new aesthetic" - The American Scolar, mars 1969
"Art as act" - Art in America, mars-avril 1971
"The context of immediacy" - Bulletin du Musée d' Art Moderne de New-York, janvier 1974
"L'art vidéo" - Informations et Documents des Services Culturels Américains no 330, 1974
Catalogue de la 9ème Biennale de Paris, 1975
Catalogue de la 10ème Biennale de Paris, 1977

Bruce KURTZ
"The video is being invented"
Arts-Magazine, janvier 1973

Constance de JONG
"Jean JONAS" - Arts-Magazine, mars 1973

Bruce KURTZ
"Peter CAMPUS" - Arts-Magazine, juin 1973

David ROSS
"Douglas DAVIS, video against video"
Arts-Magazine, décembre 1974

Robert PINCUS-WITTEN
"Video and film as color-field"
Arts-Magazine, décembre 1973

Wulf HERZOGENRATH
"Eight pieces by Dan GRAHAM" - Studio International mai 1972
"Gilbert & Georges", Catalogue de la 5ème Dokumenta été 1972
"Ein neues medium der bildendenkunst bleibl kunst" Magazinkunst no 4, 1974, "Ulrike Rosenbach"
"Video Kunst", Project 74, Cologne

Max KOZLOFF
"Pigmalion revisited" - Art-Forum, novembre 1975

Eric CAMERON
"Videotapes and the University programm"
Studio International, juin 1974

François PLUCHART
"Notes sur l'art corporel"
Artitudes International no 12/24

René BERGER
"L'art vidéo", Art-Press no 13, septembre-octobre 1974
"A propos des oeuvres de MINKOFF" - Magazine des Arts de Lausanne, 16.1.1975
"La télévision en partage" et "Télévision par câbles et vidéo", Dossier no 1 et 3 de l'Institut d'Etudes et de Recherches en information visuelle.

Jean-François LACAN
"La vidéo au musée" - Vidéo-Information no 7

Yaacov AGAM
"Je veux apprendre aux enfants l'alphabet de l'image"
Réalites, novembre 1975

Henri RAYNAL
"Entretien avec Fred FOREST"
Paris PTT, avril 1975

Maria DA VINCI
"New statues of liberty"
The Soho Weekly News, 10.6.1976

Rosalind KRAUSS
"The aesthetics of narcissism", printemps 1976, Octobre

Don ESSART
"L'art-vidéo", Vidéo-Info no 9

Bruno DEMATTIO
"The alpha transit fucktory", "The software culture"
Expanded media 1973

Vilem FLUSSER
"Minkoff et ses miroirs"
Bulletin de la Faculté des Communications et des Sciences humaines de Sao-Paulo

Jean-Louis NYST
"Le silence comme source d'énergie"
Plus-moins zéro, Genval no 2

Irmeline LEBEER
Entretien avec Nam June PAIK - "L'art vivant" no 55, février 1975
Entretien avec Dan GRAHAM - "L'art vivant"

Pierre RESTANY
"Le videomostre: l'immense et fragile espoir d'un art populaire pour l'an 2000" - Domus, juin, 1975

Kenneth BAKER
"Keith SONNIER at the Modern Art Museum"
Artforum, octobre 1971

David HALL
"L'art vidéo" - Flash-Art nos 28-29, décembre-janvier 1972

Barbara LONDON
"Independent video: the first fifteen years"
Artforum, septembre 1980

Nam June PAIK
"Random acces information" - Artforum, septembre 1980
"Deux ou trois choses qu'on sait de lui"
entretien avec Dany Bloch - Nouvelles Littéraires décembre 1978
"Nam June PAIK et ses pianos à lumières" - D. Bloch
Art-Press International, décembre 1978
"Paikologie" - entretien avec Jean Paul FARGIER
Les Cahiers du Cinéma, mars 1979, no 299

Calvin TOMKINS
"Video Visionary", The New-Yorker, mai 1975

Dany BLOCH
"L'art vidéo", Traverses no 16

Maria-Gloria BICOCCHI
"L'utilisation de la vidéo en Europe"
Parachute no 8, automne 1977

Ken FRIEDMAN
"Histoire de Fluxus", Flash-Art, octobre-novembre 1978

Jorgen SCHILLING
"Comment s'est developpé l'art de la performance"
Flash-Art, mars-avril 1979

Ruth ASKEY
"Southland video", Artweek, février 1978

Dominique BELLOIR
"L'avenir des images", Sciences et avenir no 29
"La vidéo expérimentale"

Jean-Paul FARGIER
"La vidéo gagne du terrain: Catherine IKAM, Nicole CROISET et Nil YALTER" - Les Cahiers du Cinéma, avril 1980

David ANTIN
"Video's frightful parent of television"
Artweek, mars 1978

Jonathan APPLES
"ACCONCI'S absence and presence"
Artforum, mai 1977

France HUSER
"L'art vidéo, une auto-critique formelle"
XXème Siècle no 48, juin 1977

5 - NUMEROS SPECIAUX DE REVUES ET MAGAZINES CONSACRES A L'ART-VIDEO

STUDIO INTERNATIONAL - mai-juin 1976:
Jean DEBBAUT, Belgium Video Art
Peggy GALE, Video Art in Canada
Roselee GOLDBERG, New-York video art and Cable TV
David HALL, British Video Art
John HOPKINS et Sue HALL, The metasoftware of video
Wulf HERZOGENRATH, Video Art in West Germany
Richard KRIESCHE, The state of Austrian Video
Stuart MARSHALL, Video Art, the Imaginary and the parole vide
Hein REEDJIK, Video in the Netherlands
David ROSS, Artist's television in the U.S.

OPUS no 54
"L'audio-visuel" - textes de Guy FIHMAN, Claudine EIZHYKMAN, Yann PAVIE, Dany BLOCH

OPUS no 55
"L'art sociologique" - textes de Bernard TEYSSEDRE, Jean-Louis PRADEL et François PLUCHART

ARTITUDES INTERNATIONAL no 12/14
François PLUCHART: "Notes sur l'art corporel"

INFO-ARTITUDES
no 2: "Un art de communication", D. BLOCH
no 3: "Léa LUBLIN", D. BLOCH
no 4: "La vidéo en prison", D. BLOCH
no 6: "Le temps réel et le temps restitué chez Gina PANE", D. BLOCH
no 11: "Révéler par les contraires", D. BLOCH