

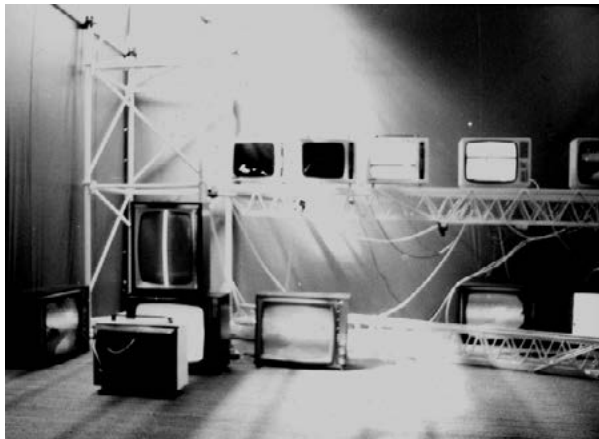
Minor Cinema Le Cinéma expérimental en Suisse

Ce document
réunit les textes
originellement
rédigés en français
pour la publication
en langue anglaise de
l'ouvrage *Minor Cinema:
Experimental Film in Switzerland*
publié par JRP|Editions en 2020.

JRP|EDITIONS & LES PRESSES DU RÉEL

Sous- et sur-expositions de l'art vidéo : les premières manifestations en Suisse romande

Geneviève Loup



Jean Otth, *Abécédaire télévisuel I*, 1972

Vue d'exposition, *Implosion*, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Lausanne, 1972

Jean Otth, *Abécédaire télévisuel II*, 1973

Vue d'exposition, *Regarder ailleurs*, Palais de la Bourse, Bordeaux, 1973

Les pratiques artistiques de la vidéo apparues en Suisse romande dès la fin des années 1960 sont rapidement intégrées dans les galeries et les musées. Pourtant, quelques années auparavant, aux États-Unis, des artistes ont situé leurs pratiques de la vidéo dans un contexte culturel plus large. D'une part, j'interrogerai ici la perméabilité et les écarts entre les usages artistiques ou esthétiques de la vidéo et des stratégies de communication qui revendiquent une implication sociale, recourant à d'autres formes de diffusion. D'autre part, je mettrai en regard l'histoire dominante de l'art vidéo, telle qu'elle s'est majoritairement déployée aux États-Unis, avec une histoire plus locale et mineure. Deux interrogations principales orientent mon propos. Comment l'art vidéo s'est-il constitué dans le territoire culturel et géographique singulier de la Suisse romande, et à quel point déplace-t-il ce qui s'invente aux États-Unis, et dans

une moindre mesure en Europe, dès la fin des années 1960 ? Dans quelle mesure les pratiques de la vidéo tendent-elles à spécifier et à réarticuler les conditions de l'expérience esthétique au fur et à mesure de leur développement ?

L'art vidéo : un nouveau champ d'expérimentation ?

L'intérêt pour la vidéo des artistes, issus de champs d'activités hétérogènes, ne se fixe pas d'emblée sur des pratiques spécifiques à l'image électronique. Ce n'est qu'au cours des années 1970 que l'art vidéo se constitue en un champ autonome. Se définissant par la négative, ce territoire esthétique s'institutionnalise en se démarquant des structures de la communication télévisuelle, des schèmes narratifs et des conditions techniques du cinéma, de l'immédiateté de la performance et de l'image-objet de la peinture. Alors que les artistes interrogent les conditions de production et de réception de ce médium, les instances de légitimation évaluent les propriétés plastiques de l'art vidéo à l'aune des disciplines artistiques traditionnelles, en excluant son inscription dans un champ social et politique.

L'article de Rosalind Krauss, « Video: The Aesthetics of Narcissism »¹, est caractéristique de cette tendance. L'historienne d'art critique le manque d'extériorité d'œuvres réalisées au moyen du dispositif du circuit fermé au début des années 1970, en faisant abstraction de leur contexte politique. Elle considère par exemple *Centers* (1971) de Vito Acconci comme un geste parodique de repli autoréflexif caractéristique de l'art moderne. En effet, son interprétation métaphorique du bras tendu de l'artiste, l'index pointé en direction de l'écran, comme la désignation narcissique du double de l'artiste, occulte d'autres résonances. Vito Acconci interroge pourtant par sa démarche les mécanismes qui sous-tendent l'investissement du public dans l'image télévisuelle. Contrecarrant le processus d'identification, son geste d'interpellation rappelle l'iconographie des affiches de propagande d'enrôlement pour l'armée américaine tout comme la menace d'une arme braquée. Ce geste d'intimidation incite à se détourner de l'image, ramenant le regard du spectateur vers le cadre du téléviseur. La tension entre un point de focalisation de l'attention et sa déviation vers

le support de la diffusion lui-même témoigne d'une conception ouverte du médium.

L'appréhension moderniste du médium de la vidéo tend donc à rejeter toute prise en considération de références culturelles qui seraient extérieures au domaine de l'art. La focalisation greenbergienne sur les processus techniques et les différents systèmes sensoriels qu'ils impliquent prévaut, la définition de la vidéo comme un nouveau territoire à explorer se concentrant sur l'expérimentation formelle de l'image électronique. Pour les premiers historiens de ces pratiques, la prospection de qualités esthétiques inattendues se définit en référence à l'expérience d'autres techniques plus familières. Dany Bloch², alors responsable du département vidéo au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, inscrit cet espace de découverte dans une généalogie des plus convenues :

Art de recherche des années 1970, 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 tube de peinture et de pinceaux, et sous l'impact de son imagination créatrice stimulée par la technologie, l'appareillage électronique peut devenir peinture ou sculpture.³

Cette figure de l'artiste-chercheur qui investit de nouveaux moyens techniques provient cependant de modèles antérieurs plus inventifs. Les premières approches de la vidéo reposent sur une perméabilité particulièrement féconde entre des pratiques culturelles hétérogènes. En effet, avant même d'employer l'une des premières caméras vidéo « portables » accessibles sur le marché dès 1965⁴, Nam June Paik reconfigure les circuits de téléviseurs, à partir de ses investigations menées au studio de musique électronique de la Westdeutscher Rundfunk (WDR). Si sa démarche visait à interroger les paramètres de l'indétermination et de la variabilité dans la composition musicale⁵, elle prend une autre signification lorsque ses téléviseurs « préparés » sont exposés en 1963 à la Galerie Parnass, Wuppertal. Empruntée à John Cage, la notion d'instrument « préparé » désigne l'altération des tonalités, de leur intensité et résonance par l'intégration d'objets ordinaires transformant son

fonctionnement. Cette intervention modifie l'usage de l'instrument et génère des effets sonores insolites. Adapté au téléviseur, ce geste perturbe la diffusion des programmes de télévision par une extension des connexions de l'appareil à des signaux de générateurs de fréquence, de radios et d'appareils enregistreurs. Ces interférences dégradent les images et les sons transmis, en faisant apparaître à l'écran des motifs dilatés, dédoublés ou diffractés. À une autre échelle, la déambulation dans l'exposition est conçue comme un environnement acoustique à entrées multiples. Par la mise en parallèle des circuits électroniques et de la circulation du corps dans un espace, *Exposition of Music–Electronic Television* (1963) incite le public à prendre conscience du rôle actif de son déplacement dans l'agencement d'un espace-temps.

Cette approche interdisciplinaire de l'expérimentation est issue du décloisonnement des champs esthétiques mis en œuvre au Black Mountain College, où John Cage, l'une des références importantes de Nam June Paik, a ponctuellement enseigné dès 1948. Empreint de la conception de l'expérience définie par le philosophe John Dewey, l'enseignement au Black Mountain College consiste moins à supprimer les contraintes inhérentes à chaque pratique qu'à réorganiser les rapports entre chacune d'entre elles. Comme le synthétise Joëlle Zask,

[...] selon Dewey, toute théorie tendant à expulser les individus hors de la constitution de leurs connaissances [...] est [...] contraire à l'esprit scientifique moderne. L'expérience désigne à l'inverse cette phase durant laquelle une connaissance est constituée par un sujet qui s'engage dans un processus cognitif sans rapport avec la re-présentation, la contemplation ou la re-connaissance d'une idée prétendument déjà-là. [...] L'expérience est quelque chose qu'on fait, non quelque chose qui nous advient. Dewey explique qu'elle consiste en l'établissement d'une *connexion* entre le fait de ressentir quelque chose et le fait de s'engager consécutivement dans une activité. Sans l'orientation et la canalisation que lui procure le fait d'être affecté et d'y ré-agir, une action n'est qu'une agitation. [...] L'expérience se développe donc dans

l'écart qu'introduit une discontinuité ponctuelle entre des moyens et des fins, entre un état réceptif et une action, entre un stimulus et une réponse.⁶

Selon les termes de John Dewey, c'est donc dans les « conditions de résistance et de conflit »⁷ propres à un environnement ouvert qu'« une continuité avec les processus de la vie eux-mêmes »⁸ est mise en jeu.

Cette conception d'une confrontation entre différents champs de connaissances est également au centre de la collaboration entre les ingénieurs Billy Klüver⁹, Fred Waldhauer et les artistes Robert Rauschenberg et Robert Whitman, qui donne lieu, en novembre 1966, à la structure *Experiments in Art and Technology* (E.A.T.), dédiée aux interactions entre art et technologie. Elle est issue du festival *9 Evenings: Theater and Engineering*, organisée en octobre de la même année à l'Armory, New York, au cours duquel une trentaine d'ingénieurs spécialisés dans les nouvelles technologies intègrent les projets de dix artistes sans s'immiscer dans les enjeux esthétiques de leur travail. Cette mise en relation de savoirs hétérogènes a généré des instruments technologiques inédits tels que des capteurs sonores ainsi qu'un système modulaire relié à des dispositifs de mise en scène permettant d'adapter les conditions de la diffusion sonore et de l'éclairage en fonction des mouvements des performeurs¹⁰.

Pour les tenants de l'art autonome, l'impact négatif des moyens technologiques justifie la séparation des objets esthétiques et scientifiques. Billy Klüver critique cet isolement qui conduit à une perte du sens des réalités, tant dans le domaine de l'ingénierie que dans le champ artistique. Selon lui, l'interaction entre art et technologie démystifie, par des moyens pragmatiques, les théories de la communication qui attribuent à la technologie le pouvoir de prolonger le corps en le dilatant dans l'espace et de générer ainsi une conscience globale¹¹.

En outre, les performances de *9 Evenings* interrogent les finalités des inventions industrielles. Alors que, dans *Open Score* de Robert Rauschenberg, l'éclairage de l'Armory diminue à chaque échange d'un match de tennis jusqu'à plonger la salle dans l'obscurité, une foule, regroupée sur scène, est filmée à l'aide de caméras vidéo infrarouges.

Employée par l'armée américaine lors de la guerre du Vietnam, cette technique ne sert pas ici à localiser un ennemi, mais à mettre en contact les corps des performeurs et du public. D'autres interventions recourent à l'image en mouvement pour interroger l'économie du spectacle et des médias ainsi que leurs conditionnements physiologiques. Dans *Kisses Sweeter Than Wine*¹² d'Öyvind Fahlström, les actions des performeurs sont reproduites par une caméra en circuit fermé et confrontées aux projections intermittentes de scènes extraites d'émissions de télévision, de publicités, de films de science-fiction et de documentaires éducatifs. Ces différentes sollicitations visuelles et auditives, dont le témoignage d'un soldat de la guerre de Corée devenu toxicomane, font écho au contexte politique de l'époque et à l'histoire militaire du bâtiment de l'Armory. *Grass Field* d'Alex Hay, réalisé en collaboration avec les ingénieurs Herb Schneider et Robert Kieronski, traduit par des ondes sinusoïdales et d'autres sons électroniques les bruits a priori inaudibles des organes du corps de l'artiste, dont les ondes neurologiques, l'activité musculaire et les mouvements oculaires. Les fluctuations sont captées et stimulées par des électrodes puis amplifiées par des haut-parleurs. Lorsque son corps s'immobilise, les mouvements imperceptibles de son visage sont augmentés par la projection de captations vidéo sur grand écran¹³.

Alors que les images vidéo produites dans le cadre de *9 Evenings* amplifient les actions des performeurs afin de rendre perceptibles des processus physiques spécifiques, les expérimentations techniques développées dans les laboratoires de recherche des chaînes de télévision portent plus particulièrement sur les systèmes de communication. À titre d'exemple, la station WGBH de Boston accueille des artistes en résidence, avec l'aide de la Fondation John D. Rockefeller. En 1969, le producteur et directeur de programme Fred Barzyk invite Allan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock et Aldo Tambellini à produire des œuvres présentées à l'occasion d'une émission de 30 minutes. Le programme intitulé *The Medium is the Medium* répond par une expression tautologique et pragmatique à la formule de Marshall McLuhan, « The Message is the Medium »¹⁴.

Pour le théoricien de la communication, le médium « façonne le monde et détermine l'échelle de l'activité et des relations des hommes. Les contenus ou les usages des médias sont divers et sans effet sur la nature des relations humaines. En fait, c'est l'une des principales caractéristiques des médias que leur contenu nous en cache la nature »¹⁵. Parmi les technologies électriques, la télévision joue un rôle éducatif par la sollicitation d'une participation active du spectateur. En effet, la logique de configuration du circuit électrique remplace le principe de fractionnement et de connexions linéaires propre aux technologies mécaniques. Et ce passage du séquentiel au simultané a un impact sur les modes perceptifs : « Des segments spécialisés d'attention ont disparu au profit de la totalité du champ et nous pouvons désormais dire le plus naturellement du monde : "Le message, c'est le médium" »¹⁶. Cette transformation sensorielle appelle les artistes à former le public, afin qu'il puisse s'adapter aux conditions de réception des médias.

En réponse, les artistes ont pour leur part interrogé l'utopie d'une communauté réunie par la télévision, en faisant apparaître différentes formes de disjonctions. *The Medium is the Medium* présente notamment *Black* d'Aldo Tambellini, *Hello* d'Allan Kaprow, *Electronic Light Ballet* d'Otto Piene et *Electronic Opera 1* de Nam June Paik. Tandis que ce dernier transforme en compositions graphiques les captations d'une danseuse en studio et des séquences issues de la télévision, la proposition d'Allan Kaprow relie quatre lieux par des captations vidéo. Deux caméras sont placées dans les studios de la chaîne WGBH, et deux autres dans une école et au Massachusetts Institute of Technology (MIT). Chacun des sites est mis en réseau par un circuit fermé, permettant d'émettre et de recevoir la transmission, selon un dispositif comparable à une conférence téléphonique. Pour se connecter, le passant devait s'annoncer par la phrase suivante : « Hello, I see you ». La régie filtre de manière aléatoire les sons et images des quatre sites, en transmettant des séquences partielles, parasitage qui souligne le leurre d'un échange établi à partir de formules phatiques.

Suite au succès de cette émission, Nam June Paik a bénéficié, en 1969-1970, de la résidence de cette même chaîne. L'artiste utilise en partie cette bourse pour se rendre

à Tokyo afin d'élaborer avec l'ingénieur Shuya Abe un synthétiseur vidéo. Le *Paik-Abe Synthesizer* permet de monter en direct plusieurs sources provenant d'émissions télévisées, de les coloriser et d'en modifier les rapports de contrastes et de luminosité. Cette recherche est non seulement motivée par la possibilité de déclencher des effets optiques par l'utilisation du son, mais également par la perspective de dépasser les limites des moyens techniques des studios de télévision. Contrairement à l'esthétique du montage cinématographique qui procède par plans, l'image électronique est travaillée à partir de la ligne de balayage. Cette particularité technique permet de détourner des éléments d'un plan et de les incruster dans un autre, de sorte à faire coexister des espace-temps hétérogènes. Nam June Paik déploie par la suite les différents effets possibles générés par ce synthétiseur dans *Global Groove* (1973), une bande vidéo produite et diffusée par la chaîne new-yorkaise WNET-TV.

En Europe, dans certains pays comme l'Allemagne, les missions culturelles des chaînes de télévision encouragent la production de projets artistiques, sous l'impulsion d'initiatives individuelles. La Fernsehgalérie de Gerry Schum est par exemple conçue comme un format d'exposition spécifique, pensé pour la télévision. Inaugurant le programme de la galerie, *Land Art* présente en 1968 sur la station publique Sender Freies Berlin un ensemble de films d'artistes tournés en pellicule. Bien que pour certains, le recours à la pellicule soit une première expérience, le passage d'interventions tridimensionnelles situées à leur mise à distance optique problématise le déplacement des œuvres hors du contexte artistique et l'impermanence de l'exposition. La médiation télévisuelle implique par ailleurs d'insérer des projets artistiques dans les registres variés d'une grille d'émissions. La délocalisation des sites de production est problématisée au regard de la migration des œuvres vers ce que Robert Smithson qualifie de « terrains mouvants »¹⁷.

Si, comme l'affirme Philippe Dubois, la vidéo était « une manière de *penser la télévision avec ses propres formes* »¹⁸, ces tentatives n'ont cependant pas provoqué la transformation culturelle attendue. Dans son texte intitulé « Video Art: Old Wine, New Bottle »¹⁹, Allan Kaprow considère que

l'usage de la télévision en tant que médium artistique n'a pas déplacé le cadre conceptuel et les attitudes esthétiques traditionnelles. En effet, les changements de paradigmes artistiques générés par les captations de performances et les installations vidéo ont eu un impact moindre par rapport aux transformations culturelles et sociales opérées par la vidéo militante. Le marché de l'art a incité les artistes à investir un cadre référentiel convenu, les bandes vidéo d'actions artistiques étant présentées comme « un cinéma de poche »²⁰. Néanmoins, les installations vidéo en circuit fermé ont porté l'attention sur des processus circonstanciels incitant le public à observer son comportement en tant qu'acteur et spectateur de la situation. Les rapports entretenus avec un environnement délimité cherchent ainsi à réguler l'écologie d'un milieu que Gilbert Simondon qualifie d'« associé »²¹, lequel crée des relais entre les réalités intérieures et extérieures. Mais selon Allan Kaprow, le couplage à des connexions techniques ne sollicite une participation effective du public que lorsque l'environnement de l'exposition est stratifié et multiple. Cette condition implique que le corps du spectateur ne soit pas mobilisé par un concept programmatique. La production d'un espace en transformation et sur lequel les spectateurs peuvent agir permet aux individus de développer des rapports sélectifs et d'agencer des événements simultanés avec une acuité particulière. Cette expérience locale de l'attention dépasse en intensité le mythe d'une conscience globale stimulée automatiquement par les moyens de communication électroniques²².

Influencé par les cours de John Cage sur la composition de musique expérimentale à la New School for Social Research de New York, Allan Kaprow a, dès 1959, remis en question les enjeux esthétiques des catégories établies par les formes ouvertes des happenings et des environnements. Ayant pris part au programme de recherche de la WGBH en 1969, il a par ailleurs réalisé plusieurs vidéos, outre la documentation de ses happenings. Intitulée *Then*, sa première bande date de 1974. Dans cette œuvre notamment présentée dans le cadre de l'exposition *Impact Art Video Art 74* à Lausanne – manifestation sur laquelle nous reviendrons –, l'artiste incite le public à exercer son sens de l'observation et à mettre à l'épreuve ses préjugés par l'exposition prolongée

d'objets. Dans la première partie, un plan rapproché sur le visage d'un homme focalise l'attention sur l'action principale : un cube de glace fond dans sa bouche. La voix d'une femme hors-champ demande : « Combien de temps encore ? » En réponse, il secoue négativement la tête en silence. Le changement d'état du solide au liquide dure, avant qu'il n'avale finalement la glace fondue. En écho à l'impression de lenteur que peut ressentir le spectateur, il remet en question sa perception du temps en répétant la même question plusieurs fois. L'homme dit alors : « Maintenant », effet d'actualité qui entre en contrepoint avec l'antériorité évoquée par le titre de la vidéo. Dans la partie suivante, une main tient un objet lumineux dont les rayons traversent la peau. Une voix de femme demande : « Est-ce assez léger ? »²³ ou « Y voit-on assez clair ? ». Une voix d'homme répond : « Pas encore. » À nouveau, la situation est répétée jusqu'à ce que la chaleur de l'ampoule devienne insupportable, et que le globe soit lâché. Lorsque la femme repose la question, la réponse est positive. Suspendue à un cordon électrique, l'ampoule se balance et apparaît placée au-dessus d'une assiette dans laquelle se trouve un glaçon qui fond sous l'effet de la chaleur. La voix féminine pose des questions quant à sa propriété, s'enquérant de sa nature liquide. Par ce questionnement sur les réflexes d'identification, le public est amené à reconsidérer les différentes qualifications possibles d'une même situation. L'expérimentation est alors envisagée comme « la vérification ou la mise à l'épreuve d'un principe »²⁴. Alors que l'usage de la caméra vidéo par Allan Kaprow permet de mesurer la portée d'actions locales dans une durée et de confronter la lumière froide des photons de l'image électronique à l'incandescence, cet artiste situe l'intérêt de cette technique dans l'examen attentif de l'apparente évidence de situations anodines.

La définition de l'expérimentation proposée par Élie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm et Dork Zabunyan, en introduction de leur ouvrage collectif, permet de circonscrire cette approche :

L'art expérimental est une technique des questions plus que des réponses. [...] L'expérimentation, comprise comme point d'articulation de l'activité

artistique au non-savoir, est une stratégie par laquelle l'incompétence ouvre la possibilité d'un nouveau régime de compétence.²⁵

Par conséquent, l'artiste qui expérimente n'agit pas en qualité d'expert, ou de garant d'un genre esthétique, et ne motive pas davantage sa démarche par l'effet d'actualité que procurent les nouvelles technologies. Selon les termes de Laurent Jeanpierre, « il ne suffit pas pour expérimenter de se saisir d'un nouveau matériau, de transférer un geste inédit d'un médium à un autre, ni même de produire de nouvelles règles de la création ou de nouvelles contraintes »²⁶. Les pratiques artistiques suscitent l'étonnement lorsqu'elles résistent à un processus de transformation programmé et qu'elles provoquent l'imprévu dans un contexte circonstanciel : « L'expérimentation devient un opérateur critique pour l'art à partir du moment où l'on accepte d'en faire un *usage local* »²⁷.

Un topos circonscrit : les débuts de l'art vidéo en Suisse romande

Qu'en est-il précisément, lorsque ces questions sont appréhendées à partir d'une géographie locale ? Que deviennent les recherches inaugurées aux États-Unis et en Allemagne lorsqu'elles migrent vers des pratiques artistiques qui ne bénéficient pas des mêmes conditions technologiques, la Suisse romande étant dépourvue d'une économie industrielle d'envergure ? Alors que les infrastructures techniques mises à disposition des artistes par des chaînes américaines de télévision sont principalement financées par les fondations d'entrepreneurs, il n'existe rien de tel en Suisse. En revanche, le marché de l'art et les galeries sont très présents, à l'image du Salon International des galeries-pilotes. Trois éditions ont été proposées par René Berger au Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne en 1963, 1966 et 1970, alors qu'il en était le directeur (jusqu'en 1981). Lors de la dernière édition y participe notamment la Howard Wise Gallery. Cette dernière réalise en 1969 l'une des premières expositions d'art vidéo intitulée *TV as a Creative Medium*. Dans le catalogue, le galeriste affirme que la télévision a le pouvoir de transformer l'éducation,

développant une utopie de la communication²⁸. Parmi les œuvres présentées, Nam June Paik propose *Participation TV*, une installation composée de plusieurs téléviseurs en couleur, dont l'effet de *feedback* renvoie au public une image démultipliée, aux contours dissolus.

En Suisse romande, une première exposition d'art vidéo et de films intitulée *Action/Film/Video* est organisée en 1972 dans la galerie du collectif Impact et à la Galerie de l'Académie²⁹. Ce groupe fondé en 1968 par Jean Scheurer, Pierre Guberan, Henri Barbier, Jean-Claude Schauenberg, Jacques Dominique Rouiller et Kurt von Ballmoos, avec Bertrand Caspar, Archibald Ganslmayr, Mick Müller, Jean-Pierre Tzaud³⁰, regroupe des artistes peintres et sculpteurs, autour d'un projet commun visant à montrer l'art actuel. Présentant conjointement films et vidéo, l'exposition est organisée par Henri Barbier, Jean-Claude Schauenberg, Jean Scheurer, Janos Urban et Claude Vallon³¹. Cependant, l'intérêt pour la vidéo sera véritablement initié par Jean Otth, qui est le principal organisateur de l'exposition *Impact Art Video Art 74*. Cet artiste, qui a alors terminé ses études en histoire de l'art à l'Université, puis à l'École des Beaux-Arts de Lausanne, a par ailleurs suivi le cours donné par René Berger à l'Université dès 1969 : « Esthétique et mass média : la télévision ». L'historien de l'art y aborde des œuvres d'artistes contemporains, dont celles de Jean Otth, Gérald Minkoff et Fred Forest. René Berger est par ailleurs consulté comme expert pour la rédaction d'un texte par le journaliste culturel Claude Vallon : « René Berger, Directeur-Conservateur du Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne. L'ère du magnétoscope. Propos recueillis » pour le catalogue de l'exposition *Action/Film/Video*.

Comme le relève François Bovier dans son article « “The Medium is the Network” – the Impact Group and the Emergence of Video Art in French-speaking Switzerland »³², les artistes de l'exposition *Action/Film/Video* sont regroupés à partir d'un bulletin d'inscription envoyé à des artistes locaux et internationaux, ou à des structures telles que la galerie Yellow Now. En ouverture du catalogue, Claude Vallon affirme, dans un texte intitulé « Nouvelles aventures », que cet événement propose d'interroger « la communication, l'image et le contenu de l'image » à partir

du cinéma. Cependant, son économie se trouve remise en question par celle plus autonome de la vidéo :

[...] l'artiste est maintenant l'explorateur, le scientifique, dont l'invention (c'est le mot qu'il faudra retenir) est nécessaire à d'autres, mais prépare d'autres travaux encore. Nous voilà ainsi engagés dans un processus de recherches, où il faudra cependant veiller à ne pas alimenter un nouveau marché de l'art.

Cette rhétorique familière de l'innovation se joue sur un plan social, où les usages variés du magnétoscope permettent d'observer des comportements, voire de devenir l'instrument de rapprochements dans les interactions communautaires. Comme l'affirme René Berger dans l'entretien avec Claude Vallon, cette suture relationnelle dérive d'une métaphore technique liée à la continuité du déroulement de la captation vidéo et à son visionnement simultané :

Il y a une différence de nature entre le cinéma et la vidéo. Le premier est montage, tandis que le second répugne au montage. C'est un instrument sauvage, qui permet un affrontement immédiat et qui a finalement un caractère particulier. Le cinéma est par ailleurs un spectacle qui se répète.³³

Dans sa contribution « Videonomad », Jacques Monnier distingue pour sa part les pratiques artistiques de la vidéo de celles professionnelles des cinéastes et caméramans pour la télévision. Il évoque par ailleurs l'agencement précaire de l'exposition qui renvoie davantage à un lieu de travail et de circulation qu'à une disposition programmatique typique de l'espace de la galerie :

[...] quelques caisses à claire-voie servant indifféremment de sièges et de socles aux appareils, des fils courant librement des prises électriques aux projecteurs, aux magnétoscopes et aux moniteurs, trois ou quatre écrans cathodiques, les murs eux-mêmes, récepteurs d'images qui, par moments, transformaient leurs aspérités en cratères lunaires. D'une

façon générale, l'équipement refusait toute valeur immobilière, tout statut monumental, qui auraient hypothéqué l'attitude des visiteurs, libres d'entrer et de sortir à leur guise, d'assister aux projections simultanées debout, assis, voire couchés à même le sol.³⁴

Dans cette première exposition, le collectif Impact associe la notion d'action aux processus de production du film et de la vidéo, mais également aux modes de visionnement furtifs du public invité à déambuler dans un environnement instable. Contrairement à l'absorption optique dans le tableau préconisée par Clement Greenberg, c'est ici le corps du spectateur qui est mobilisé par le dispositif installatif de l'exposition. Si les murs ne sont plus conçus comme une surface homogène, cet espace discontinu pousse dans ses retranchements le principe démonstratif de l'exposition en mettant en œuvre une logique séquentielle. François Bovier ajoute encore que si « les supports argentiques et magnétiques sont coprésents dans l'espace, [ils] ne sont pas diffusés simultanément : de 18h30 à 23h, selon les jours, ce sont des bandes vidéo qui sont présentées ou des films qui sont projetés au rez-de-chaussée (dans la Galerie Impact) et à l'étage (dans la Galerie de l'Académie) »³⁵.

L'orientation artistique de la vidéo se précise encore dans le second événement organisé par le Groupe Impact deux ans plus tard et intitulé *Impact Art Video Art 74*. Les enjeux historiques de ces deux événements ont été approfondis par une recherche intitulée « Cinéma exposé 2 : l'année 1974 en Suisse romande, entre le *white cube* et la salle obscure », dirigée par François Bovier à l'École Cantonale d'Art de Lausanne. En outre, une sélection de vidéos de ces deux expositions fait l'objet d'une mise en scène (et non d'une reconstitution) présentée à l'espace d'art Circuit, Lausanne, du 17 avril au 23 mai 2015³⁶. Dans le catalogue d'origine d'*Action/Film/Video* (1972), aucun plan ne permet de comprendre comment les vidéos, films 16mm et 8mm étaient spatialisés. Des artistes tels que Jochen Gerz, Eric Andersen, Jacques Louis Nyst y participent avec quelques autres, moins connus. Les premiers artistes suisses romands qui intègrent la vidéo à leur pratique sont bien représentés : Gérald Minkoff (qui expose également plusieurs films

Super-8), Jean Otth, Janos Urban et René Bauermeister (ce dernier ne montre cependant à cette occasion que des films en Super-8 et 16mm). Des cinéastes tels que Erwin Huppert ou Eva Lurati font également partie de l'exposition.

Le catalogue de l'exposition comprend des textes de Gérald Minkoff et Jean Otth – il s'agit en fait de documents fournis par les artistes pour l'exposition. Tandis que pour le premier, la vidéo est envisagée comme le support d'une mise en abyme tautologique, pour le second, « [l']ESPACE télévisuel et MAGNÉTOSCOPIQUE, est un ESPACE PICTURAL »³⁷. Ces propos sont articulés par rapport à sa première œuvre vidéo réalisée avec Jean Scheurer et présentée dans cette exposition, *Ombre A*, décrite en ces termes dans un catalogue monographique édité par le Centre d'art contemporain de Genève :

Dans la première partie, cette bande est une tentative de fixation graphique d'une ombre portée. Pour visualiser une durée, au moyen d'un spray de peinture noire, je procède au marquage d'une ombre, dans le présent, et à celui, anticipé, de l'ombre à venir. Le thème choisi est celui du menhir. Dans la seconde partie, il s'agit de la destruction plastique de ma propre ombre à l'aide de peinture noire, puis de « sable » synthétique. Au niveau du langage télévisuel, c'est avant tout l'utilisation des possibilités picturales des valeurs (gamme du noir au blanc de la vidéo)³⁸.

Faisant partie de la série des « Limites », cette vidéo confronte la captation de la caméra à un geste d'inscription primaire. Le cerne, qui tente de marquer les contours d'une silhouette formée par une projection lumineuse, est constamment redéfini par l'instabilité de l'ombre. Cette mise en rapport de deux techniques, que l'on peut qualifier d'anachroniques, interroge les motivations historiques et anthropologiques de la captation et de la prise de vue en vidéo. Alors que l'identification de ce qui intervient dans le champ de vision mobilise des opérations de distinction entre différents niveaux de réalité, cette délimitation est dissoute par les reconfigurations de la situation par l'image vidéo.

Cette œuvre travaillée par l'écart anachronique entre le geste, qui inaugure l'origine du dessin, et le moyen de

reproduction, qu'est la vidéo, est réinvestie dans le contexte de l'exposition dirigée par Michel Thévoz, présentée du 3 novembre au 10 décembre de la même année au Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne : *Implosion, Musée expérimental 3*³⁹. Cette vidéo de Jean Otth est associée à différentes formes de perturbations disséminées sur douze moniteurs. La moitié d'entre eux diffuse des images enregistrées sur magnétoscope et altérées dans leurs rapports de luminosité et de contraste : *Perturbation X, Perturbation I, Perturbation II, Perturbation III, TV-Autoportrait, Ombre A*. Avec ces dérèglements, l'artiste révèle la plasticité « de la structure même de la matière télévisuelle ». Il donne ainsi une visibilité aux « ESTHÉTIQUES SOUS-JACENTES », et met en rapport l'instabilité de la trame et de la luminosité de l'image électronique avec les variations des effets de textures et de lumière dans la peinture impressionniste.

Dans *TV-Autoportrait*, l'artiste s'expose par intermittences, la « dé-structuration » de l'image occultant partiellement la lisibilité de son portrait. L'intervention de rayures et de bandes de différentes épaisseurs perturbe la distinction entre les surfaces et les strates sous-jacentes de l'image, ces dernières étant permutées par des effets de sur- et sous-expositions lumineuses. Alors que la vidéo est dépourvue d'enregistrement sonore, les métamorphoses des trames formées par les interférences techniques créent une dynamique en contrepoint à la pose relativement statique de l'artiste. Réalisées par un ingénieur, ces manipulations techniques font l'objet d'une sélection par l'artiste : « Aucune modification de l'image autre qu'électronique n'est intervenue dans cette expérience »⁴⁰. Aléatoire, ce bruit rythmique n'est pas sans rappeler le clignotement de l'effet *flicker* et le battement des photogrammes au cœur du principe même du cinéma. Cette instabilité du signal électronique met à l'épreuve la concentration du spectateur et la persistance de l'image.

Sur l'autre partie des moniteurs intitulée *Découpages-Perturbations*, l'artiste a recouvert les écrans de morceaux de plastique noir découpés. Cette oblitération d'une partie de l'image recadre la réception des programmes en limitant partiellement le champ de vision et en augmentant l'importance du son. L'attention est ainsi focalisée sur des détails aléatoires ; elle fait ainsi l'expérience paradoxale de

l'intensification de l'observation par une vision circonscrite. L'un des postes décrit par l'artiste comme une « sculpture minimaliste »⁴¹ est le quatrième exercice de cette série intitulée *Abécédaire télévisuel*. Nommé par la suite *Menbir-TV*, ce moniteur tourné à la verticale diffuse un trait blanc d'orientation analogue. Mais contrairement à l'axe immobile de *Zen For TV* que Nam June Paik présente en 1963 dans *Exposition of Music—Electronic Television*, la ligne blanche qui traverse l'écran de *Menbir-TV* se subdivise en oscillant de droite à gauche. Accentuant ainsi le caractère parcellaire du signal électronique, ce mouvement évoque par ailleurs les pulsations d'un oscilloscope mesurant les variations d'amplitude.

Cet ensemble de bandes vidéo et téléviseurs est associé à des diapositives projetées que l'artiste qualifie d'« épreuves ». Dans les documents photographiques de l'exposition visibles sur le DVD-ROM *Autour du Concile de Nicée*⁴², des téléviseurs de différentes tailles sont alignés sur une étagère, d'autres sont placés en-dessous et certains se trouvent à une autre hauteur, en retrait, contre la paroi. *TV-Autoportrait* est projeté au mur, reflet d'une conception perméable des formats vidéo et filmique. Cette installation se trouve dans une autre configuration lorsqu'elle est remontrée en 1973 à Bordeaux dans le cadre de *Regarder ailleurs*⁴³, la première exposition d'art contemporain organisée au CAPC par Jean-Louis Froment, les postes étant disposés sur des structures d'échafaudage qui évoquent un espace en construction.

Le principe d'accumulation, de dislocation et de remontage qui structure cette installation, ainsi que l'altération des programmes télévisuels font écho au propos de l'exposition *Implosion* qui désigne « la désintégration brutale des récepteurs de télévision, dont le tube central est vide d'air »⁴⁴. Convoquant un contexte de nuisances économiques, sociales et écologiques, le commissaire de l'exposition se réfère en outre à Marshall McLuhan pour encourager les artistes à pallier la paralysie produite par la technologie en proposant d'autres rapports à l'environnement. La « conscience individuelle » suscitée par le court-circuit du système nerveux serait en effet menacée, sous la pression de la charge d'informations et des conditionnements des médias. Si cette métaphore d'un état psychologique renvoie

potentiellement à d'autres techniques que l'électronique, cette exposition, qui intègre d'ailleurs différentes pratiques artistiques, propose des œuvres vidéo expérimentant des changements de perception sensorielle. Les moyens de communication ne sont plus ici conçus comme une extension du corps, mais comme un conditionnement physiologique qu'il s'agit de re-sensibiliser. Les installations présentées désorganisent le principe de visibilité propre à l'institution muséale et font implorer son enceinte par une circulation entropique.

Dans son texte intitulé « Les Miroirs de Minkoff », Vilem Flusser, professeur de Théorie de la communication à l'Université de Sao Paulo, introduit la question de l'extériorité du champ de l'art en proposant une relecture du dispositif du circuit fermé :

Actuellement le thème de l'art devient l'art sur l'art (« Art is art about art ») et la connaissance commence de se préoccuper de la possibilité de connaître la connaissance. [...] On devient victime d'une sensation de vertige, parce que dans le miroir qui réfléchit, s'ouvre un abîme, une réduction « ad infinitum » qui menace de nous engloutir. [...] Décrivons, pour pouvoir concevoir l'abîme, l'expérience de Minkoff d'une manière profane. Il y a trois miroirs qui se réfléchissent, à savoir un écran de télévision, une caméra et un magnétoscope qui sont liés entre eux circulairement. La caméra filme l'écran, l'écran absorbe la caméra, le magnétoscope enregistre ce processus, l'écran absorbe la bande magnétique, la caméra absorbe la bande sur l'écran et ainsi à l'infini. Mais il ne s'agit pourtant pas d'un circuit fermé. [...] Le circuit dont je parle est ouvert, on peut s'introduire entre et dans les miroirs réfléchissants, on peut en devenir partie intégrante, on y peut agir et souffrir, selon une hiérarchie abyssale, parce que l'abîme d'un miroir n'est que surface dans l'autre et abîme du deuxième degré dans le troisième, etc. [...] il s'agit d'une poussée en arrière des surfaces. Il faut donc considérer deux choses, 1) la chronologie est changée en perspective, l'antériorité devient profondeur. 2) Minkoff n'est pas seulement objet du spectateur

comme dans les miroirs traditionnels, mais il est objet de soi-même dans une hiérarchie vers l'abîme, ainsi qu'à chaque niveau de cette hiérarchie.⁴⁵

C'est dans le prolongement de ces questionnements autour du dédoublement des rôles d'acteur et de spectateur que Jean Otth initie *Impact Art Video Art 74*, en développant une réflexion plus spécifique sur les pratiques hétérogènes de la vidéo. La durée de huit jours de cette exposition se rapproche du format du festival. Présentée au Musée des Arts Décoratifs de la Ville de Lausanne, et organisée avec deux autres artistes, Henri Barbier et Jean-Claude Schauenberg, ainsi que l'ingénieur Serge Marendaz, elle propose de « montrer la vidéo en tant que médium artistique, sans vouloir pour autant privilégier cet aspect par rapport à tous les autres : vidéo sociologique, politique, éducative, etc. »⁴⁶. Les œuvres de 90 artistes y sont regroupées, dont des vidéos de Vito Acconci, Trisha Brown, Valie Export, Luciano Fabro, Fred Forest, Simone Forti, Jochen Gerz, Luciano Giaccari, Frank Gillette, Dan Graham, Joan Jonas, Allan Kaprow, Jannis Kounellis, Shigeko Kubota, Les Levine, Urs Lüthi, Mario Merz, Gérard Minkoff, Antoni Muntadas, Maurizio Nannucci, Muriel Olesen, Dennis Oppenheim, Jean Otth, Nam June Paik, Charlemagne Palestine, Yvonne Rainer, Martha Rosler, Sarkis, Allan Sekula, Janos Urban, Woody & Steina Vasulka, Bill Viola, Wolf Vostell et Peter Weibel.

Dans le catalogue, est publié un extrait de la thèse de Luciano Giaccari, alors directeur artistique du Studio 970/2, un centre d'études et d'activités dédié à la vidéo et situé à Varèse. L'auteur distingue les pratiques en fonction de leurs formats et des modes de visionnement qu'ils impliquent : la mono-bande, la captation de performances et l'environnement vidéo. Ces démarches artistiques se différencient des fonctions de médiation de la documentation, du reportage, de la vidéo didactique et critique. Si les finalités doivent être distinguées, les champs sont considérés comme des entités closes régies par des catégories prédéterminées.

Une autre caution scientifique est apportée par René Berger qui a contribué à donner une envergure internationale à cette exposition. Dans son texte intitulé « L'art vidéo : défis et paradoxes »⁴⁷, l'art vidéo est

appréhendé comme un art spécifique qui se distingue des formes télévisuelles en ce qu'il reconfigure son mode d'émission, de diffusion et de réception. Au regard des techniques traditionnelles, l'art vidéo permet une réflexivité de l'observation : « La peinture s'arrête au portrait. La vidéo saisit le mouvement à la fois du dehors et du dedans »⁴⁸. En outre, en exposant la structure même qui constitue l'image, il s'agit de démystifier les nouvelles technologies. En échappant encore « à l'impératif économique » de la valeur marchande, « [o]n comprend que, dans de telles conditions, le *jugement* sur l'art vidéo ne puisse se calquer sur celui dont on use habituellement »⁴⁹. Il reproche à Allan Kaprow de figer les enjeux de l'art vidéo dans des questions de légitimité alors même que l'hétérogénéité de ses usages ouvre de nouveaux champs d'investigation suscités entre autres par l'introduction d'une dimension temporelle dans l'espace d'exposition. C'est toutefois là mal comprendre le propos de l'artiste américain dont la critique portait davantage sur la difficulté du milieu de l'art à sortir du cadre conceptuel dominant.

La dimension temporelle introduite par la vidéo remet en cause le caractère unifié de l'exposition. Dans l'installation *Anatomie de l'éternité* (1974), Jean Otth fait coexister une captation immédiate en circuit fermé avec des enregistrements vidéo et sonores préalables. Placée sur un trépied, la caméra cadre un bouquet d'immortelles séchées, image transférée en direct sur un moniteur. Ce dernier diffuse en alternance des enregistrements antérieurs, de sorte à créer un trouble quant à l'ancrage temporel de l'image visible. Lorsque le spectateur se place devant la caméra, il peut vérifier la nature de celle-ci. En parallèle, la bande sonore diffuse sur magnétophone une lecture d'*Histoire universelle de l'infamie. Histoire de l'éternité* (1936) de Jorge Luis Borges. Sur l'un des documents photographiques de l'exposition, les appareils sont disposés de manière aléatoire sur une table de travail qui renvoie davantage à l'atelier qu'aux espaces cadrés du musée.

Jean Otth expose encore trois bandes vidéo. *Hommage à Mondrian*, qui appartient à la série des *TV-Perturbations*, présente un plan fixe sur un tableau du peintre moderne. Celui-ci est accroché à une cimaise, ce qui permet

d'apercevoir des détails de l'architecture de l'espace d'exposition et du système d'éclairage au néon. Les lignes géométriques de la composition picturale sont reconfigurées par les dessins horizontaux des interférences techniques propres à la vidéo, puis voilées par les distorsions de l'image qui ouvrent un espace en profondeur, en-deçà de la surface de l'écran. Les oblitérations rendent la trame géométrique de la peinture illisible, l'autonomie de l'abstraction étant parasitée par l'infrastructure de sa médiation que constituent l'exposition et la prise de vue documentaire. La reproduction en vidéo de la toile met en exergue, par les opérations de sélection du cadrage, l'ostentation paradoxale du dispositif de l'exposition, et redirige l'attention vers l'environnement extérieur à l'écran du moniteur. Comme l'a relevé par ailleurs Walter Benjamin, l'architecture induit une réception plus distraite, régie par « une perception incidente »⁵⁰. Cette approche, qui diffère de la contemplation propre à l'expert, soulève la question de l'accoutumance produite par les dispositifs visuels présents dans l'espace social.

Travaillant sur les limites perceptives, l'artiste décrit cette démarche comme « une opération extrêmement simple où le geste primaire consistant à séparer deux formes » opère une rupture entre « deux surfaces », interrogeant par ce biais la spatialité ambiguë de l'image vidéo. « Élément d'une dialectique entre un contour-cerne qui isole et un passage qui "ouvre", la limite est en soi un problème passionnant qu'une apparente banalité a étouffé. »⁵¹ » *Limite B–Le Lac* marque l'écart nécessaire à la mise en jeu de distinctions nuancées. Le plan d'un coucher de soleil sur le lac Léman donne à voir la silhouette d'une chaîne de montagnes, ainsi que les reflets de la lumière du soleil sur l'eau, paysage accompagné des sons produits par les mouvements des vagues. Les rayons qui s'y réfléchissent soulignent particulièrement la ligne d'horizon. À cette captation se superpose à l'horizontale un trait blanc électronique qui se déplace à différentes hauteurs, en contrepoint à la limite du champ de vision. Enfin, *Limite E* travaille d'une autre manière la coexistence de plusieurs niveaux de réalité. L'artiste tente de marquer le contour de son ombre contre une paroi, puis son image en diapositive où il apparaît de dos, en train de dessiner au mur, et finalement, superposée

aux contours tracés, la projection de son image filmée en Super-8. La limite ne désigne pas un confinement, mais la possibilité de redéfinir les paramètres d'une expérience esthétique.

Mise à l'épreuve des topiques institutionnelles

Limite E de Jean Otth est la première acquisition vidéo du Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne en 1973. L'espace d'expérimentation confiné qu'est l'atelier de l'artiste s'expose à la permanence des collections institutionnelles qui ont pour enjeu de préserver un patrimoine. Dans un texte publié en 1977, « Les mousquetaires de l'invisible : la vidéo-art en Suisse »⁵², René Berger présente les premiers artistes suisses ayant investi la vidéo : René Bauermeister, Gérald Minkoff, Muriel Olesen, Jean Otth, Janos Urban, Urs Lüthi, Jacques Guyonnet et Geneviève Calame. Or, si ceux-ci « ont commencé à travailler chronologiquement après Paik, Gillette, Ira Schneider, Peter Campus, Beryl Korot et bien d'autres »⁵³, le principe de la généalogie ne serait plus applicable dans ce contexte ; « [p]eut-être est-ce la première fois dans l'histoire de l'art que l'explication par les influences fait défaut »⁵⁴. Pourtant, avant cette génération, un artiste tel que Nam June Paik reconnaît l'apport de John Cage dans *A Tribute to John Cage* (1973/1976), compositeur dont la démarche a déterminé son approche de l'expérimentation. Dans quelle mesure, la Suisse serait-elle ce « lieu *excentrique* de la vidéo »⁵⁵ que revendique René Berger ? Pourquoi échapperait-elle à des rapports historiques et géographiques, alors même que ce qui distingue les expositions de 1972 et de 1974 du groupe Impact est précisément marqué par l'intégration d'un contexte international et la possibilité pour les artistes suisses de se confronter à des enjeux d'une portée plus ample ?

Si, aux États-Unis et dans certains pays d'Europe, les artistes ont également investi la télévision comme un espace d'expérimentation technique et un mode de diffusion permettant de reconsidérer la portée publique de la visibilité des œuvres, le passage au format de l'exposition aurait-il limité cette ambition ? Pour René Berger, l'expérimentation serait re-localisée dans la rupture marquée par rapport aux

formes et schèmes de communication télévisuels, en focalisant l'attention sur des espaces délimités, en contrepoint aux structures dominantes de ce qu'il appelle la *techno-communication*. Dans un texte intitulé « Les installations vidéo : au carrefour des topiques »⁵⁶ rédigé en 1981, il évoque les rapports d'échelle qui travaillent le passage du lieu d'exposition à son extériorité : « les installations seraient dès lors, si l'on me passe l'expression, des *maquettes* de re-location suggérant que d'autres "lieux" que ceux dont nous avons l'habitude par nos pratiques manifestes, non seulement sont possibles, mais existent de façon latente »⁵⁷. Cependant, les rapports engagés par l'œuvre dans un environnement politique, social et économique donné sont régis par des instances symboliques : « la détermination topographique se double d'une détermination symbolique que règle et qu'institutionnalise le type de rapports sociaux établis (d'où le terme de topique que j'ai utilisé) »⁵⁸. Alors que ces institutions établissent des cloisonnements qui limitent les mouvements et les déplacements du spectateur, les installations vidéo, en incitant le corps à se situer dans l'espace, mettraient en évidence ces découpages culturels. Au-delà de cette représentation topographique, des auteurs tels que Kurt Lewin⁵⁹ ont pointé l'impact psychologique de la topologie qui ne résulte pas de rapports métaphoriques, mais des effets comportementaux que produit le positionnement d'un individu dans un environnement.

Bien que l'on puisse douter que les structures de ce milieu social et culturel aient été reconfigurées, ce qui incite à penser, comme l'affirme Jean Otth, qu'il vaudrait mieux cesser « de perdre notre temps à justifier ce médium »⁶⁰, des figures telles que René Berger⁶¹ ont cependant contribué à inscrire de nouvelles pratiques artistiques dans un paysage local encore engoncé dans ses traditions culturelles. La distinction d'un champ spécifique à la vidéo suscita par la suite la création d'espaces particuliers, dédiés à ces enjeux. En Suisse romande, la Semaine Internationale de Vidéo (SIV), fondée par André Iten en 1985, constitue la principale manifestation dévolue à ce médium, qui sera significativement renommée Biennale de l'Image en Mouvement (BIM) en 1999, et qui se tiendra au Centre pour l'image contemporaine de Saint-Gervais (CIC), Genève, jusqu'en 2005⁶². Le CIC est dissous en 2008, et la Biennale

est reprise en 2014 par le Centre d'art contemporain de Genève. Mais on peut penser qu'une plus grande indépendance se manifeste dans les lieux de projection extérieurs aux institutions, où les enjeux contemporains de l'art vidéo peuvent être expérimentés⁶³.

L'expérience esthétique des œuvres vidéo est déterminée par les conjonctures géographiques et historiques de leur contexte de réalisation et de diffusion. En retour, l'art vidéo permet de comprendre à une échelle locale les conditions de production et de réception de différentes pratiques artistiques. Le format traditionnel de l'exposition marque les débuts de l'art vidéo en Suisse romande, ce qui incite les historiens de l'art à reproduire des cadres conceptuels familiers. Dans ce milieu régional, l'extériorité exercée par les artistes à l'égard des institutions muséales s'exprime moins à travers la référence à une actualité sociale et politique qu'à travers la mise en situation de mutations perceptives induites par les nouveaux modes de communication.



Jean Orth, *Abécédaire télévisuel I*, 1972
Vue d'exposition, *Implosion*, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Lausanne, 1972

- [1] Rosalind Krauss, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *October*, vol. 1, n°1, printemps 1976, p. 50-64.
- [2] Née en 1925 et décédée en 1988, Dany Bloch est une spécialiste de l'art vidéo en France. En 1982, elle publie sa thèse qui porte sur l'art vidéo : Dany Bloch, *Art et vidéo 1960-1980/82*, Éditions Flavia, Locarno 1982.
- [3] Dany Bloch, « L'art-vidéo », *Traverses*, n°16, « Circuits/ cours circuits », Centre Georges-Pompidou/Les Éditions de Minuit, septembre 1979, Paris, p. 72-80.
- [4] Les guillemets sont de mise : la Portapak n'est pas véritablement portable ni légère en 1965, celle-ci devant être alimentée à une prise de courant électrique.
- [5] Susanne Neuberger, « Terrific Exhibit. "Time Art" alias Music in the Exhibition Genre », in Susanne Neuberger (éd.), *Nam June Paik. Exposition of Music—Electronic Television. Revisited*, Walther König/Museum Moderner Kunst Stiftung, Cologne/Vienne 2009, p. 31-43.
- [6] Joëlle Zask, « Le courage de l'expérience », in Jean-Pierre Cometti et Éric Giraud (éds.), *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*, Centre International de Poésie/Presses Universitaires de Rennes, coll. « Arts contemporains », Marseille/Rennes 2014, p. 20.
- [7] John Dewey, *L'art comme expérience* (trad. Jean-Pierre Cometti), Gallimard, coll. Folio essais, Paris 2010 [1934], p. 80.
- [8] *Ibidem*, p. 68.
- [9] Billy Klüver est docteur en ingénierie électrique et, dès 1958, employé dans les laboratoires de la compagnie Bell où il mène notamment des recherches sur les lasers.
- [10] Sylvie Lacerte, « 9 Evenings and Experiments in Art and Technology: A Gap to Fill In Art History's Recent Chronicles », in Dieter Daniels et Barbara U. Schmidt (éds.), *Artists As Inventors. Inventors As Artists*, Hatje Cantz, Ostfildern 2008, p. 160.
- [11] Billy Klüver à propos de 9 Evenings, cité par S. Lacerte, *op. cit.*, p. 163-164 : « It wanted to achieve very specific practical and social goals. Its development was coincident in time with the spreading mysticism about technology, the McLuhan concept that the communication means were the extensions of the body, the psychedelic experience as an element of art! ». Harriet De Long, 9 Evenings: *Theatre and Engineering* [manuscript] ; Series I. Project files ; box 2, « 9 Evenings », 1966 ; Experiments in Art and Technology ; Records, 1966-1993 ; Getty Research Institute, Research Library, Accession n° 940003.
- [12] Description de la performance trouvée sur le site de la Fondation Langlois qui regroupe les archives de 9 Evenings : www.fondation-langlois.org/html/c/page.php?NumPage=1792.
- [13] Informations issues de l'article de Catherine Morris, « 9 Evenings : Theatre & Engineering », in Sabine Breitwieser (éd.), *E.A.T. Experiments in Art and Technology*, Walther König/Museum der Moderne, Cologne/Salzburg 2015, p. 84, 85, 89.
- [14] Herbert Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme* (trad. Jean Paré), Mame/Le Seuil, Bruxelles/Paris, 1977 [première édition : *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill Company, New York 1964].
- [15] *Ibidem*, p. 27.
- [16] *Ibidem*, p. 31.
- [17] Selon Robert Smithson : « The *Land Art* films shot by Gerry Schum of the Fernsehalerie in Berlin leave something to be desired; nevertheless they do indicate an attempt to deal with art in the landscape. Television has the power to dilate the "great outdoors" into sordid frontiers full of grayness and electrical static. Vast geographies are contracted into dim borders and incalculable sites. Schum's "Television gallery" proliferates the results of Long, Flanagan, Oppenheim, Beuys, Dibbets, De Maria, Heizer, and myself over unknown channels which bifurcate into dissolving terrains. », in Robert Smithson, « Art Through the Camera's Eye », 1971, texte non publié du vivant de l'artiste, dans Jack Flam (éd.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Los Angeles, 1996, p. 374. Robert Smithson mentionne Joseph Beuys qui participera en réalité à un projet ultérieur intitulé *Identifications*.
- [18] Philippe Dubois, « L'état-vidéo : une forme qui pense. Une histoire en deux mouvements », in Christophe Boutin (éd.), *Vidéo Topiques. Tours et retours de l'art vidéo*, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg 2002, p. 49.
- [19] Allan Kaprow, « Video Art: Old Wine, New Bottle », *Artforum*, vol. 12, n°10, 1974, p. 46-49.
- [20] « It is worth mentioning in the context of video art tapes, because this is the way the tapes are presented to the public: as if in a pocket movie theater. », in *Ibidem*, p. 46.
- [21] Voir Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble 2005.
- [22] « This hardware linkage proposes to positively alter the behavior of human and nonhuman participants alike, as if it were some infinitely readjustable ecology. », in Allan Kaprow, « Video Art: Old Wine, New Bottle », *op. cit.*, p. 47.
- [23] La phrase « Is it light enough? » joue sur la polysémie du mot *light* qui signifie à la fois lumière et léger.
- [24] Allan Kaprow, « L'art expérimental », *L'Art et la vie confondus* (textes réunis par Jeff Kelley, trad. Jacques Donguy), Centre Georges-Pompidou, Paris 1996, p. 102.
- [25] Élie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm et Dork Zabunyan, « Introduction », *In actu. De l'expérimental dans l'art*, Les presses du réel, Dijon 2009, p. 18.
- [26] Laurent Jeanpierre, « Introduction aux conditions de l'art expérimental », *op. cit.*, p. 312.
- [27] *Ibidem*, p. 15.
- [28] Voir *TV as a Creative Medium*, cat. exp., Howard Wise Gallery, New York 1969.
- [29] Outre les informations issues des catalogues d'exposition originaux, les précisions historiques de leurs circonstances sont données par l'article de François Bovier, « "The Medium is the Network" – the Impact Group and the Emergence of Video Art in French-speaking Switzerland » (trad. Miranda Stewart), dans F. Bovier (éd.), *Early Video Art and Experimental Film Networks. French-speaking Switzerland in 1974: a Case for « Minor History »*, ECAL/Les presses du réel, Lausanne/Dijon 2017, p. 57-72.
- [30] En introduction du catalogue est encore mentionné le nom de Christiane Cornuz. Liste complétée par les recherches de François Bovier, *art. cit.*
- [31] Voir Impact, *Action/Film/Video*, Galerie Impact, Lausanne 1972, non paginé. Précisons que Janos Urban, artiste proche de Fluxus, est un pionnier de l'art vidéo en Suisse romande, et que Claude Vallon est journaliste culturel. Ce catalogue est partiellement reproduit dans François Bovier et Tristan Lavoyer (éd.), *Black White Box Cube*, ECAL/Circuit, Lausanne 2015.
- [32] François Bovier, « "The Medium is the Network"—the Impact Group and the Emergence of Video Art in French-speaking Switzerland », *op. cit.*
- [33] Claude Vallon, « Nouvelles aventures », *Action/Film/Video*, *op. cit.*
- [34] Jacques Monnier, « Videonomad », *Action/Film/Video*, *op. cit.*
- [35] François Bovier, « "The Medium is the Network"—the Impact Group and the Emergence of Video Art in French-speaking Switzerland », *op. cit.*
- [36] Voir François Bovier et Tristan Lavoyer (éds.), *Black White Box Cube*, *op. cit.*
- [37] Ces propos ont été reproduits dans « Espace TV » (mai 1972), in *Jean Otth. Travaux vidéo 1970-1980*, cat. exp., Centre d'art contemporain, Genève 1980, p. 1.
- [38] Jean Otth, texte de présentation d'*Ombre A* (1972), in *Jean Otth, Travaux vidéo 1970-1980*, *op. cit.*, p. 59.
- [39] *Implosion, Musée expérimental 3 : Otth, Groh, Huber, Urban, Zaugg, Bertin, Camesi, Gramse, Minkoff, Villalba, Olivetto, Kalkmann, Ducimetiere, Brockleburst*, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 1972.
- [40] Jean Otth, texte de présentation d'*Autoportrait I* (1972), in *Jean Otth. Travaux vidéo 1970-1980*, *op. cit.*, p. 19.
- [41] « Exercice IV de l'abécédaire télévisuel », in Irene Schubiger (éd.), *Reconstructing Swiss Video Art From the 1970s and 1980s*, JRP|Ringier/Musée d'Art de Lucerne, Zurich/Lucerne 2009, p. 92.
- [42] Jean Otth, *Autour du Concile de Nicée*, Anarchivé 4, DVD-ROM édité par Anne-Marie Duguet, Paris 2007.
- [43] *Regarder ailleurs : Jean Otth, Gina Pane, Gérard Titus-Carmel, Claude Viallat*, Palais de la Bourse, Bordeaux 1973.
- [44] Michel Thévoz, « Implosion », in *Implosion, Musée expérimental 3*, *op. cit.*, p. 1.
- [45] Vilem Flusser, « Les Miroirs de Minkoff », in *Implosion, Musée expérimental 3*, *op. cit.*, p. 41.
- [46] Impact, *Impact Art Video Art 74*, Galeric Impact, Lausanne 1974, non paginé.
- [47] Initialement paru dans le catalogue *Impact Art Video Art 74*, *op. cit.*, ce texte a été reproduit dans l'ouvrage dirigé par François Bovier & Adena Mey : René Berger, *L'Art vidéo et autres essais (1971-1997)*, JRP|Ringier/Les Presses du réel, Zurich/Dijon 2014, p. 28-54.
- [48] *Ibidem*, p. 41.
- [49] *Ibidem*, p. 35.
- [50] Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), in *Œuvres III* (trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch), Gallimard, Paris 2000, p. 312.
- [51] Jean Otth, « Les Limites (Interrogation sur les « réalités » de l'image » (1973), in *Jean Otth. Travaux vidéo 1970-1980*, *op. cit.*, p. 49.
- [52] René Berger, « Les mousquetaires de l'invisible : la vidéo-art en Suisse », *Cinéma*, n°4, dossier « Vidéo & Cie », Lausanne 1977, p. 39-43. Ce texte est reproduit in René Berger, *L'Art vidéo et autres essais*, *op. cit.*, p. 84-88.
- [53] *Ibidem*, p. 85.
- [54] *Ibidem*, p. 86.
- [55] *Ibidem*.
- [56] René Berger, « Les installations vidéo : au carrefour des topiques », in *L'Art vidéo et autres essais*, *op. cit.*, p. 100-108.
- [57] *Ibidem*, p. 107.
- [58] *Ibidem*, p. 108.
- [59] Kurt Lewin, *Principles of Topological Psychology*, Martino Publishing Mansfield 2015 [première édition : McGraw-Hill Book Company, New York/Londres 1936].
- [60] « Quelques réponses aux questions de Maria-Gloria Biccoci » (février 1980), *Jean Otth. Travaux vidéo 1970-1980*, *op. cit.*, p. 3.
- [61] René Berger fonde en 1981 l'Association internationale pour la Vidéo dans les Arts et la Culture (l'AIVAC) et fut l'initiateur des colloques organisés au VideoArt Festival de Locarno.
- [62] À ce propos, lire l'historique retracé par Jean-Michel Baconnier dans « BIM 2014 : Des anciennes à la « nouvelle » Biennale de l'Image en Mouvement », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n°29-30, printemps 2015, p. 225-238.
- [63] Depuis 2007, le Home Cinéma de l'Association Trafic, mis en œuvre par l'artiste Jean-Michel Baconnier à Lausanne, redéfinit l'héritage de cette histoire au cours de ses programmes, et teste de nouveaux formats de diffusion tel que le site Internet, interrogeant les rapports entre les arts

et les technologies numériques. Voir Home Cinéma 2.0 : <http://www.trafic.li/home-cinema-2-0.php>.

Documents 29 :
François Bovier, Adeena Mey,
Thomas Schärer, Fred Truniger
[éds.]

Minor Cinema

Le Cinéma expérimental en Suisse

Cet ouvrage est le vingt-neuvième
volume de la série « Documents »,
consacrée à la publication en
français d'écrits critiques.

Cette collection a été fondée par
Lionel Bovier et Xavier Douroux.