

**CONSTRUIRE L'ART VIDÉO
PAR LE DISCOURS :
CONFRONTATION PARISIENNE
ET VIDÉO GENEVOISE
(1974/1977)**

*CONSTRUCTING VIDEO ART THROUGH DISCOURSE:
PARISIAN CONFRONTATION AND GENEVAN VIDEO (1974/1977)*

par Melissa Rérat

Thèse de Doctorat ès sciences humaines et sociales – histoire de l'art

Sous la direction de

Prof. Dr Régine Bonnefoit
Institut d'histoire de l'art et de muséologie,
Université de Neuchâtel

&

Univ.-Prof. Dr. Andrea Glauser
mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien,
Institut für Kulturmanagement und Gender Studies;
PD Universität Luzern, Soziologisches Seminar

Jury d'experts composé de

Dr Larisa Dryansky
Maître de conférences en histoire de l'art contemporain,
Sorbonne Université, Paris

Prof. Dr André Ducret
Professeur honoraire en sociologie, Université de Genève

Prof. Johannes Gfeller
Prof. für Konservierung Neuer Medien und Digitaler Information,
Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart

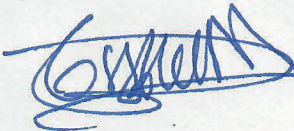
Thèse soutenue le 28 septembre 2020

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de Mme Régine Bonnefoit, co-directrice de thèse, professeure, Université de Neuchâtel ; Mme Andrea Glauser, co-directrice de thèse, professeure, mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Institut für Kulturmanagement und Gender Studies / Privatdozentin, Universität Luzern, Soziologisches Seminar ; Mme Larisa Dryansky, maître de conférences en histoire de l'art contemporain, Sorbonne Université, Paris ; M. André Ducret, professeur honoraire en sociologie, Université de Genève ; M. Johannes Gfeller, Professor für Konservierung Neuer Medien und Digitaler Information, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Melissa Rérat en laissant à l'autrice la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 28 septembre 2020

Le doyen
Pierre Alain Mariaux

P. O.


C'est à ce que recouvre l'expression « art vidéo » entre 1974 et 1977 à Paris et Genève, et à son lien avec la légitimation de la pratique artistique de la vidéo, que cette thèse de doctorat est consacrée. Elle part de l'hypothèse que l'« art vidéo » est une construction et pose trois questions, jalons de la recherche : Quel est le processus qui a mené de diverses locutions à celle d'« art vidéo » ? Quel est le rapport entre ces termes et la position de la pratique vidéo dans le domaine de l'art ? « Art vidéo » est-il synonyme d'« emploi artistique, ou par un-e artiste, du médium vidéographique » ? Pour y répondre, une méthode originale est élaborée à partir de la théorie de la construction sociale de la réalité des sociologues Peter L. Berger & Thomas Luckmann, pondérée par les sociologies de l'art de Pierre Bourdieu et d'Howard S. Becker. La *boîte à outils* ainsi constituée est mise à l'épreuve de deux cas d'étude, la première exposition muséale d'art vidéo à Paris (*Art/Vidéo Confrontation 74*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, section A.R.C., 1974) et à Genève (*VIDEO*, Musée d'art et d'histoire, 1977). En résulte une contribution à l'histoire de l'art vidéo et son écriture, doublée d'une expérimentation interdisciplinaire, tant conceptuelle que méthodologique.

Mots-clés : art vidéo, art contemporain, vidéo, animation, exposition, discours, construction, légitimation, sociologie, sociologie de la connaissance, sociologie de l'art, histoire de l'art, histoire de l'histoire de l'art, interdisciplinarité, transdisciplinarité, Peter L. Berger & Thomas Luckmann, Pierre Bourdieu, Howard S. Becker, années 1970, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Section A.R.C. (Animation Recherche Confrontation) du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Musée d'art et d'histoire de Genève, Association pour un musée d'art moderne Genève (AMAM), Stampa Galerie Bâle

This thesis deals with the French expression “art vidéo”, with its significations between 1974 and 1977 in Paris and Geneva and focuses on its role in legitimating the video practice as art. It postulates that “art vidéo” is a construction and asks three questions, that form the research’s red wire: Through which process different terms converge to “art vidéo”? What is the connection between these words and the position of video practice in the art world? Is “art vidéo” a synonym of “artistic use, or by an artist, of the video medium”? With the theory of the social construction of reality by the sociologists Peter L. Berger & Thomas Luckmann and Pierre Bourdieu’s and Howard S. Becker’s sociologies of art, an original method is elaborated to answer these questions. This *methodological toolbox* is confronted with two study cases, the first museum exhibition of video art in Paris (*Art/Vidéo Confrontation 74*, Musée d’art moderne de la Ville de Paris, section A.R.C., 1974) and in Geneva (*VIDEO*, Musée d’art et d’histoire, 1977). The result of this thesis is not only a contribution to the history of video art and its writing but also an interdisciplinary, conceptual, and methodological experimentation.

Keywords: video art, contemporary art, video, social animation, exhibition, discourse, construction, legitimation, sociology, sociology of knowledge, sociology of art, art history, history of art history, interdisciplinarity, transdisciplinarity, Peter L. Berger & Thomas Luckmann, Pierre Bourdieu, Howard S. Becker, 1970’s, Musée d’art moderne de la Ville de Paris, Section A.R.C. (Animation Recherche Confrontation) of the Musée d’art moderne Paris, Musée d’art et d’histoire Geneva, Association pour un musée d’art moderne Geneva (AMAM), Stampa Gallery Basle

Die vorliegende Dissertation diskutiert den französischen Begriff «art vidéo» und seine Bedeutungen zwischen 1974 und 1977 in Paris und Genf. Dabei steht die Rolle der Legitimierung der künstlerischen Videopraktik im Zentrum. Basierend auf der Hypothese, dass «art vidéo» eine Konstruktion ist, bilden drei Fragen den roten Faden der Recherche: Wie lässt sich der Prozess der Etablierung des Begriffs «art vidéo» beschreiben und welche weiteren Begriffe haben ihn in seiner Entstehung begleitet? Welche Verhältnisse gibt es zwischen diesen Wörtern und der Position der Videopraxis im Kunstgebiet? Ist «art vidéo» ein Synonym für die «künstlerische Verwendung des Videomediums (bspw. von einem/er KünstlerIn)»? Um diese Fragen zu beantworten, wird eine originelle Methode erstellt, welche die Theorie der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit der Soziologen Peter L. Berger & Thomas Luckmann und die Kunstsoziologien von Pierre Bourdieu und Howard S. Becker zusammenträgt. Das so erstellte *Toolbox* wird mit zwei Fallstudien konfrontiert: die erste Videokunstaussstellung in einem Museum in Paris (*Art/Vidéo Confrontation 74*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, section A.R.C., 1974) und in Genf (*VIDEO*, Musée d'art et d'histoire, 1977). Die Ergebnisse der Recherche leisten nicht nur einen Beitrag zur Videokunstgeschichte und ihrer Aufzeichnung, sondern stellen auch ein interdisziplinäres konzeptuelles methodologisches Experiment dar.

Schlagwörter: Videokunst, zeitgenössische Kunst, Animation, Ausstellung, Diskurs, Konstruktion, Legitimierung, Soziologie, Wissenssoziologie, Kunstsoziologie, Kunstgeschichte, Kunstgeschichteschreibung, Interdisziplinarität, Transdisziplinarität, Peter L. Berger & Thomas Luckmann, Pierre Bourdieu, Howard S. Becker, 1970er Jahre, Musée d'art moderne Paris, Section A.R.C. (Animation Recherche Confrontation) des Musée d'art moderne Paris, Musée d'art et d'histoire Genf, Association pour un musée d'art moderne Genf (AMAM), Stampa Galerie Basel

REMERCIEMENTS

Remercier : voilà une pratique performative, où le dire rencontre le faire. Je tiens à adresser ma reconnaissance aux actrices et acteurs qui ont contribué à ce que mes propos, mes écrits, mes réflexions deviennent une réalité. Mes pensées vont tout d'abord à la Professeure Régine Bonnefoit qui m'a suivie depuis mes études de Bachelor. Jeune étudiante, j'ai participé avec grand intérêt à ses enseignements d'histoire de l'art contemporain. La pertinence et la finesse de ses propos, tout comme son humanité ont grandement pesé dans mon choix de faire de l'histoire de l'art contemporain ma profession. Tout au long de mon parcours, et plus particulièrement au cours des dernières années, elle a su m'insuffler force, curiosité et passion. Je remercie ensuite la Professeure Andrea Glauser pour son encadrement. Novice dans le domaine de la sociologie, j'ai énormément profité de ses conseils, de ses relectures et de nos discussions méthodologiques. Son entrain lors de la soumission de mon sujet a contribué à la finalisation de ce doctorat. Je tiens également à saluer l'interdisciplinarité et le bilinguisme dont mes deux directrices de thèse ont fait montre, cadre de travail qui m'est cher.

Ayant conduit cette recherche parallèlement à une activité professionnelle, il m'importe de souligner la flexibilité et l'écoute dont ont fait preuve mes employeurs afin que des séjours de recherche et de rédaction soient organisés. Un grand merci donc à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel (UniNE) ainsi qu'à l'Antenne romande de l'Institut suisse pour l'étude de l'art (ISEA). Une pensée à mes collègues pour les nombreux échanges qui ont nourri l'élaboration de ma thèse. À ce titre, j'adresse également ma gratitude aux organisatrices du Programme doctoral en histoire de l'art de la Conférence universitaire de Suisse occidentale (ateliers d'histoire de l'art contemporain, Prof. Régine Bonnefoit, Prof. Kornelia Imesch Oechslin, Prof. Julia Gelshorn et Prof. Marie Theres Stauffer) et du Kolloquium « Soziologische Theorie und Weltgesellschaftsforschung » de l'Université de Lucerne (Prof. Andrea Glauser et Prof. Bettina Heintz), ainsi qu'à leurs participantes et participants.

Grâce à deux subventions du Bureau égalité des chances de l'UniNE et une bourse du Fonds des donations de la même université, j'ai pu poursuivre mes recherches, en 2014 puis en 2016, à Paris et à Rennes. J'y ai eu accès aux archives suivantes : Archives de la critique d'art, Rennes ; Archives du Musée d'Art Moderne de Paris ; Service des Archives du Centre national

d'art et de culture Georges Pompidou, Paris ; plusieurs fonds conservés à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris et à la Bibliothèque Kandinsky – Centre de documentation et de recherche du Musée National d'Art Moderne, Paris. Ces recherches ont été complétées, entre 2016 et 2019, par des consultations dans les Archives du Centre d'Art Contemporain, Genève ; celles de l'Association des Amis du MAMCO, Genève ; aux Archives de la Ville de Genève et aux Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine. Que ces institutions soient remerciées pour leur accueil et le cadre de travail qu'elle ont mis à ma disposition. Un merci tout particulier à Laurence Le Poupon, Nathalie Boulouch, Delphine Folliot et Jacques Davier.

Je tiens aussi à adresser mes remerciements à diverses personnes qui m'ont fait partager leurs points de vue, leurs réflexions relatives à l'écriture d'une thèse ou encore m'ont fourni de précieux documents et renseignements : STAMPA Galerie, Bâle ; Adelina von Fürstenberg, Genève ; René Pulfer, Bâle ; Dr David Matthey, Musée d'art et d'histoire de Genève ; Colette Auzonne, Centre de ressources Olympe de Gouges, Université Toulouse – Jean Jaurès ; Dr Sarah Burkhalter, ISEA ; Dr Thomas Schmutz, UniNE ; Ketty Villemin, Method ; Lauranne Eyer, Bienne ; Monika Lanz, Studen ; ainsi que les étudiantes et étudiants avec qui j'ai eu le plaisir d'échanger lors des cours que j'ai dispensés à l'UniNE. Kevin Meyer m'a conseillé de jeter un œil aux propos de Berger & Luckmann concernant la légitimation ; ce coup d'œil s'est finalement étendu sur plusieurs années ! Je lui en suis très reconnaissante, ainsi que de son amical appui. Les membres du jury qui ont accepté d'appréhender de manière critique mon travail reçoivent ma plus complète gratitude : Dr Larisa Dryansky pour ses riches conseils bibliographiques, Prof. André Ducret pour sa lecture éclairée des outils sociologiques et Prof. Johannes Gfeller pour ses précisions relatives à la technique vidéo. La version de ma thèse déposée en bibliothèque n'aurait pu voir le jour sous cette forme sans la générosité des auteures, auteurs et ayants droit des documents reproduits en annexes. Je tiens par ailleurs à mentionner la Bibliothèque de la Ville de Bienne, dont j'ai occupé l'agréable salle de lecture durant d'innombrables heures.

Finalement, je remercie de tout cœur ma famille – Sarah, Chantal et Pierre-André Rérat – pour son soutien et son écoute. *Danke auch an Jan Wälti* pour son accompagnement au cours de cette thèse, sa patience et sa compréhension durant les moments de doute puis de joie d'un tel projet de recherche.

SOMMAIRE

INTRODUIRE	p. 9
L'hypothèse de la construction	p. 9
La recherche et ses états	p. 16
Histoire de l'art (vidéo) francophone	p. 16
Sociologie	p. 27
Sociologie de l'art	p. 28
Poursuivre la recherche	p. 30
1. CIRCONSCRIRE – BASES CONCEPTUELLES ET MÉTHODE	p. 33
1.1 La construction sociale de la réalité selon Peter L. Berger & Thomas Luckmann	p. 33
1.1.1 Légitimité et légitimation	p. 33
1.1.2 Langage, discours et pratiques	p. 40
1.1.3 Sous-univers de signification	p. 46
1.1.4 L'art en tant que système de symboles ou autre réalité	p. 50
1.2 Le recours aux sociologies de l'art de Pierre Bourdieu et d'Howard S. Becker	p. 53
1.2.1 Lutter et consacrer : les règles du jeu artistique selon Bourdieu	p. 60
1.2.2 Coopérer : tout un monde pour Becker	p. 71
1.3 La construction de l'art vidéo	p. 78

2. CONFRONTER LA VIDÉO, L'ART ET L'ART VIDÉO – ÉTUDES DE CAS	p. 83
2.1 Art/Vidéo Confrontation 74, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, A.R.C. II, 1974	p. 83
2.1.1 Les contextes	p. 83
2.1.2 Le catalogue d'exposition	p. 88
<i>Michel Fansten</i>	
<i>Suzanne Pagé</i>	
<i>Donald A. Foresta</i>	
<i>Dany Bloch</i>	
<i>Yann Pavie</i>	
<i>Claudine Eizykman</i>	
<i>Dominique Belloir</i>	
2.1.3 L'étude-bilan	p. 104
2.1.4 La brochure	p. 111
<i>René Berger</i>	
<i>Augustin Girard</i>	
2.1.5 Questions et réponses	p. 124
2.2 VIDEO, Musée d'art et d'histoire Genève, AMAM, 1977	p. 154
2.2.1 Les contextes	p. 154
2.2.2 L'affiche de l'exposition	p. 160
2.2.3 Le catalogue d'exposition	p. 163
<i>Martin Kunz</i>	
<i>Barbara London</i>	
<i>Peter Weibel</i>	
<i>Hugh Adams</i>	
<i>Maria Gloria Bicocchi & Fulvio Salvadori</i>	
<i>Michaël H. Shamberg</i>	
<i>E.[rhart] Hauswirth</i>	
2.2.4 Questions et réponses	p. 187

3. RECONSTRUIRE LA VOIX ET LES VOIES DE L'ART VIDÉO – BILAN DES ÉTUDES DE CAS	p. 197
3.1 Motifs explicatifs et arguments justificatifs	p. 197
3.1.1 Titres des expositions	p. 197
3.1.2 Œuvres	p. 207
3.1.3 Mythe	p. 215
3.1.4 Individualisation	p. 219
3.1.5 Technique, dispositif	p. 221
3.1.6 Expérimentation	p. 225
3.1.7 Figuration, abstraction, narration	p. 226
3.1.8 Histoire	p. 228
3.1.9 Domaine social et animation	p. 233
3.1.10 Comparaison, assimilation et différenciation	p. 234
<i>L'art</i>	
<i>Exemples comparatifs : Video-Skulptur: retrospektiv</i> <i>und aktuell, 1963-1989 et la Biennale de Paris</i>	
<i>Assimiler pour différencier</i>	
<i>La télévision</i>	
<i>La musique</i>	
<i>L'assimilation socioculturelle</i>	
3.2 Contextualisation des acteurs des discours, de la légitimation et des pratiques vidéo	p. 256
3.2.1 Collectivité et individualité	p. 257
3.2.2 Le Centre d'Art Contemporain Genève et Adelina von Fürstenberg	p. 262
3.2.3 La STAMPA Galerie, Bâle	p. 269
3.2.4 Le Groupe Impact de Lausanne et René Berger	p. 271
3.2.5 Acteurs institutionnels	p. 280
3.2.6 L'AMAM et le Musée d'art et d'histoire Genève	p. 287
3.2.7 Rôles et internationalité	p. 292
3.2.8 Acteurs des pratiques vidéo	p. 295
3.2.9 Gen Lock, Association pour la création vidéo à Genève	p. 297
3.2.10 Récepteurs	p. 298
3.2.11 Les discours en tant qu'acteurs	p. 301

CONCLURE	p. 307
L'art vidéo, ou comment dire ce qui n'est pas (encore) de l'art ?	p. 307
Le contexte terminologique : Beaux-Arts, art contemporain et art(s) plastique(s)	p. 310
Le contexte social : réseaux d'acteurs et circulation	p. 313
Les thèses de Berger & Luckmann, Bourdieu et Becker confrontées à l'art vidéo : réflexions conceptuelles	p. 316
Texte	p. 316
Contexte	p. 319
Les limites de la performativité des mots ou la question de « l'art vidéo »	p. 322
BIBLIOGRAPHIE	p. 329
ANNEXES	p. 363

INTRODUIRE

L'hypothèse de la construction

Lorsqu'on consulte un ouvrage d'histoire de l'art contemporain, la vidéo est souvent citée parmi les médiums très appréciés des artistes depuis les cinquante dernières années. Elle est présentée dans de nombreuses expositions à travers le monde, que ce soit comme médium de prédilection de l'artiste exposé ou comme composant d'une installation multimédia¹. La pratique artistique de la vidéo est qualifiée d'« art vidéo », expression parfois élevée au rang de mouvement, à part entière, de l'art contemporain. Cette représentation est aujourd'hui largement intégrée dans (l'histoire de) l'art ; on en questionne peu les origines, les significations ou les implications. Pourtant, l'« art vidéo » n'est pas un objet naturel, mais le résultat d'un long processus composé de sélections, de confrontations, d'assemblages et de fabrications. Il suffit de remonter quelques années en arrière pour constater que les travaux vidéo sont présentés dans des espaces alternatifs et leurs producteurs rarement reconnus en tant qu'artistes. Dans les années 1970, on se demande notamment si la vidéo peut être un médium artistique ou si elle se résume à un support de documentation et d'archivage de l'art. Ces réflexions initiales accompagnent les premières pratiques de création vidéographique. L'expression « art vidéo » reste ceci dit peu courante dans les catalogues d'exposition et les documents d'archives², ou apparaît sous une forme différente et variable : « vidéo d'art », « vidéo-art », « vidéo artistique », etc. Ainsi, les textes de cette époque offrent un terrain idéal pour sonder la formation de l'art vidéo. Ils permettent d'explorer la manière dont les termes opèrent, les sens qui leur sont conférés ainsi que d'interroger le rôle des producteurs des discours. Ces pistes de départ, qui ont orienté les bases conceptuelles de la présente recherche, la méthode et le choix des textes, se résument en trois questions : *Quel est le processus qui a mené de diverses locutions à celle d'« art vidéo » ? Quel est le rapport entre ces termes et la position de la pratique vidéo dans le domaine de l'art ?*

¹ Depuis quelques années se dessine une tendance à rassembler le film, la vidéo et le numérique au sein de la catégorie « nouveaux médias ». Voir RÉRAT Melissa, « Video, a New Art », in : BONNEFOIT Régine, RÉRAT Melissa (éd.), *The Museum in the Digital Age: New Media and Novel Methods of Mediation*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. 13-23 ; « Kunst im Medienzeitalter », in : REISSER Ulrich, WOLF Norbert, *20. Jahrhundert II*, Ditzingen : Reclam (coll. « Kunst-Epochen », n° 12), 2017 [2003], pp. 31-33.

² La liste des fonds dépouillés se trouve en p. 360 de la bibliographie.

« Art vidéo » est-il synonyme d'« emploi artistique, ou par un artiste, du médium vidéographique » ?

Pour y répondre, ce travail fait l'hypothèse, et le pari, de la construction. Son cadre conceptuel s'ancre dans la thèse de la construction sociale de la réalité élaborée par Peter L. Berger & Thomas Luckmann (*The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, 1966³) afin de comprendre de quelles manières les discours portés sur la pratique artistique de la vidéo ont contribué à la légitimer et, in fine, à construire l'expression puis la catégorie « art vidéo ». Pour ce faire, une sélection de deux cas tirés des scènes artistiques genevoise et parisienne du milieu des années 1970 sont étudiés au moyen de l'analyse de sources, plus précisément d'une lecture rapprochée (*close reading*). Les résultats de cette étude sont ensuite évalués par le biais des concepts élaborés par les deux sociologues américains, ponctués et complétés par quelques notions issues des sociologies de l'art de Pierre Bourdieu et de Howard S. Becker. Ce n'est pas l'ensemble du système de Berger & Luckmann qui est sollicité, mais un choix de concepts particulièrement pertinents pour l'objet de ma recherche : la *légitimation*, le *langage*, le *sous-univers de signification* ainsi que la *place de l'art* au sein de leur propos⁴. Il est fait usage de ces concepts selon deux modalités : d'une part pour circonscrire la place et le rôle des discours dans la construction de l'art vidéo, d'autre part afin de dégager, lors de l'analyse des textes, les représentations internes à chaque discours. Du côté de Bourdieu et Becker, ce sont les *instances de consécration*, les *positions et prises de position* des acteurs, les *rapports de force* entre ceux-ci et les *luttres* ainsi que les *participants*, les *conventions* et l'*interaction* qui se révèlent utiles.

S'intéresser à l'art, alors que le quotidien constitue le cœur de la théorie de Berger & Luckmann, et n'employer qu'un pan de celle-ci impliquent la nécessité d'une certaine prudence ; il importe d'être conscient des difficultés inhérentes à cette entreprise. Il faut tout d'abord tenir compte de la nature du livre de Berger & Luckmann : une entreprise de sociologie théorique, et non de

³ BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Harmondsworth/Londres/New York : Penguin Books, 1991, [1966] ; BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, *La Construction sociale de la réalité*, présenté par Danilo Martuccelli et François de Singly, Paris : Armand Colin, 2018 [1966]. Abrégé par la suite TSCR. Une liste des sigles adoptés dans le présent travail se trouve dans le lexique en annexe 7, p. 462.

⁴ Un tableau récapitulatif des concepts employés est disponible en annexe 8, p. 463.

méthodologie⁵. Aucune méthode précise, ni étude de terrain ou quantitative n’y sont proposées et la mise en pratique de leurs outils n’est pas expliquée⁶. Ajoutons à cela que cet ouvrage date puisque paru il y a plus de cinquante ans, et a fait date grâce aux traductions en dix-huit langues⁷ et son succès ; il fait figure aujourd’hui de classique de la sociologie, lu, vu et revu. Finalement, la densité conceptuelle du propos de Berger & Luckmann complexifie son usage ; certains concepts, une fois définis, réapparaissent dans le propos sous une formulation implicite (comme c’est le cas de la « maintenance de l’univers » sous-entendu symbolique) ou élargie. Les publications et prises de position ultérieures des deux auteurs en ont de plus coloré les emplois, voire les interprétations⁸. L’expression « construction sociale de la réalité », dont la première mention publiée date de 1963 dans l’*Invitation to Sociology* de Peter L. Berger, est devenue un concept très prisé en sciences humaines et sociales⁹. Comme thématisé par Ian Hacking, « la construction sociale de [...] » a été employée de manières très différentes et parfois éloignées de l’idée originale¹⁰. La mécompréhension, et simplification, la plus courante consiste à réduire la construction sociale à un constructivisme absolu, considérer que toute notion est construite et subjective, donc à même d’être déconstruite. Les deux auteurs se sont exprimés à propos d’un tel raccourci :

« I should add that when Berger and I were being labeled "social constructivists" we were both very much annoyed. We never thought of ourselves as constructivists. [...] But the idea that some so-called social constructivists have

⁵ « In sum, our enterprise is one of sociological theory, *not* of the methodology of sociology. », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 26.

⁶ Voir COURTY Guillaume, « Berger (P.), Luckmann (T.), *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986 », in : *Polix*, vol. 1, n° 1, hiver 1988, p. 92.

⁷ DREHER Jochen, VERA Hector, « *The Social Construction of Reality, A Four-Headed, Two-Fingered Book: An Interview with Thomas Luckmann* », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, p. 35, note 3. En raison du nombre important d’éditions, auxquelles s’ajoutent des traductions parfois imprécises – telles que « universe » et « universe of meaning » qui correspondent en allemand toutes deux à « *Sinnwelt* » –, je recours à une seule et même édition du texte original : BERGER, LUCKMANN 1991. Concernant les traductions française et allemande des principaux concepts, voir l’annexe 9, p. 464 du présent travail.

⁸ Ce sont ces questions qui ont fait l’objet, en 2016, d’un numéro spécial de la revue *Cultural Sociology*, en l’honneur du cinquantième anniversaire de la parution du livre de Berger & Luckmann : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016.

⁹ VERA Hector, « Rebuilding a Classic: *The Social Construction of Reality* at 50 », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, p. 5.

¹⁰ HACKING Ian, *Entre science et réalité : La construction sociale de quoi ?*, Paris : La Découverte, 2008 [2000].

is that you can make houses without bricks, that this is a sort of autopoietic exercises in thin air. I consider this total nonsense. [...] "Construction" lent itself to such misinterpretations. I would perhaps prefer to use the term "building" as a metaphor, both as a noun and a verb, or something of that sort. »¹¹

Construction sociale n'est pas synonyme de construction abstraite. Le modèle dialectique liant l'individu et la société dans la construction sociale de la réalité élaboré par Berger & Luckmann vise d'ailleurs à le montrer. Il se structure en trois phases non chronologiques, qui s'entremêlent : l'extériorisation (la production humaine continue), l'objectivation (le processus par lequel les produits extériorisés de l'action humaine acquièrent une objectivité) et l'intériorisation (lorsque le monde social objectivé est réintégré dans la conscience)¹². La société et la réalité sont objectives, c'est-à-dire partagées avec d'autres individus, mais cette objectivité est construite individuellement.

Aussi, les concepts sont employés ci-dessous scrupuleusement dans leur acception anglaise, dans le respect des définitions données dans l'édition originale de TSCR, tout en me gardant d'un usage abusif ou trop direct, c'est-à-dire en veillant à ne pas les coller sur les propos analysés. Cela permet non pas de déconstruire l'« art vidéo », mais bien d'en appréhender les processus de construction, et plus précisément de légitimation. Plus que les termes en eux-mêmes, c'est leur construction et leurs usages qui m'intéressent¹³. Ce recours prudent à TSCR invite à faire appel, ponctuellement, à la sociologie de l'art, afin de compléter ou nuancer certains points et tenir compte des spécificités de l'objet étudié : la vidéo dans l'art. J'envisage ensuite dans quelle mesure les concepts sollicités contribuent à la compréhension et l'analyse de la construction de l'art vidéo. C'est autour de tels propos méthodologiques que le travail se conclut.

¹¹ Thomas Luckmann cité par : DREHER, VERA 2016, pp. 32, 34.

¹² BERGER, LUCKMANN 1991, p. 149 : « [...] society is understood in terms of an ongoing dialectical process composed of the three moments of externalization, objectivation and internalization. » Voir aussi STEETS Silke, *Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt: eine Architektursoziologie*, Berlin : Suhrkamp Verlag, 2015, p. 9. Les définitions des trois phases sont tirées de : VERA 2016, p. 10.

¹³ À propos des risques d'une sociologie déconstructiviste, voir MARTUCELLI Danilo, « Une Sociologie phénoménologique quarante-cinq ans après », in : BERGER, LUCKMANN 2018, pp. 25-26.

De manière plus large, la présente recherche questionne le potentiel d'application d'une thèse sociologique générale à l'art, autrement dit la non-nécessité de se restreindre à la sociologie de l'art pour étudier des pratiques artistiques. Elle teste de plus l'assemblage de plusieurs théories pour répondre aux besoins de l'objet d'étude et les possibilités dessinées par une telle prise de liberté. En outre, elle vise à mettre en évidence l'importance et la force des discours dans la constitution de l'art, souvent sous-estimées, et s'inscrit de ce fait dans une réflexion plus large au sujet de l'histoire de l'histoire de l'art et son écriture¹⁴. Le cas de l'art vidéo est à cet égard révélateur. Si l'on se penche sur l'histoire de l'art vidéo américain, largement étudiée et documentée, la présence parallèle de premiers discours et de premières pratiques et œuvres a été relevée par plusieurs auteurs. L'artiste Bill Viola parle même, en 1974, d'une antériorité : « Video may be the only art form ever to have a history before it had a history. »¹⁵ Faisant référence à la première rétrospective consacrée en 1974 déjà à Nam June Paik à l'Everson Museum of Art de Syracuse (NY), accompagnée d'un catalogue contenant nombre de ses textes, la remarque de Viola considère l'histoire à la fois en tant que discours et en tant que faits afin de signifier la préséance du dire sur le faire¹⁶.

C'est à ce que recouvre l'expression « art vidéo » entre 1974 et 1977 à Paris et Genève et son lien avec la légitimation de la pratique artistique de la vidéo que cette thèse de doctorat est consacrée. L'objectivation de l'art vidéo est appréhendée en tant qu'un processus de longue

¹⁴ À ce sujet, voir notamment BARBILLON Claire, MARTIN François-René *et al.*, *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris : La Documentation française, 2008 ; SOTROPA Adriana, METAYER Myriam, *Le Récit de l'histoire de l'art : Mots et rhétoriques d'une discipline*, Le Kremlin-Bicêtre : Éditions Esthétiques du Divers, 2017.

¹⁵ VIOLA Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings, 1973-1994*, Cambridge, MA : The MIT Press, 2002, p. 123, cité par : BLOM Ina, *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*, Berlin : Sternberg Press, 2016, p. 43. Je remercie la Dr Larisa Dryansky d'avoir attiré mon attention sur le cas américain, notamment concernant l'existence de discours avant que la vidéo ne soit reconnue en tant qu'art.

¹⁶ Dans son dernier livre sur l'histoire de l'art vidéo, l'historienne de l'art et ancienne conservatrice Barbara London, autre témoin des années 1970, évoque également les propos de Nam June Paik ainsi que le célèbre article de Rosalind Krauss paru en 1976 qui : « [...] adapted the early videos of Vito Acconci (1940-2017), Nancy Holt (1938-2014), Nauman, and Jonas to her theoretical interests of the moment [...] », in : LONDON Barbara, *VIDEO/ART: The First Fifty Years*, Londres/New York : Phaidon Press Limited, 2020, p. 15. Pour ce qui est de Krauss : KRAUSS Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », in : *October*, vol. 1, printemps 1976, pp. 50-64.

haleine, constitué de deux pans, l'institutionnalisation et la légitimation, eux-mêmes formés de plusieurs phases. Mon hypothèse est que la période retenue correspond à la première phase de légitimation ; les propos étudiés sont envisagés en tant qu'initiant la légitimation de l'art vidéo. Je ne prétends pas étudier l'art vidéo par le biais de sources écrites. Mon propos met consciemment l'analyse de ses pratiques de côté et focalise sur les discours. En outre, l'hypothèse part du principe qu'il n'existe pas qu'un seul discours légitimant propre à un contexte spatio-temporel donné, mais que plusieurs systèmes théoriques peuvent exister conjointement, en fonction notamment de la diversité des acteurs concernés et des situations différentes impliquées, entre autres l'influence du modèle américain. La mise sur le marché du Portapak de Sony en 1968 aux États-Unis¹⁷, la rapide production et diffusion de discours dans ce pays à propos de la vidéo artistique ainsi que le développement de sa pratique constituent certainement une base, consciente ou inconsciente, pour ce qui se fait et se dit dans l'espace francophone. Quant au syntagme « art vidéo », ses origines dans la formule anglaise « video art » méritent d'être interrogées. Celle-ci apparaît déjà en 1970 dans l'ouvrage *Expanded Cinema*, du théoricien des médias Gene Youngblood¹⁸. L'hypothèse du modèle américain mène à mesurer les dimensions factuelles et mythiques qu'il revêt dans les discours francophones qui le sollicitent, ainsi qu'à poser la question de la traduction, non seulement des mots mais aussi des idées. Les termes et arguments américains sont-ils repris tels quels par les auteurs francophones ? Ou est-ce que ceux-ci s'appliquent à les adapter, voire à s'en distancier ?

Deux cas d'étude ont été retenus afin d'éprouver mes hypothèses : la première exposition muséale consacrée à l'art vidéo dans chaque ville. L'exposition *Art/Vidéo Confrontation 74* a eu lieu en 1974 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, tandis que le Musée d'art et d'histoire de Genève a accueilli en 1977 l'exposition *VIDEO*. Le rapprochement entre une exposition genevoise et une manifestation parisienne s'explique premièrement par la volonté d'explorer les spécificités des discours francophones sur l'art vidéo. Deuxièmement, il s'agit, comme présenté ci-dessous, de remédier à l'absence de recherche approfondie à leur sujet. Troisièmement, dans les deux cas, il est question du même type de projet – une exposition d'art vidéo dans un musée municipal, présentée comme la première du genre –, ce qui justifie leur

¹⁷ Première unité portable d'enregistrement vidéo accessible au large public, commercialisée par Sony. Voir ZIELINSKI Siegfried, *Zur Geschichte des Videorecorders*, Berlin : Wissenschaftsverlag Volker Spiess GmbH, 1986, p. 363, note 103.

¹⁸ YOUNGBLOOD Gene, *Expanded Cinema*, New York : P. Dutton & Co., Inc., 1970, pp. 282, 304, 333.

mise en parallèle, voire leur comparaison. Finalement, la proximité spatiale et culturelle entre les deux villes soutient leur rapprochement¹⁹. La sélection est volontairement très resserrée – deux manifestations uniquement – afin de considérer une large gamme de discours, tout en approfondissant leur étude. Celle-ci suit le même canevas, en prenant en compte la spécificité de chaque texte, notamment ses dimensions et sa densité. Précisons encore qu’une telle recherche avec une forte composante méthodologique ne peut multiplier les études de cas, de crainte de perdre son fil rouge. C’est dans des fonds d’archives, et non en bibliothèques, que les textes (discours publiés, officiels) soumis à l’analyse ont été découverts. Une seconde campagne de recherches en archives a permis de parachever certains points de l’analyse de ces discours ou de préciser des éléments de contexte, cherchés dans des documents officiels ou internes. Les termes employés et les propos tenus dans ces derniers méritent en effet qu’on s’y arrête ; Berger & Luckmann font reposer la légitimation tant sur le vocabulaire que sur des théories complexes, tant sur des discours du quotidien produits spontanément que sur des propos soignés et consciemment élaborés. La phase initiale de mon travail s’est concentrée sur les archives de l’institution hôte de chaque exposition : le Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris et le Musée d’art et d’histoire de Genève. Comme les deux expositions sont issues de la collaboration entre plusieurs acteurs tant institutionnels qu’humains, il s’est avéré nécessaire dans un deuxième temps de rechercher des renseignements dans des archives d’association (Association Musée d’Art Moderne, Genève ; Centre National d’Animation Audio-Visuelle, Paris). Très souvent, les documents de ces associations sont dispersés entre plusieurs fonds et lieux. Finalement, les archives personnelles d’employés (Dany Bloch, Yann Pavie) et celles d’institutions liées à des acteurs de l’exposition (Centre d’Art Contemporain Genève) ont également été sollicitées. Au niveau de la presse, les archives ont fourni le matériau de base qui a ensuite été, si nécessaire, complété par des recherches dans les archives en ligne des journaux

¹⁹ Voir notamment IMHOF Dora, RÉRAT Melissa *et al.*, « Die Akteurinnen und Akteure der Gegenwartskunst in Aarau, Genf und Luzern in den 1970er-Jahren/Les Acteurs de l’art contemporain à Aarau, Genève et Lucerne dans les années 1970 », in : IMHOF Dora, OMLIN Sibylle (éd.), *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz: Aarau, Genf, Luzern in den 1970er Jahren*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2015, p. 19. Deux des acteurs genevois interrogés dans le cadre de cette recherche évoquent « un système centraliste de la culture française », une vie partagée entre Genève et Paris ainsi que l’intérêt des Romands pour la scène artistique parisienne, in : interview de John M Armleder, interview de Rainer Michael Mason par Melissa Rérat, in : *Oral History Archiv der zeitgenössischen Kunst und Architektur*, École polytechnique fédérale de Zurich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta), disponibles à l’adresse URL : <https://www.oralhistoryarchiv.ch/interviews>, consultés en ligne le 30 janvier 2020.

ou en bibliothèques. Cette dernière démarche a permis d'intégrer à la réflexion des propos critiques, jouant également un rôle dans la légitimation.

La recherche et ses états

Pour expliquer et contextualiser l'objet du présent travail, il faut puiser dans différents domaines de recherche : l'histoire de l'art suisse et français des années 1970, et plus spécifiquement de l'art vidéo, la sociologie et la sociologie de l'art. Bien que la littérature anglophone sur l'art vidéo ait été consultée, c'est principalement par rapport aux recherches en langues française et allemande que je me positionne. Certains ouvrages de référence en anglais sont relevés. Quant aux ressources sociologiques, aucune restriction linguistique n'a conditionné leur choix.

Histoire de l'art (vidéo) francophone

L'histoire de la vidéo en Suisse suscite certes de l'intérêt depuis quelques années, comme l'évoque Julie Lang en introduction de son mémoire consacré à René Berger²⁰, mais celui-ci reste limité. Je m'explique. Tout d'abord, il focalise sur les vidéos d'artistes et n'aborde pas leurs liens avec d'autres pratiques. Concernant la vidéo sociale ou militante, la recherche est quasi inexistante. À cet égard, relevons le projet *Rebel Video*, conduit par Heinz Nigg, qui dresse le portrait des acteurs de cette vidéo durant les années 1970 et 1980 à Bâle, Berne, Zurich, Lausanne et Londres, et a fait l'objet d'une exposition en 2017 au Musée national suisse²¹. Le livre qui l'accompagne aborde les liens entre vidéo sociale, art vidéo et film documentaire²². Ensuite, l'attention portée à l'art vidéo est principalement le fait du milieu muséal. Les musées

²⁰ LANG Julie, *René Berger et la vidéo : Pensées et expositions en réseaux*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art sous la direction de Kornelia Imesch Oechslin et Philippe Gonzalez, Université de Lausanne, 2018 (document non publié), p. 23.

²¹ Voir le site web du projet *Rebel Video*, disponible à l'adresse URL : <https://rebelvideo.ch>, consulté en ligne le 1^{er} février 2020.

²² NIGG Heinz (éd.), *Rebel Video: Die Videobewegung der 1970er- und 1980er-Jahre: London, Bern, Lausanne, Basel, Zürich*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2017.

suisses ont en effet plus volontiers exposé leurs collections vidéo, mais sans questionner la catégorisation qui a prévalu à leur constitution. Les œuvres sont présentées et parfois l'histoire de la collection thématisée ; mentionnons : *Interactions fictives : L'art vidéo dans les collections du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne* en 2004-2005²³ ; *Brennpunkt Schweiz: Positionen in der Videokunst seit 1970* en 2005 au Kunstmuseum de Berne²⁴ ; en 2014, l'exposition *Making Space: 40 ans d'art vidéo* du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne qui présentait une partie de sa collection, accompagnée de prêts externes²⁵ ; *You Never Know the Whole Story: Videokunst & New Media aus der Sammlung des Kunstmuseum Bern* en 2018-2019 au Kunstmuseum de Berne²⁶ ; *Video/Film* également en 2018-2019 au Kunstmuseum de Bâle²⁷. L'exposition *Schweizer Videokunst der 1970er und 1980er Jahre: eine Rekonstruktion* présentée en 2008 au Kunstmuseum de Lucerne sort du lot²⁸. L'ouvrage qui l'accompagne fait office de référence pour l'histoire de l'art vidéo en Suisse. Réalisé par l'Institut suisse pour l'étude de l'art, édité par Irene Schubiger suite à un colloque, il aborde tant l'art vidéo en Suisse alémanique qu'à Lausanne et Genève, ainsi qu'en Allemagne et en Autriche, tout en se questionnant sur sa conservation et sa présentation²⁹. Les expositions de

²³ *Interactions fictives : L'art vidéo dans les collections du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne/Fiktive Interaktionen: die Videokunst in der Sammlung des Kunstmuseums Lausanne*, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1^{er} octobre 2004-9 janvier 2005, sous la direction de Nicole Schweizer, Lausanne : Musée cantonal des Beaux-Arts (coll. « Les cahiers du Musée des Beaux-Arts de Lausanne », n° 14), 2004.

²⁴ Page de l'exposition sur le site web du Kunstmuseum de Berne, disponible à l'adresse URL : <https://www.kunstmuseumbern.ch/see/today/134-brennpunkt-schweiz-120.html>, consulté en ligne le 1^{er} février 2020.

²⁵ Page de l'exposition sur le site web du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, disponible à l'adresse URL : <https://www.mcba.ch/expositions/making-space-40-ans-dart-vidéo>, consulté en ligne le 1^{er} février 2020.

²⁶ Page de l'exposition sur le site web du Kunstmuseum de Berne, disponible à l'adresse URL : <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/sehen/heute/831-you-never-know-the-whole-story-120.html>, consulté en ligne le 1^{er} février 2020.

²⁷ Page de l'exposition sur le site web du Kunstmuseum de Bâle, disponible à l'adresse URL : <https://www.kunstmuseumbasel.ch/de/ausstellungen/2018/videofilm>, consulté en ligne le 1^{er} février 2020.

²⁸ Page de l'exposition sur le site web du Kunstmuseum de Lucerne, disponible à l'adresse URL : <https://www.kunstmuseumluzern.ch/ausstellungen/schweizer-videokunst-der-70er-und-80er-jahre-eine-rekonstruktion>, consulté en ligne le 1^{er} février 2020.

²⁹ SCHUBIGER Irene (éd.), *Schweizer Videokunst der 1970er und 1980er Jahre: eine Rekonstruktion*, Zurich : SIK-ISEA/JRP Ringier, 2009.

collections suisses d'art vidéo de ces dernières années peuvent signaler de premières réflexions concernant ce type d'art, mais répondent également à nombre d'impératifs des musées, notamment financiers ou de marketing, et ne reflètent pas un intérêt correspondant dans la communauté académique. De rares articles ont esquissé les contours d'une histoire de l'art vidéo suisse ; il convient de mentionner les écrits de Johannes Gfeller qui ont le mérite de retranscrire les spécificités techniques de la vidéo, tout en s'intéressant à des acteurs peu (re)connus, tels Geneviève Calame et Jacques Guyonnet actifs à Genève dès les années 1970³⁰.

Au niveau universitaire suisse, les travaux de doctorat qui appréhendent l'art vidéo sont encore rares ; ceux sur l'histoire de l'art vidéo en Suisse ou la formation de cette catégorie inexistantes. La plupart des recherches se concentrent sur une pratique de l'/la (art) vidéo ou un artiste. Relevons l'exposition, thématisée dans la thèse de Katharina Ammann, *Video ausstellen: Potenziale der Präsentation* (2008)³¹, ou celle d'Adeena Mey, *The Cybernetisation of the Exhibition: Experimental Film and the Exhibition as Medium* (2018), élargissant toutefois la focale à l'ensemble des images en mouvement³² ; ainsi que la question de la représentation de soi en art vidéo (Irene Schubiger, *Selbstdarstellung in der Videokunst: zwischen Performance und "Self-editing"*, 2004³³), celle de sa forme dansée (Claudia Rosiny, *Videotanz: Analyse einer intermedialen Kunstform anhand einer Auswertung der Filmbeiträge zum Dance Screen von 1990-1994*, 1997³⁴) ou les liens entre vidéo et peinture (Christian Spies, *Die Trägheit des*

³⁰ GFELLER Johannes, « Frühes Video in der Schweiz: ein unbekannter Anfang – und eine vergessene Geschichte », in : *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, vol. 4, 1997, pp. 221-238 ; GFELLER Johannes, « Video: das erste Jahrzehnt: Recherchen zu einem kurzlebigen Medium im Kontext einer Fernsehsendung als Beitrag von René Pulfer », in : *Kunst + Architektur in der Schweiz/Art + architecture en Suisse/Arte + architettura in Svizzera*, vol. 46, n° 1, 1995.

³¹ Thèse soutenue en 2008 à l'Université de Berne, puis publiée : AMMANN Katharina, *Video ausstellen: Potenziale der Präsentation*, Berne : Peter Lang, 2009.

³² MEY Adeena, *The Cybernetisation of the Exhibition: Experimental Film and the Exhibition as Medium*, thèse de doctorat en histoire et esthétique du cinéma sous la direction de François Bovier, Université de Lausanne, 2018 (travail non publié).

³³ Thèse soutenue en 2002 à l'Université de Bâle, puis publiée : SCHUBIGER Irene, *Selbstdarstellung in der Videokunst: zwischen Performance und "Self-editing"*, Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 2004.

³⁴ Thèse soutenue en 1997 à l'Université de Berne, puis publiée : ROSINY Claudia, *Videotanz: Panorama einer intermedialen Kunstform*, Zurich : Chronos Verlag, 1999.

Bildes: Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video, 2005³⁵). Du côté des travaux monographiques, mentionnons les thèses de Dora Imhof (*Wie erzählt "Der Sandmann" ? Multiple Erzählung in den Film- und Videoinstallationen von Stan Douglas*, 2005³⁶) et de Kathleen Bühler (*Autobiografie als Performance: Carolee Schneemanns Experimentalfilme*, 2008³⁷). Il convient finalement de mettre en évidence une récente thèse consacrée à la vidéo militante : Dominique Rudin, *Video Heterotopia: linksalternativer Videoaktivismus in der Schweiz 1970-1995* soutenue en 2014 à l'Université de Bâle³⁸.

Concernant plus précisément l'art vidéo à Genève et à Paris, une totale absence de recherches approfondies est à déplorer, contrairement, pour la Suisse, à Lausanne et les activités de René Berger ou celles des « cinq mousquetaires » (artistes nommés de la sorte par Berger³⁹ : René Bauermeister, Gérald Minkoff, Muriel Olesen, Jean Otth, Janos Urban⁴⁰). Les activités de diffusion et plus précisément de rédaction de René Berger ont fait couler passablement d'encre durant les dernières années. Mentionnons l'édition d'une sélection de ses textes, tirés de ses

³⁵ Thèse soutenue en 2005 à l'Université de Bâle, puis publiée : SPIES Christian, *Die Trägheit des Bildes: Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video*, Paderborn : Wilhelm Fink, 2007.

³⁶ Thèse soutenue en 2005 à l'Université de Bâle, puis publiée : IMHOF Dora, *Wie erzählt "Der Sandmann" ? Multiple Erzählung in den Film- und Videoinstallationen von Stan Douglas*, Munich : Verlag Silke Schreiber, 2007.

³⁷ Thèse soutenue en 2008 à l'Université de Zurich, puis publiée : BÜHLER Kathleen, *Autobiografie als Performance: Carolee Schneemanns Experimentalfilme*, Marbourg : Schüren, 2009.

³⁸ Publiée en ligne en 2019 : RUDIN Dominique, *Video Heterotopia: linksalternativer Videoaktivismus in der Schweiz 1970-1995*, Bâle : Buchbinderei Beat Gschwind, 2019, disponible en ligne à l'adresse URL : https://edoc.unibas.ch/71258/1/RUDIN_Video_Heterotopia_v4.1_edoc_pub.pdf, consultée le 6 février 2020.

³⁹ BERGER René, « Les Mousquetaires de l'invisible : La vidéo-art en Suisse », in : *Musée-information : Bulletin du Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne*, n° 13, août-septembre 1978, p. 12.

⁴⁰ *Interactions fictives : L'art vidéo dans les collections du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne/Fiktive Interaktionen: die Videokunst in der Sammlung des Kunstmuseums Lausanne* 2004 ; RÉRAT Melissa, *They're not Victims of this Video ! : Quand trois vidéastes suisses lèvent le masque féminin : Emmanuelle Antille, Élodie Pong, Pipilotti Rist*, mémoire de master en histoire de l'art contemporain sous la direction de Philippe Kaenel et François Bovier, Université de Lausanne, 2011 (document non publié sous cette forme) ; SIMONA Michela, *René Bauermeister : Portrait d'un artiste et de son œuvre vidéographique*, mémoire de master en histoire de l'art sous la direction de Kornelia Imesch Oechslin, Université de Lausanne, 2012 (document non publié).

archives, par François Bovier et Adeena Mey en 2014⁴¹ ou en 2018, le mémoire de master de Julie Lang dédié à la pensée de René Berger sur l'art vidéo dans une sélection de ses articles et expositions⁴².

Des recherches sur l'art et le cinéma des années 1970-1980 ont récemment effleuré ou pointé un intérêt pour la vidéo à Genève et à Paris. Le projet intitulé *Kristallisationsorte der Schweizer Kunst der siebziger Jahre : Aarau – Genf – Luzern*, mené par l'équipe de Dora Imhof et Sybille Omlin à la Hochschule de Lucerne et à l'École cantonale d'art du Valais, soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS), évoque la présence de la vidéo dans les programmes d'expositions du Centre d'Art Contemporain de Genève⁴³. Ce point se retrouve ensuite dans le cadre de *Cinéma exposé*, recherche conduite par François Bovier et Adeena Mey à l'École cantonale d'art de Lausanne au sujet des « modalités de projection et d'exposition de films et vidéos d'artistes en Suisse romande »⁴⁴. Pour ce faire, « les principales manifestations d'art contemporain et les festivals de cinéma depuis la fin des années 1960 » sont étudiés. À Genève, les chercheurs focalisent sur le Centre d'Art Contemporain, le Centre pour l'Image Contemporaine et sa Semaine internationale de vidéo ainsi que la Galerie du groupe d'artistes Ecart. L'analyse est élargie aux villes de Lausanne, Montreux et Locarno. Le travail sur cette dernière se poursuit par un second projet, toujours au sein de l'École cantonale d'art de Lausanne et soutenu par le FNS⁴⁵.

⁴¹ BERGER René, *L'Art vidéo et autres essais (1971-1997)*, édition établie par François Bovier et Adeena Mey, Zurich/Dijon : JRP Ringier/Les presses du réel, 2014.

⁴² LANG 2018.

⁴³ Voir la présentation de la recherche sur le site web de la Hochschule de Lucerne, disponible à l'adresse URL : <https://www.hslu.ch/de-ch/hochschule-luzern/forschung/projekte/detail/?pid=1102>, consulté en ligne le 29 janvier 2020, ainsi que la publication issue du projet : IMHOF Dora, OMLIN Sibylle (éd.), *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz: Aarau, Genf, Luzern in den 1970er Jahren*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2015.

⁴⁴ Voir le site web du projet, disponible à l'adresse URL : www.cinemaexpose.ch, consulté en ligne le 29 janvier 2020, ainsi que les publications suivantes : BOVIER François (éd.), *Early Video Art and Experimental Films Networks*, Dijon/Lausanne : Les presses du réel/ÉCAL, 2017 ; BOVIER François, MEY Adeena (éd.), *Cinema in the Expanded Field*, Lausanne/Zurich/Dijon : ÉCAL/JRP Ringier/Les presses du réel, 2015.

⁴⁵ Voir le site web du projet de recherche *De l'art vidéo aux nouveaux médias*, disponible à l'adresse URL : <https://videoartfestival.ch>, consulté en ligne le 29 janvier 2020.

L'exposition *VIDEO*, relevée dans *Kristallisationsorte*, apparaît dans les réflexions de Bovier et de Mey, mais de manière anecdotique. Sa contextualisation, notamment dans l'ouvrage jubilé produit par le Centre d'Art Contemporain en 2017, est imprécise⁴⁶ – comme détaillé au chapitre deuxième ci-après⁴⁷. Elle figure dans l'ouvrage édité par Schubiger⁴⁸ ainsi que dans un intéressant article de Gfeller sur la première décennie d'art vidéo en Suisse⁴⁹, mais dans les deux cas sous la forme d'une simple mention. Quant à *Confrontation*, elle est abordée dans la thèse de diplôme d'Annabelle Ténèze, consacrée à l'exposition de l'art contemporain à Paris et plus spécifiquement au rôle de l'A.R.C. dans ce domaine⁵⁰. L'un des ouvrages édités par Bovier en propose un article par Larisa Dryansky ; y est reconstituée l'histoire de la manifestation, placée dans le paysage artistique français⁵¹. Ce texte complète les propos de Stéphanie Jeanjean dans un autre livre produit par Bovier et Mey en 2015⁵². L'étude de Dryansky, qui fait usage de documents d'archives, fournit une base précieuse à la présente recherche. Mis à part ces trois contributions, l'exposition *Confrontation* reste peu explorée.

Du côté français, un projet de recherche du même type que ceux évoqués ci-dessus a démarré en 2017. Conduit par l'Institut national d'histoire de l'art, en partenariat avec le Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, les Archives de la critique d'art et l'Institut national de l'audiovisuel, il propose d'établir une histoire complète de la Biennale de Paris, sur

⁴⁶ BOVIER François, MEY Adeena, « Le Centre d'Art Contemporain, un espace d'expérimentation à Genève », in : BELLINI Andrea (éd.), *Centre d'Art Contemporain Genève – 1974-2017*, Genève/Dijon : Centre d'Art Contemporain/Les presses du réel, 2017, pp. 49-347.

⁴⁷ Pp. 154-196.

⁴⁸ Références ponctuelles dans deux contributions : SCHUBIGER Irene, « "La Vidéo, je m'en balance". Die ersten zwanzig Jahre Schweizer Videokunst: Künstlerischer Schwung versus kunsthistorische Trägheit », in : SCHUBIGER Irene 2009, p. 157 ; PULFER René, OMLIN Sybille, « Video, ich sehe. Jetzt. Video, Kunst und Fern-Sehen: ein künstlerisch-kuratorischer Blick auf die 1970er und 1980er Jahre », in : SCHUBIGER Irene 2009, p. 155, note 14.

⁴⁹ GFELLER 1995, p. 55, note 2.

⁵⁰ TÉNÈZE Annabelle, *Exposer l'art contemporain à Paris : L'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1967-1988)*, thèse de diplôme d'archiviste-paléographe, Paris, École nationale des Chartes, 2004 (document non publié).

⁵¹ DRYANSKY Larisa, « "Inside/Outside the Museum"? The Art/Vidéo Confrontation 74 Exhibition and the Early Reception of Video Art by the Museum in France », in : BOVIER 2017, pp. 87-99.

⁵² JEANJEAN Stéphanie, « *Socio-Ecologico-Critico* Intruders in the History of Early French Video », in : BOVIER, MEY 2015, pp. 138-164.

deux pans : documentaire et scientifique. Bien que visant à contribuer à l'histoire de l'art contemporain de la scène parisienne des années 1960 à 1980, il ne fait aucun cas de la vidéo⁵³. Seule une recherche, débutée en 2016, a pris le parti de rassembler les historiens et institutions de l'art vidéo à l'échelon européen. Sous le titre *Émergence de l'art vidéo en Europe : Historiographie, théorie, sources et archives (1960-1980)*, elle propose d'en établir une cartographie des événements et acteurs⁵⁴. Il ne fait nul doute qu'une telle entreprise contribuera à nourrir l'étude scientifique de la vidéo artistique ; espérons que les catégories auxquelles elle recourt feront aussi l'objet de réflexions.

Au sein de la communauté académique, mis à part les thèses « historiques » de Dominique Belloir⁵⁵ et de Dany Bloch⁵⁶, l'histoire de l'art vidéo en France reste peu sondée. Ce fait est étonnant si l'on songe à l'existence de thèses qui abordent la vidéo en tant que technique ou œuvre, dont nombre ont d'ailleurs été supervisés par Anne-Marie Duguet, auteure du premier ouvrage en français consacré à la vidéo sociale : *Vidéo, la mémoire au poing*⁵⁷. Seul le travail de doctorat de Grégoire Quenault, encadré par Claudine Eizykman et soutenu en 2005 à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, fournit un jalon important⁵⁸. Relevons aussi la thèse d'Hélène Fleckinger, finalisée en 2011, à propos des rapports entre cinéma, vidéo et féminisme entre 1968 et 1981 en France⁵⁹.

⁵³ Voir la présentation du projet *1959-1985, au prisme de la Biennale de Paris* sur le site web de l'Institut national d'histoire de l'art français, disponible à l'adresse URL : www.inha.fr/fr/recherche/le-departement-des-etudes-et-de-la-recherche/domaines-de-recherche/histoire-de-l-art-du-xviii-au-xxi-siecle/au-prisme-de-la-biennale-de-paris.html, consulté en ligne le 29 janvier 2020.

⁵⁴ Voir la présentation du projet sur le site web du Laboratoire d'excellence des arts et médiations humaines, disponible à l'adresse URL : <http://www.labex-arts-h2h.fr/emergence-de-l-art-video-en-europe-1383.html?lang=fr>, consulté en ligne le 29 janvier 2020.

⁵⁵ BELLOIR Dominique, *Vidéo art explorations*, Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1981.

⁵⁶ BLOCH Dany, *Art et vidéo : 1960-1980/82*, Locarno : Edizioni Flaviana, 1984.

⁵⁷ DUGUET Anne-Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris : Hachette, 1981.

⁵⁸ QUENAULT Grégoire, *Reconsidération de l'histoire de l'art vidéo à partir de ses débuts méconnus en France entre 1957 et 1974*, thèse de doctorat en cinéma sous la direction de Claudine Eizykman, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2005 (document non publié).

⁵⁹ FLECKINGER Hélène, *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (68-81)*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuel sous la direction de Nicole Brenez, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2011 (document non publié).

Cet état des lieux révèle que les historiens de l'art s'interrogent finalement peu sur les catégories et termes auxquels ils recourent – mouvements artistiques, médiums, etc. –, préférant se concentrer sur les œuvres, les artistes et, dans une moindre mesure, l'histoire de ceux-ci. Cette constatation est d'autant plus évidente à propos des concepts à la base de l'histoire de l'art contemporain récent⁶⁰. Bien que le « statut artistique » de la vidéo soit une question survolée par la majeure partie des ouvrages généraux sur l'art vidéo⁶¹, rares sont ceux qui osent en faire leur sujet de recherche ou problématiser l'histoire de l'/la (art) vidéo. Trois ouvrages publiés en langue anglaise entre 2014 et 2016 s'engagent sur cette voie, de différentes façons. Dans *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*, Ina Blom aborde les débuts de l'art vidéo à travers le prisme d'une vidéo agente, d'une mémoire vivante en action⁶². Une réécriture de l'histoire de l'art vidéo américain, des années 1970 principalement, est ainsi proposée. La position très originale de l'auteure, qui pratique une archéologie des médias, lui permet notamment d'étudier la formation de la vidéo en regard de la peinture. Un an auparavant paraissent les réflexions de Malin Hedlin Hayden sur l'historicisation de l'art vidéo (*Video Art Historicized: Traditions and Negotiations*)⁶³. Par l'étude d'un choix de publications, elle explore non pas l'histoire de l'art vidéo, mais l'écriture de cette histoire. Quant à Michael Z. Newman, il traite dans *Video Revolutions* de trois phases de la vidéo, permettant de tracer l'histoire de ce terme aux significations nombreuses et labiles⁶⁴. Chez les trois auteurs, l'objectif reste orienté sur l'art vidéo américain, de l'étude duquel des constatations générales sur « l'art vidéo » sont tirées. Une seule histoire de l'art vidéo est donc considérée. Ce point signale l'importance, voire le poids, du canon américain dans les réflexions sur l'art vidéo en tant que catégorie et dans son historiographie. Un tel canon se retrouve dans les ouvrages, aujourd'hui de référence, qui dressent un panorama général de l'art vidéo. La liste de ces livres étant longue, je me contenterai de citer deux références faisant office de « manuels » ainsi qu'une publication

⁶⁰ Voir notamment les propos utiles, mais descriptifs et positivistes in : LE THOREL-DAVIOT Pascale, *Nouveau Dictionnaire des artistes contemporains*, Paris : Larousse, 2004 ; « Realität und Virtualität – Monitor-Bild und Video-Projektion », in : REISSER, WOLF 2017, pp. 293-298.

⁶¹ Citons PARFAIT Françoise, *Vidéo : Un art contemporain*, Paris : Éditions du Regard, 2001, pp. 7-8 : « La vidéo s'est, dès le début, inscrite du côté d'une hétérogénéité par rapport à l'art, et c'est dans cette impureté même qu'elle s'est petit à petit construit une légitimité par rapport au mouvement général de l'art. [...] La vidéo peut-elle prétendre constituer un genre, un corpus, une esthétique ? »

⁶² BLOM 2016.

⁶³ HAYDEN Malin Hedlin, *Video Art Historicized: Traditions and Negotiations*, Burlington, VT : Ashgate, 2015.

⁶⁴ NEWMAN Michael Z., *Video Revolutions*, New York : Columbia University Press, 2014.

récente : *L'art vidéo* par Michael Rush, paru en 2003 en anglais et traduit la même année en français⁶⁵ ; *Art vidéo* de Sylvia Martin, publié en 2006 à la fois en anglais et en français⁶⁶ ; et, en 2020, *VIDEO/ART: The First Fifty Years*, par Barbara London – l'auteure d'un texte source analysé ci-dessous, au chapitre 2⁶⁷. La fondatrice de la collection vidéo du Museum of Modern Art New York y expose l'histoire de l'art vidéo de ses débuts à aujourd'hui, sous l'angle de son expérience personnelle⁶⁸. Elle y soulève la question du développement et du devenir de la vidéo au temps de l'art médiatique. Eu égard à la place prise par le modèle américain, les projets documentant une histoire de l'art vidéo nationale ou européenne sont à saluer. Citons une recherche de ce type conduite par le Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe (ZKM), qui a abouti à deux expositions itinérantes, accompagnées de catalogues : *40jahrevideokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute* et *Record Again! 40jahrevideokunst.de Teil 2*⁶⁹.

Dans le paysage franco-germanophone, il n'existe à ce jour que deux études qui ambitionnent de passer au crible l'histoire de l'art vidéo et scruter la légitimation de la pratique et des œuvres vidéo. Il s'agit de deux mémoires de deuxième cycle, l'un inscrit dans une université française, le second émanant d'une université suisse, qui n'ont malheureusement pas fait l'objet de publication ni de recherches ultérieures par leurs auteurs.

⁶⁵ RUSH Michael, *L'Art vidéo*, Paris : Thames & Hudson, 2003.

⁶⁶ MARTIN Sylvia, *Art vidéo*, Cologne : Taschen, 2006.

⁶⁷ Pp. 172-174.

⁶⁸ LONDON 2020.

⁶⁹ *40jahrevideokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute*, catalogue d'exposition, Karlsruhe, ZKM, Düsseldorf, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Brême, Kunsthalle Bremen, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Leipzig, Museum der bildenden Künste, 25 mars-21 mai 2006, sous la direction de Rudolf Frieling et Wulf Herzogenrath, Ostfildern : Hatje Cantz, 2006 ; *Record Again! 40jahrevideokunst.de Teil 2*, catalogue d'exposition, Karlsruhe, ZKM, 18 juillet-6 septembre 2009, Aix-la-Chapelle, Ludwig Forum für Internationale Kunst, 19 septembre-15 novembre 2009, Dresde, Kunsthaus Dresden, Städtische Galerie für Gegenwartskunst, 29 novembre 2009-14 février 2010, Oldenbourg, Edith-Russ-Haus für Medienkunst, 27 février-25 avril 2010, sous la direction de Christoph Blase et Peter Weibel, Ostfildern : Hatje Cantz, 2010.

Le premier est une étude en sociologie, rédigée par Jean-Paul Fourmentraux – aujourd’hui chercheur de renom concernant les relations entre art et numérique⁷⁰. Fourmentraux y aborde les processus de légitimation sociale de l’art vidéo. Il entend par là « [...] rendre compte, [...] comprendre et décrire les façons dont l’art vidéo a été défini et comment son histoire à (*sic*) été produite ou construite. Et encore, [...] étudier les conditions et enjeux de ces définitions [...] »⁷¹. Ce point de départ est intéressant et présente des similitudes avec mon propos, auxquelles s’ajoute le choix de se concentrer non sur les œuvres mais sur les textes sources. Or, les pages qui suivent s’en détachent et souffrent de nombreuses imprécisions. Invoquant les sociologies de l’art de Bourdieu, de Becker et de Pierre Francastel, Fourmentraux ne fait qu’un usage anecdotique des deux dernières. Pour l’analyse des textes, il recourt à un logiciel informatique de traitement de données textuelles. Bien que cette technologie permette une étude accélérée et systématique, elle ne permet pas d’intégrer à la réflexion la mise en page, l’aspect visuel et la forme des publications. La sélection des textes de Fourmentraux est par ailleurs plus large que celle opérée ici. Le seul critère qui semble avoir prévalu réside dans le souci de disposer de propos rédigés par un panel de personnes qui occupent, selon Fourmentraux, différentes positions au sein du champ de l’art (artiste, critique d’art, etc.). La contextualisation s’arrête là et les conditions dans lesquelles le discours a été produit (revue, livre, recherche, type de discipline, exposition, etc.) ne sont pas abordées, ni la période ou l’espace géographique dont il est question. En découle l’absence de document d’archives dans le corpus soumis à l’analyse. Cette méthode se distingue clairement de la présente recherche qui préfère se restreindre à quelques textes pour les analyser dans leur globalité, tant intra qu’extratextuelle. Bien que distinguant l’institutionnalisation de l’art vidéo de sa légitimation, ce qui a retenu mon attention⁷², Fourmentraux ne précise pas selon quelle acception il emploie ce second concept, ni de quelle manière cette légitimation procède. Par exemple, il ne détaille pas le rôle du discours dans celle-ci. Pour terminer, relevons que Fourmentraux fait usage de certains concepts de Berger & Luckmann – tels « univers de signification »⁷³ ou « légitimation

⁷⁰ FOURMENTRAUX Jean-Paul, *L’Art vidéo et ses processus de légitimation sociale : Une dialectique de la résistance*, mémoire de maîtrise en sciences sociales sous la direction d’Anne Sauvageot, Université Toulouse 2 Jean-Jaurès, 1996 (document non publié).

⁷¹ FOURMENTRAUX 1996, p. 6.

⁷² FOURMENTRAUX 1996, pp. 4-5.

⁷³ FOURMENTRAUX 1996, p. 8.

naissante »⁷⁴ – dont l’ouvrage *TSCR* figure en bibliographie. Il ne les développe toutefois pas et se contente de les coller sur des éléments qui ne correspondent pas aux définitions d’origine.

Le second mémoire, produit en 2003, est de langue allemande et s’inscrit dans l’histoire de l’art⁷⁵. Son auteur, Laurent Baumann, est depuis actif au sein de *Memoriav*, l’Association pour la sauvegarde de la mémoire audiovisuelle suisse. Son propos aborde la représentation discursive de l’art vidéo en Allemagne. Ce mémoire montre que le discours sur l’art vidéo a permis d’en faire, selon Baumann, un mouvement de l’art contemporain. Bien que voyant dans ce processus une construction, sa réflexion, passionnante à plusieurs égards, se base sur des concepts et une méthode autres que les miens. Baumann parle tout d’abord de l’« émergence » des discours sur l’art vidéo, alors que je souhaite dégager les racines, la formation non linéaire de ces discours et leurs liens. Par ailleurs, le terrain d’étude est circonscrit par des limites géographiques, l’Allemagne. En rassemblant deux cas d’étude situés de part et d’autre de la frontière franco-suisse, ma réflexion adopte un cadre non national, mais culturel, et plus précisément défini par la langue. Baumann, qui regroupe des exemples allant des années 1970 à 1990, a l’excellente idée de puiser ses outils d’analyse dans la théorie du discours foucauldienne. La thèse de Foucault – présentée au chapitre premier ci-dessous⁷⁶ – permet certes d’envisager la construction d’une réalité, d’un objet, mais tend à isoler discours et pratiques et n’approfondit pas le lien entre discours et légitimation. Tout en montrant que les discours participent à la construction de l’art vidéo, le mémoire de Baumann n’explique pas selon quels mécanismes elle opère, de quelles manières des mots deviennent une réalité conceptuelle, matérielle ou pratique. Les termes « Légitimation », « Konsekration » et « Institutionalisierung » sont ainsi employés par Baumann sans être définis. Finalement, il analyse une sélection de textes publiés, alors que j’y ajoute la presse et les documents d’archives.

⁷⁴ FOURMENTRAUX 1996, p. 79.

⁷⁵ BAUMANN Laurent, *Die diskursive Darstellung von Videokunst : zur Emergenz des Videokunstdiskurses in Deutschland*, mémoire de licence en histoire de l’art sous la direction de Wolfgang Kersten, Université de Zurich, 2003 (document non publié).

⁷⁶ Pp. 40-46.

Sociologie

Mis à part ces deux jeunes chercheurs, la plupart semble estimer que la simple présence de l'expression « art vidéo » suffit à légitimer les pratiques et œuvres correspondantes, autrement dit à asseoir la vidéo dans le domaine de l'art. Il n'est donc pas possible de se baser sur une publication de référence ou un courant de la recherche afin de les confirmer et d'en préciser les arguments, ou de les infirmer en remettant en cause certains de leurs aspects. Pour cette raison, j'ai opté de me fier à la théorie de Berger & Luckmann, dans le premier ouvrage sociologique consacré à la construction sociale⁷⁷ et le seul, à ma connaissance, à avoir distingué précisément les phases d'institutionnalisation et de légitimation. L'importance accordée par les deux sociologues au langage et aux vocabulaires – particulièrement lors de la phase de la légitimation et de manière générale à différents stades de leur théorie – a retenu mon attention. Berger & Luckmann inscrivent leur entreprise dans la sociologie de la connaissance, comme le laisse entendre le sous-titre de l'ouvrage, *A Treatise in the Sociology of Knowledge*, tout en élargissant son domaine d'application. Dans un article paru trois ans auparavant, ils annoncent déjà : « Sociology must be concerned with everything which, already on the commonsense level, is taken as social reality, even if it does not fit into the "official" definition of what the institutions of society are. »⁷⁸

Au lieu de s'intéresser à l'histoire des idées ou à la critique d'idéologies socio-économiques (Wissenssoziologie européenne), ils se concentrent, s'inspirant des travaux d'Alfred Schütz, sur la vie quotidienne :

« The task of the sociology of knowledge is the analysis of the social forms of knowledge, of the processes by which individuals acquire this knowledge and, finally, of the institutional organization and social distribution of knowledge. It will be clear that we are here giving to the sociology of knowledge a considerably broader meaning than has hitherto been given to it. We conceive the sociology of knowledge as being properly concerned with the whole area of the relationship of

⁷⁷ HACKING 2008.

⁷⁸ BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, « Sociology of Religion and Sociology of Knowledge » [1963], in : BIRNBAUM Norman, LENZER Gertrud (éd.), *Sociology and Religion: A Book of Readings*, Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall, 1969, pp. 413-414. Article initialement paru dans *Sociology and Social Research*, vol. 157, n° 4, juillet 1963.

social structure and consciousness. The sociology of knowledge thus understood ceases to be an idiosyncratic activity of sociologists with a penchant for the history of ideas and is placed squarely at the very center of sociological theory. »⁷⁹

Cette concentration implique que la sociologie de la connaissance d'obédience macrosociologique intègre dès lors une approche microsociologique, c'est-à-dire orientée sur l'individu considéré comme acteur de la construction de sa réalité, partagée avec d'autres personnes dans le cadre de micro-interactions⁸⁰. Le but des deux sociologues est de montrer de quelles manières les connaissances et leurs processus d'élaboration, transmission et assimilation construisent la réalité de la vie quotidienne de chaque individu. À cet effet, le concept de légitimation est appréhendé dans une acception différente de celle en vigueur jusque-là en sociologie, c'est-à-dire déliée des questions de pouvoir et de domination⁸¹. La notion d'institution est également, précisent les auteurs, employée de manière plus souple, en tant que « typification réciproque d'actions habituelles »⁸².

Sociologie de l'art

De nombreux sociologues de l'art se sont penchés sur l'art contemporain, mais très peu sur la vidéo artistique et lorsque c'est le cas, d'une manière souvent biaisée. Les textes de la célèbre sociologue française Nathalie Heinich illustrent bien cette constatation. Une seule de ses études porte spécifiquement sur la vidéo : « La Vidéo est-elle un art ? », parue dans la revue *Giallu*,

⁷⁹ BERGER, LUCKMANN 1969, p. 416.

⁸⁰ SICA Alan, « Social Construction as Fantasy: Reconsidering Peter Berger and Thomas Luckmann's *The Social Construction of Reality* after 50 Years », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 37-38.

⁸¹ RIVIÈRE Claude, « Légitimité », in : DIGOL Christophe Le (éd.), *Dictionnaire de sociologie*, Paris : Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 2007, p. 444.

⁸² « We are aware of the fact that this concept of institution is broader than the prevailing one in contemporary sociology. We think that such a broader concept is useful for a comprehensive analysis of basic social processes. », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 72, note 21. Voir également DREHER Jochen, « The Social Construction of Power: Reflections Beyond Berger/Luckmann and Bourdieu », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, p. 55.

en 1995⁸³. Heinich y consacre plus de la moitié de son propos à l'appartenance artistique du cinéma, du montage d'exposition et de la peinture, en passant par la photographie, la gravure et la télévision, qu'elle emploie ensuite comme comparants de la vidéo. En d'autres termes, elle part du principe que les processus de légitimation de ces pratiques sont identiques à ceux de la vidéo. La vidéo ne serait donc qu'un objet supplémentaire permettant d'illustrer sa théorie du « passage d'une activité au statut d'art » qu'elle présente sous la forme d'un « triple schéma »⁸⁴. Elle relève l'importance du vocabulaire pour expliquer ce passage, mais l'envisage en tant que tel, comme une réalité dont elle ne questionne pas la construction. Dans ses nombreux travaux sur l'art moderne et contemporain, la sociologue française prend d'ailleurs soin de se concentrer sur les « grands noms » auxquels elle confère une exemplarité. Cette focalisation rend inutile le recours à une étude quantitative ou à l'analyse de pratiques situées aux extrémités du marché de l'art ou de l'histoire de l'art, ce qui explique l'absence de l'art vidéo dans ses ouvrages⁸⁵.

Quant à Pierre Bourdieu et Howard S. Becker, deux autres figures phares de la sociologie de l'art, l'art vidéo est également absent de leurs préoccupations. Néanmoins, certains pans de leurs théories peuvent être utiles à mes réflexions. Tout comme ceux de Berger & Luckmann, les propos de Bourdieu et de Becker constituent des théories de la différenciation. Malgré le fait que Bourdieu ait tendance à focaliser sur des questions symboliques, de pouvoirs, de luttes et de rapports de force, quelques-uns de ses concepts permettent de nuancer l'emploi de TSCR. Pour ce qui est de Howard S. Becker, sa vision en mondes de l'art fondés non sur la confrontation, mais sur la coopération permet d'adoucir les outils puisés chez Bourdieu. Tout comme ce dernier, le sociologue américain confère un rôle primordial aux acteurs dans la constitution de ce que l'on considère comme art. Ce point permet de ne pas se perdre dans une importance excessive accordée au langage, tout en ne niant pas les spécificités du domaine étudié, l'art. Pour l'analyse des processus qui mènent à la reconnaissance artistique, certaines

⁸³ HEINICH Nathalie, « La Vidéo est-elle un art ? », in : *Giallu : Revue d'art et de sciences humaines*, n° 5, 1995, pp. 6-15.

⁸⁴ HEINICH 1995, p. 12.

⁸⁵ Concernant la priorité donnée aux textes majeurs et la méfiance à l'égard des approches quantitatives dans le domaine de l'histoire culturelle, voir CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise : L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris : Albin Michel, 1998, p. 44. Une étude critique de plusieurs concepts et méthodes développés par Heinich est proposé par : GUERDAT Pamella, RÉRAT Melissa (éd.), *Conversations avec Nathalie Heinich*, Neuchâtel : Éditions Alphil (coll. « Thesis Cahier d'histoire des collections »), 2015.

des idées de Becker sont utiles, notamment les notions de « participants » et de « francs-tireurs »⁸⁶. On peut également se demander dans quelle mesure la construction sociale de l'art vidéo se comprend dans le cadre d'un « monde de l'art » (contemporain) et quels liens existent entre « monde de l'art », « champ de l'art » ou « sous-univers de l'art ». Finalement, tant les réflexions de Bourdieu que celles de Becker questionnent les pratiques limites, aux frontières de l'art, ce qui se révèle fort précieux pour appréhender la vidéo.

Poursuivre la recherche

Cet état de la recherche permet de contextualiser les hypothèses du présent projet et d'en préciser les contributions comme les visées. Il s'agit tout d'abord de se positionner par rapport aux récents travaux autour de René Berger, en considérant le rôle d'acteurs genevois dans la construction de l'art vidéo. La focale est également élargie en questionnant la place de Genève dans les relations vidéo-artistiques entre Paris et la Suisse romande. Pour ce faire, les deux expositions retenues comme cas d'étude sont analysées dans le détail et leurs archives explorées avec soin. Ces deux manifestations sont connues de la recherche sur l'art vidéo, mais n'ont fait l'objet que de mentions (cas genevois) ou d'articles (cas parisien). Elles n'ont du reste jamais été réunies au sein d'une même étude. L'exposition parisienne a été rapprochée d'expériences lausannoises, mais pas mise en parallèle avec des activités genevoises. Si l'on se réfère à ce qui a été écrit jusqu'ici, la scène lausannoise est le berceau de l'art vidéo en Suisse. Le rôle de Genève dans la légitimation de ce nouvel art est connu, mais réservé aux années 1980. Toutefois, à y regarder de plus près, deux des cinq mousquetaires, Muriel Olesen et Gérard Minkoff, étaient actifs à Genève et proches de la Galerie Ecart. En 1974, Silvie et Chérif Defraoui fondent à l'École supérieure d'art visuel de Genève l'atelier médias mixtes, qui fait une belle place à la vidéo. Le Centre d'Art Contemporain a quant à lui présenté des artistes vidéo avant les années 1980 et une première exposition dédiée au médium s'est tenue en 1977 au Musée d'art et d'histoire (l'un des cas d'étude ci-dessous). La question peut dès lors se poser quant à la pertinence d'une histoire de l'art vidéo suisse, voire francophone, lausanno-centrée.

⁸⁶ BECKER Howard S., *Art Worlds*, Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 2008 [1982] ; BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 2010 [1982] ; BECKER Howard S., *Outsiders : Étude de la sociologie de la déviance*, Paris : Éditions Métailié, 1985 [1963].

Par la concentration sur deux cas précis, peu étudiés, plus précisément par l'analyse des discours qu'ils ont produits/qui les ont produits, la volonté est de réhabiliter des documents sources, et notamment des archives, passés sous silence dans nombre d'ouvrages sur l'art vidéo, et donc souvent inédits. Le recours à des sources postérieures à la période étudiée, notamment par la conduite d'entretiens systématiques avec des participants aux deux expositions, a été écarté. On peut s'étonner que la focale sur les discours n'intègre pas les propos spontanés des témoins. Ce choix n'est ni téméraire, ni paradoxal, mais tout simplement fondé sur le cadre conceptuel que je me suis fixé. Bien que l'exploration de telles mémoires individuelles s'avère des plus précieuse pour d'autres projets, elle est inutile lorsqu'il s'agit de questionner les discours d'un espace et d'un temps donnés puisque ces souvenirs correspondent à des reconstructions desdits discours, ou à des discours ultérieurs.

Dans le même ordre d'idée, la présente recherche est particulièrement attentive au respect de la langue. Les concepts sociologiques sont tirés de la version originale de chaque théorie afin de disposer de toute la signification conceptuelle et d'éviter les traductions fautives. Lorsque pour des questions de compréhension ou dans un souci de lisibilité, je recours à un équivalent en français, j'emploie des traductions publiées et les accompagne systématiquement de la référence d'origine. Une logique inverse s'applique au traitement des textes sources : c'est le texte français qui fait l'objet de l'analyse, partant du principe que même s'il s'agit d'une traduction, c'est cette version qui a été approuvée par les organisateurs de la manifestation, et qui illustre leur représentation.

Pour terminer, le cadre de travail détaillé ci-dessus exige que soient précisées les formules adoptées pour échafauder mon propos. Par « art vidéo », je fais référence tant aux usages de la vidéo par des artistes qu'aux œuvres vidéo qui en résultent. Afin de préciser certains aspects de ma réflexion, ainsi que d'alléger la récurrence du syntagme « art vidéo », les locutions « vidéo artistique » et « pratique artistique de la vidéo » sont employées. Absentes, à quelques exceptions près, des discours analysés, elles désignent les pratiques des artistes ou les aspects esthétiques de la vidéo. Le confort de la lecture amène parfois à faire usage de ces expressions comme des noms collectifs : « la pratique vidéo » par exemple désigne l'ensemble des pratiques du médium vidéographique. Ces acceptions ne présument aucunement des significations véhiculées dans les textes sources ; les mots formant ces derniers sont indiqués entre guillemets ou présents dans des extraits reproduits. Il en va de même pour « art », « Beaux-Arts », « arts

plastiques » et « art contemporain ». Par « art », j'entends un domaine général regroupant des pratiques, des acteurs et des objets particuliers ; il s'agit de la signification courante du terme. Lorsque je recours à « Beaux-Arts », c'est pour faire référence à la catégorie historique, traditionnelle et normée de l'art, qui regroupe la peinture et la sculpture ainsi que l'architecture, le dessin et la gravure. Quant aux « arts plastiques », ils correspondent aux emplois des médiums des Beaux-Arts par les artistes contemporains. Précisons que le terme « matière » qualifie tant un matériau tangible de l'art que l'emploi formel de la technique vidéo. Finalement, « art contemporain » renvoie aux pratiques et œuvres allant de la décennie étudiée, les années 1970, à nos jours. Un lexique placé en annexe 7 rassemble ces définitions ainsi que les sigles adoptés pour renvoyer aux ouvrages sociologiques sollicités⁸⁷.

⁸⁷ Ci-dessous, p. 462.

1. CIRCONSCRIRE – BASES CONCEPTUELLES ET MÉTHODE

1.1 La construction sociale de la réalité selon Peter L. Berger & Thomas Luckmann

1.1.1 Légitimité et légitimation

En sociologie et en philosophie, le principe de *légitimité* est défini comme « la justification du droit de commander, et la légitimation le processus par lequel s'acquiert la légitimité »⁸⁸, à quoi s'ajoute la « reconnaissance d'un ordre politique ou social non seulement comme pouvoir, mais comme autorité. »⁸⁹ Pour Max Weber, l'un des premiers chercheurs à avoir théorisé ce concept, il « [...] n'existe, sous une forme entièrement pure, que trois "fondements de la légitimité" de la domination [...] »⁹⁰. Le premier type, traditionnel, repose sur des coutumes anciennes et des rapports patrimoniaux de domination/dépendance établis, dont on ne questionne plus l'origine. Le second, charismatique, est basé sur la confiance accordée à une personne dont on reconnaît les dons et qualités hors du commun. Troisièmement, la domination légale est quant à elle issue de règles juridiques et raisonnées⁹¹. Autrement dit, ces différentes formes de légitimité reposent sur trois pouvoirs distincts : le pouvoir du temps, celui de l'homme et celui de la raison⁹². Notons que ces trois types sont présents dans le domaine artistique. Les arts religieux et populaire reposent principalement sur des coutumes et des rapports fortement hiérarchisés (premier type), alors que l'artiste des Lumières et le génie romantique incarnent parfaitement le type charismatique. Le type rationnel enfin se retrouve dans les nombreuses institutions artistiques (guildes, académies, salons, écoles, musées, galeries, associations, etc.).

Le concept de « légitimation » a ensuite été repris par les sociologues Peter L. Berger & Thomas Luckmann (TSCR, 1966) pour traiter de la vie quotidienne, puis appliqué à la culture par Pierre

⁸⁸ RIVIÈRE 2007, p. 444.

⁸⁹ IHL Olivier, « Légitimité et Légitimation », in : AKOUN André, ANSART Pierre (éd.), *Dictionnaire de sociologie*, Paris : Le Robert/Seuil, 1999, p. 305.

⁹⁰ WEBER Max, « Les Trois Types purs de la domination légitime », [1917-1920], édition établie par Élisabeth Kauffmann, in : *Sociologie*, vol. 5, n° 3, 2014, p. 292.

⁹¹ WEBER 2014, pp. 291-302.

⁹² JACOB André (éd.), *Encyclopédie philosophique universelle : Les notions philosophiques : Dictionnaire*, Paris : Presses universitaires de France, 1990, vol. 2, p. 2919.

Bourdieu (*La Distinction*, 1979 ; *Les Règles de l'art*, 1992⁹³) et dans une moindre mesure par Howard S. Becker (*Art Worlds*, 1982⁹⁴). Tout en reconnaissant leurs dettes envers la théorie de Weber et certaines idées d'Émile Durkheim⁹⁵, Berger & Luckmann proposent une acception plus large du concept de légitimation, qui dépasse le cadre de la sociologie politique pour concerner la réalité quotidienne, en tant que :

« [...] "second-order" objectivation of meaning. Legitimation produces new meanings that serve to integrate the meanings already attached to disparate institutional processes. The function of legitimation is to make objectively available and subjectively plausible the "first-order" objectivations that have been institutionalized. »⁹⁶

Ils précisent que l'« [...] "integration", in one form or another, is also the typical purpose motivating the legitimators. »⁹⁷ La légitimation succède à l'institutionnalisation ; elles sont toutes deux des objectivations. Par objectivation, il est entendu le processus par lequel certains produits de l'activité humaine atteignent un caractère objectif ; ils deviennent autonomes et on oublie qu'ils sont des constructions humaines. La légitimation, ou objectivation de second ordre, comporte une dimension à la fois cognitive – qui explique – et normative – qui justifie. Des actions répétées, devenues habituelles, sont objectivées en « typifications réciproques », autrement dit entre plusieurs individus⁹⁸ ; ce processus est l'institutionnalisation ou, pour le dire autrement, l'objectivation de premier ordre. Lorsque l'institution doit être transmise à des acteurs qui n'ont pas participé à son institutionnalisation, c'est-à-dire à une génération de

⁹³ Le terme « culture » est employé ici selon l'acception bourdieusienne. BOURDIEU Pierre, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979. Le sociologue français distingue entre goût légitime, goût moyen et goût populaire (pp. 14-16), et précise que « [...] l'art et la consommation artistique sont prédisposés à remplir, qu'on le veuille ou non, qu'on le sache ou non, une fonction sociale de légitimation des différences sociales. » (p. VIII). Voir également BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 2015 [1992].

⁹⁴ BECKER 2008 ; BECKER 2010.

⁹⁵ Notamment le modèle de la croyance issu de la religion et appliqué à la culture, les bases de la sociologie de la connaissance, la conscience collective et l'ordre social. Voir BERGER, LUCKMANN 1991, pp. 8, 28-29, 207, 221 note 15, 226 note 69.

⁹⁶ BERGER, LUCKMANN 1991, p. 110.

⁹⁷ BERGER, LUCKMANN 1991, p. 110.

⁹⁸ « reciprocal typification », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 72.

personnes qui la reçoit en tant que tradition et non en tant que souvenir biographique, une légitimation s'avère nécessaire. Quand l'institution est un fait, une évidence pour tous les membres de la société, une légitimation ne ferait pas sens. Or, dès que les typifications qui composent l'ordre institutionnel, maintenant historique, doivent être transmises à une nouvelle génération, il faut les expliquer et les justifier afin que les successeurs les comprennent et les intègrent. Prenons l'exemple de l'inceste. Dans de nombreuses sociétés, l'inceste est un interdit. La première génération de ladite société a remarqué que lorsqu'un frère et une sœur avaient un enfant, celui-ci souffrait très souvent de problèmes de santé. Cela a mené à l'élaboration de discours de légitimation (droit, religion) pour expliquer et justifier l'interdiction auprès des jeunes générations. Pour résumer : l'institutionnalisation correspond à une objectivation de pratiques habituelles réciproques, la légitimation à une objectivation d'institutions ou pratiques institutionnalisées.

La présente recherche adopte volontairement le terme de « légitimation » et non celui d'« institutionnalisation ». Elle concerne le milieu des années 1970, au moment où une seconde génération d'artistes emploie le médium vidéographique. La vidéo artistique n'est plus seulement présentée dans des expositions « alternatives », mais entre dans des structures institutionnelles⁹⁹ et profite d'une théorisation. Il n'est plus question du partage de pratiques entre quelques personnes, mais de la constitution et de la transmission d'un vocabulaire spécifique et d'un savoir théorique, puis de récits légitimants. Il serait ainsi inexact de parler uniquement d'« institutionnalisation de l'art vidéo » ou d'employer les deux termes en tant que synonymes. En effet, les premières années de la décennie voient une phase initiale d'institutionnalisation toucher à sa fin et des processus de légitimation débiter. Par ailleurs, l'expression « art vidéo » fait timidement son apparition, accompagnée de formules voisines telles que « vidéo art » ou « vidéo artistique »¹⁰⁰. Il m'importe – sur la base du fil rouge conceptuel élaboré à partir de TSCR – de distinguer entre processus d'institutionnalisation et processus de légitimation des pratiques artistiques de la vidéo et de l'art vidéo. La position adoptée diffère de celles de nombreux historiens de l'art qui recourent indifféremment aux termes « institutionnalisation » et « légitimation », et n'expliquent pas sur quoi reposent ces

⁹⁹ Voir RÉRAT 2017, pp. 13-23.

¹⁰⁰ Voir à ce propos GODON Norbert, « Art vidéo, histoire d'une sectorisation », in : *Sens public*, n° 5, 2008, pp. 1-19. Concernant les expressions « art vidéo », « vidéo » et « vidéo artistique », voir également l'introduction et la conclusion du présent travail, pp. 9-32, 311-332.

deux processus, si tant est qu'ils les appréhendent ainsi. Plusieurs auteurs ont également tendance à employer le terme « légitimation » comme synonyme de « justification ». Or, toujours en référence à Berger & Luckmann, la légitimation ne se résume pas à la justification mais l'englobe. La consultation d'un simple dictionnaire de langue française permet de confirmer qu'institutionnalisation et légitimation sont deux choses différentes, bien que dans le langage courant, la frontière entre légitimation et justification apparaisse ténue. L'institutionnalisation est définie comme le « fait d'institutionnaliser », de « donner à quelque chose le caractère officiel d'une institution », alors que la légitimation consiste en « la reconnaissance des pouvoirs », « l'action de légitimer, de justifier », « légitimer » étant compris comme « reconnaître pour légitime », « rendre légitime juridiquement » et « faire admettre comme juste, raisonnable, excusable »¹⁰¹.

Un exemple du type de position théorique dont cette étude souhaite se distinguer – ou du moins en fournir un complément – est l'introduction de François Bovier et Adeena Mey à l'ouvrage *René Berger: L'Art vidéo et autres essais (1971-1997)*¹⁰². Les deux historiens du cinéma considèrent que c'est dans le contenu, la forme, la structure de la vidéo que réside sa spécificité, son illégitimité ou sa légitimité. Ils disent de René Berger qu'il « [...] n'en demeure pas moins un observateur attentif de l'impureté constitutive de la vidéo qui se confronte à l'art et ses instances de légitimation. »¹⁰³ Quelques pages plus loin, les termes « institutionnalisation » et « légitimation » apparaissent comme synonymes : le sous-titre annonce « l'institutionnalisation de la vidéo » (et non l'institutionnalisation artistique de la vidéo ou l'institutionnalisation de la pratique artistique de la vidéo ou encore l'institutionnalisation de l'art vidéo) puis est indiqué que René Berger a joué « un rôle important dans la légitimation de l'art vidéo. »¹⁰⁴ On perçoit que les deux auteurs adoptent une conception de l'art en tant que domaine regroupant instances

¹⁰¹ Définitions tirées de *Le Petit Robert de la langue française*, disponible à l'adresse URL : <https://www.lerobert.com/dictionnaires/francais/langue/dictionnaire-le-petit-robert-de-la-langue-francaise-abonnement-annuel-3133099010272.html>, consulté en ligne le 23 mars 2020.

¹⁰² BOVIER François, MEY Adeena, « Avant-propos : Sur René Berger et l'exposition de l'image en mouvement » ; « Introduction : René Berger, ou l'entrée de l'art vidéo dans le musée en Suisse romande », in : BERGER 2014, pp. 4-7 ; 8-27.

¹⁰³ BOVIER François, MEY Adeena, « Introduction : René Berger, ou l'entrée de l'art vidéo dans le musée en Suisse romande », in : BERGER 2014, p. 17.

¹⁰⁴ BOVIER, MEY 2014, p. 20.

et acteurs qui consacrent tel ou tel type de pratique ou tel artiste : « René Berger, en tant que directeur d'une institution muséale cantonale, authentifie la légitimité de ces nouvelles pratiques de l'image en mouvement. Et en tant que commissaire d'exposition, il contribuera à assimiler le vidéoart aux Beaux-Arts [...]. »¹⁰⁵

Mon propos rejoint en certains points cette vision, mais estime qu'il ne faut pas pour autant en oublier d'analyser en quoi consistent l'institutionnalisation et la légitimation ainsi que leurs bases et leurs différences. En s'ancrant dans les définitions échafaudées par Berger & Luckmann, la présente recherche assume une position à contre-courant de l'histoire de l'art et de la sociologie de l'art, et plus largement du sens commun. La plupart des sociologues de l'art qualifient d'« institution » tout simplement une « chose instituée (personne morale, groupement, régime) »¹⁰⁶, acception qui a cours en sociologie classique en tant qu'« [...] *organisation* composée d'un corps de professionnels qui détiennent, en lien avec leur fonction, une *autorité* légale rationnelle sur un groupe d'individus ou sur la *société* tout entière [...] », ou plus largement comme « [...] ensemble de *valeurs*, de normes et de pratiques communes à un certain nombre d'*individus* qui organisent et structurent de façon stable leurs relations. »¹⁰⁷ Sous cet angle, la légitimation – qui ne se borne pas au discours – ne succède pas à l'institutionnalisation, mais produit l'institution ; celle-ci résulte de la reconnaissance d'un pouvoir détenu par des acteurs et incarné dans certaines pratiques. Le renversement que j'opère est donc double : la légitimation est d'une part définie de manière resserrée, centrée sur le langage et d'autre part située suite à l'institutionnalisation.

Pourquoi oser un tel cadrage ? Comme exposé ci-dessus, ce n'est pas l'art vidéo qui est étudié, mais les discours à son sujet et leur rôle dans la reconnaissance de certaines pratiques et objets comme artistiques. Baser la légitimation sur l'acceptation d'un pouvoir, via des valeurs, des discours ou des pratiques, ne permet pas d'aborder cette problématique. Une telle représentation comporte le risque de minimiser la fonction des termes et de la langue dans le processus légitimant par un trop grand poids conféré aux actes et à certains acteurs. Plus globalement,

¹⁰⁵ BOVIER, MEY 2014, p. 15.

¹⁰⁶ Définition tirée de *Le Petit Robert de la langue française*, disponible à l'adresse URL : <https://www.lerobert.com/dictionnaires/francais/langue/dictionnaire-le-petit-robert-de-la-langue-francaise-abonnement-annuel-3133099010272.html>, consulté en ligne le 11 juillet 2020.

¹⁰⁷ DOLLO Christine, LAMBERT Jean-Renaud *et al.*, *Lexique de sociologie*, Paris : Éditions Dalloz, 2017, p. 203.

cette définition courante s'avère souvent trop large pour permettre son application ; celle élaborée dans TSCR rend possible, par sa précision, son emploi en qualité d'outil d'analyse.

Le syntagme « art vidéo » fait ses premières apparitions alors même que la pratique artistique de la vidéo débute dans des espaces non institutionnels. Les objets qu'il qualifie sont très divers et proviennent non seulement de l'art, mais aussi, parfois, d'autres domaines tels que l'animation socioculturelle ou la télévision. Les schèmes auxquels l'histoire de l'art contemporain nous a habitués ne permettent guère d'expliquer la construction de l'art vidéo en tant que concept et pratique : nul affrontement entre deux écoles artistiques, ni diffusion d'une activité bien définie et encore moins constitution d'un groupe d'artistes. Le système de TSCR permet d'appréhender la situation complexe et particulière qu'est la première phase de théorisation de l'art vidéo, en envisageant une légitimation de pratiques par les termes et les discours, eux-mêmes ensuite aussi légitimés. Quant à l'institution, la définition proposée par Berger & Luckmann ne vise pas à remplacer celle plus courante exposée ci-dessus, mais permet de questionner tant les rapports entre les discours analysés et les pratiques dont ils traitent que la préséance entre le faire et le dire.

Le potentiel de TSCR pour la conduite d'une étude empirique, par ses nuances et sa rigueur, a été éprouvé par la sociologue Silke Steets – sur les propos de laquelle je m'attarde ci-après, lorsqu'il est question du sous-univers de signification¹⁰⁸ – ainsi que par un historien, Jan Loop. *Auslegungskulturen: Grundlagen einer komparatistischen Beschreibung islamischer und christlicher Hermeneutiktraditionen*¹⁰⁹, – dont l'avant-propos remercie Thomas Luckmann pour sa relecture critique – envisage « [...] die Kanonisierung von Texten als einer speziellen Form der Institutionalisierung [...] »¹¹⁰. Loop établit un parallèle entre la légitimation nécessaire à toutes connaissances institutionnalisées et l'élaboration de matériaux interprétatifs substituant ou reconstruisant le sens originel des textes sacrés. Dans les deux cas, l'interprétation est cadrée ; les textes canonisés disposent d'une explication systématique, autrement dit de grilles de lecture concordant avec les connaissances propres à une tradition

¹⁰⁸ Sous-chapitre 1.1.3, pp. 46-50.

¹⁰⁹ LOOP Jan, *Auslegungskulturen: Grundlagen einer komparatistischen Beschreibung islamischer und christlicher Hermeneutiktraditionen*, Berne : Peter Lang, 2003.

¹¹⁰ LOOP 2003, pp. 30-31, note 45.

herméneutique¹¹¹. Le recours à la sociologie de la connaissance se fonde sur la similarité qu'établit Loop entre les processus d'interprétation structurant la vie quotidienne et ceux de la théologie, de la philosophie ou des sciences : « Sie sind prinzipiell gleich strukturiert wie die alltäglichen, wenn auch jene sich auf andere Sinnbezirke mit unterschiedlichen Erkenntnisinteressen und entsprechenden Denkstilen beziehen. »¹¹²

C'est dans un même ordre de pensée, tout en me focalisant sur la légitimation, que je recours à la théorie de TSCR pour aborder les premières connaissances et réflexions au sujet de la vidéo dans l'art, art en lequel Loop voit une « vor allen anderen Realitäten »¹¹³. La problématique de Berger & Luckmann n'est en effet pas si étrangère à l'art qu'il n'y paraît de prime abord. Les sociologues américains traitent d'individus qui font leurs univers par l'échange et l'habitude. Dans l'art, les acteurs pratiquent et se mettent d'accord sur un certain nombre de conduites et de procédures. Tout comme dans la vie quotidienne, des routines et conventions s'installent, des actions sont intériorisées puis transmises à d'autres individus, ce qui nécessite leur explication et justification. L'art apparaît dans TSCR comme une autre réalité, distincte de la réalité quotidienne¹¹⁴. Si on laisse de côté la question des rapports entre vie quotidienne et art pour se focaliser sur le second, le modèle de TSCR répond aux besoins de la présente recherche ; l'art est la réalité dans laquelle les acteurs agissent, interagissent puis légitiment ces interactions typifiées, et dans laquelle intervient l'art vidéo dans les années 1960¹¹⁵. Mon entreprise n'est ainsi pas la première à prôner un usage libre d'un choix de concepts puisés dans TSCR, mais la seule en langue française.

¹¹¹ LOOP 2003, pp. 32-33, 45-46.

¹¹² LOOP 2003, p. 11.

¹¹³ LOOP 2003, p. 43.

¹¹⁴ Ci-dessous, sous-chapitre 1.1.4, pp. 50-53.

¹¹⁵ Pour Nathalie Heinich, la sociologie de l'art actuelle considère « l'art *comme* société », et non plus « l'art *et* la société » ou « l'art *dans* la société ». Voir HEINICH Nathalie, *La Sociologie de l'art*, Paris : Éditions La Découverte, 2012 [2004], p. 41.

1.1.2 Langage, discours et pratiques

Alors que la connaissance peut être pré-verbale lors de l'institutionnalisation, elle est, selon Berger & Luckmann, linguistique dans la légitimation. L'explication et la justification s'opèrent principalement au moyen du langage, que ce soit vocal (premier degré) ou écrit (second degré)¹¹⁶. Il constitue l'outil d'une objectivation linguistique. Autrement dit, les objectivations courantes sont transmises et maintenues par des signifiants linguistiques. L'existence d'un vocabulaire partagé correspond au premier niveau de légitimation, la légitimation naissante ou pré-théorique. Ce langage permet de comprendre la réalité propre à la société à laquelle on appartient. Viennent ensuite les niveaux théoriques rudimentaire puis explicite qui consistent en divers récits, oraux et écrits. Le quatrième et dernier niveau de légitimation est l'univers symbolique. Ce « corps de la tradition théorique » légitime l'ordre institutionnel au plus haut degré de généralité en l'englobant dans une totalité symbolique :

« The sphere of pragmatic application is transcended once and for all. Legitimation now takes place by means of symbolic totalities that cannot be experienced in everyday life at all [...] This level of legitimation is further distinguished from the preceding one by its scope of meaningful integration. Already on the preceding level it is possible to find a high degree of integration of particular provinces of meaning and discrete processes of institutionalized conduct. Now, however, *all* the sectors of the institutional order are integrated in an all-embracing frame of reference, which now constitutes a universe in the literal sense of the word, because *all* human experience can now be conceived of as taking place *within* it. »¹¹⁷

¹¹⁶ « Language has its origins in the face-to-face situation, but can be readily detached from it. This is not because I can shout in the dark or across a distance, speak on the telephone or via the radio, or convey linguistic signification by means of writing (the latter constituting, as it were, a sign system of the second degree). The detachment of language lies much more basically in its capacity to communicate meanings that are not direct expressions of subjectivity "here and now". », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 52. Berger & Luckmann n'évoquent aucun autre moyen que le langage : « Language provides the fundamental superimposition of logic on the objectivated social world. The edifice of legitimations is built upon language and uses language as its principal instrumentality. », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 82. Les deux sociologues mentionnent également des « complex theoretical systems » et des « theoretically sophisticated legitimations », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 83.

¹¹⁷ BERGER, LUCKMANN 1991, p. 113-114.

Bien plus que les niveaux de légitimation, ce qui se dégage est l'importance du langage en tant qu'outil et support de la légitimation ainsi que l'explication et la justification inhérentes au discours légitimant. Berger & Luckmann précisent que séparés dans la théorie, ces niveaux se chevauchent empiriquement¹¹⁸. Il s'agit de l'un des rares éléments qui rappellent que leur propos est purement théorique et que la réalité est plus nuancée. Ce constat encourage donc à adopter une certaine flexibilité dans l'application des concepts retenus à l'art vidéo, en particulier concernant la structuration en phases ou niveaux (niveaux de légitimation, légitimation succédant à institutionnalisation, explication puis justification) qui tend à faire penser, en théorie, à une succession chronologique. La transmission, qui marque le début de la légitimation, peut d'ailleurs poser problème dans le cas de l'art. Dans la théorie de Berger & Luckmann, les individus se reproduisent et transmettent à leurs enfants puis petits-enfants leurs objectivations. Le modèle générationnel convoqué par Berger & Luckmann implique des acteurs qui n'ont pas de souvenir biographique des connaissances et usages qui leur sont transmis en tant que traditions. Les deux sociologues ne thématisent pas les spécificités de la légitimation lors de la socialisation secondaire, c'est-à-dire la transmission et l'acquisition d'objectivations (rôles, vocabulaires, connaissances) à l'âge adulte. À cela s'ajoute que dans le cas de l'art, l'acquisition peut procéder de diverses manières : au sein d'écoles d'art, en étant l'assistant d'un artiste ou par l'autodidactisme, entre autres. Cette question de transmission de connaissances et de représentations est particulièrement sensible au sein de l'art contemporain car un grand nombre d'artistes revendiquent l'originalité de leurs pratiques, et peinent à reconnaître les influences dont ils ont bénéficié¹¹⁹. Les seules objectivations transmises que les artistes reconnaissent facilement sont les connaissances techniques de base (comment employer tel outil ou matériau), qu'ils peuvent ensuite prétendre utiliser de manière totalement neuve. Dans le cas de la vidéo plus précisément, des acteurs externes à l'art participent à la diffusion des connaissances techniques. La notion de « génération » doit être employée de manière plus large que l'acception parcourant le propos de Berger et Luckmann. En l'occurrence, on se basera sur la *génération artistique* définie par Bourdieu, dans *Les Règles de l'art*, « [...] par l'intervalle, souvent très court, quelques années à peine parfois, entre des styles et des styles de

¹¹⁸ BERGER, LUCKMANN 1991, p. 112.

¹¹⁹ Concernant cette valeur de l'originalité, voir notamment BECKER Howard S., « Esthétique et vérité », in : BECKER Howard S., *Propos sur l'art*, édition établie par Pascale Ancel, Alain Blanc *et al.*, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 202.

vie qui s'opposent [...] »¹²⁰. Le sociologue parle de moins de dix ans qui séparent deux générations, ce qui correspond tout à fait au découpage chronologique de la présente recherche.

Ces différences entre transmission dans la vie quotidienne et au sein de l'art ont une conséquence sur l'application du modèle institutionnalisation/légitimation à des pratiques artistiques et/ou vidéographiques. Berger & Luckmann font intervenir la légitimation lorsqu'une institution doit être transmise, ce qui sous-entend une temporalité. Une fois la pratique institutionnalisée et en cas de transmission à une nouvelle génération d'acteurs, la légitimation débute. Leur théorie ne prévoit pas qu'une pratique qui n'est pas une institution puisse être transmise à des individus qui n'ont pas participé à sa constitution. Dans le cas de la vidéo, il s'avère que lors de l'apparition de l'expression « art vidéo » – ce qui correspond au premier niveau de légitimation – certaines pratiques vidéo n'étaient pas encore institutionnalisées, c'est-à-dire partagées. On pourrait ainsi envisager l'existence parallèle, au sein du domaine artistique, de processus d'institutionnalisation et de légitimation. Une autre manière de comprendre Berger & Luckmann serait d'envisager l'institutionnalisation et la légitimation non comme des phases successives, mais deux modalités de l'objectivation qui peuvent se chevaucher, voire s'englober ; ils parlent d'ailleurs de deux « ordres » d'objectivation. Même si l'on part du principe que – selon Berger & Luckmann – la légitimation succède à l'institutionnalisation, puisqu'elle ne concerne que des pratiques institutionnalisées, cela ne signifie pas pour autant que l'institutionnalisation s'achève une fois que débute la légitimation. Une institutionnalisation, ou un deuxième temps de l'institutionnalisation, peut se poursuivre parallèlement à la légitimation ; une légitimation qui démarre peut inclure une seconde institutionnalisation en cours. Un élément sur lequel il est cependant délicat de transiger est la temporalité, non dans le sens d'une chronologie mais dans celle d'une durée : l'apparition du processus de la légitimation lorsque les pratiques se poursuivent dans le temps, à quoi Berger & Luckmann font finalement référence lorsqu'ils traitent de transmission à la génération suivante.

Une succession est par contre clairement relevée par Berger & Luckmann au sein même du processus de légitimation. La connaissance, autrement dit l'explication, précède les valeurs,

¹²⁰ BOURDIEU 2015, p. 206.

c'est-à-dire la justification¹²¹. Il sera intéressant de mesurer à quel point cet enchaînement est effectif lorsque le modèle théorique des deux sociologues est employé pour l'étude de l'art vidéo. On peut également se demander de quelle manière cette succession s'organise ; est-elle présente au sein d'un même discours, c'est-à-dire au niveau du contenu et de l'argumentation ? Ou doit-on la rechercher dans le processus de légitimation d'une pratique dans son entier, autrement dit sur la durée ? Par ailleurs, il sera intéressant d'établir dans quelle mesure les textes expliquent et justifient la pratique artistique de la vidéo en la distinguant d'autres pratiques et/ou d'autres types d'art.

Ces quelques interrogations font partie du catalogue de questions qui oriente mon approche des documents sources, appréhendés en tant que « [...] langage "vivant", le langage tel qu'il est utilisé [...] »¹²² pour traiter de la pratique artistique de la vidéo. Me référant à la sociolinguistique, je considère le langage : « [...] en tant que système de communication doté de fonctions sociales et élaboré, préservé et modifié par les interactions sociales, et en tant que partie intégrante des représentations collectives. »¹²³

Le vocabulaire et la théorie au fondement de la légitimation sont le produit et l'objet, chez Berger & Luckmann, de l'échange entre des acteurs, autrement dit d'un acte de communication. Cette explication mène à envisager la notion de *discours* et sa *pratique*, qu'il convient également de préciser, ce qui amènera à celle de *représentation*¹²⁴. Roger Chartier a d'ailleurs souligné l'importance prise, en sciences humaines et sociales, par ces trois concepts, dont les travaux de Michel Foucault, de Michel de Certeau et de Louis Marin ont, selon lui, le mieux précisé les contours¹²⁵. Je distingue deux acceptions du terme « discours » : un sens courant, en tant que mise en pratique du langage, assemblage de propos écrits ou oraux qui forment un

¹²¹ « Legitimation not only tells the individual why he *should* perform one action and not another; it also tells him why things *are* what they are. In other words, "knowledge" precedes "values" in the legitimation of institutions. », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 111.

¹²² LUCKMANN Thomas, « Le Langage dans la société », in : *Revue internationale des sciences sociales*, vol. 36, n° 1, 1984, p. 5.

¹²³ LUCKMANN 1984, p. 10.

¹²⁴ Au sujet de la notion de « discours », voir l'excellent article ANGERMÜLLER Johannes, « Qu'est-ce que le poststructuralisme français ? À propos de la notion de discours d'un pays à l'autre », in : *Langage et société*, 2007, vol. 2, n° 120, pp. 17-34.

¹²⁵ CHARTIER Roger, « Introduction générale », in : CHARTIER 1998, p. 19.

tout ; un sens plus socio-philosophique, en tant qu'opération intellectuelle non intuitive, formée d'une suite de sous-opérations rationnelles¹²⁶. Dans *L'Archéologie du savoir* (1969), Michel Foucault nomme lesdites opérations « événements discursifs » ou « énoncés ». Il ajoute que :

« [...] dans le cas où entre les objets, les types d'énonciation, les concepts, les choix thématiques, on pourrait définir une régularité (un ordre, des corrélations, des positions et des fonctionnements, des transformations), on dira, par convention, qu'on a affaire à une *formation discursive*, [...] »¹²⁷.

Il considère que le discours fait bien plus que décrire un objet, il participe à sa construction ; les discours sont « [...] des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent [...] »¹²⁸, des « [...] ensemble[s] d'']énoncés qui relèvent d'un même système de formation. »¹²⁹ Cela n'est pas sans rappeler l'importance accordée par Berger & Luckmann au langage dans la légitimation ; dans les deux théories, le langage participe à la construction sociale de l'objet. Quelques années plus tard, dans *L'Ordre du discours*, Foucault envisage toujours les discours comme des ensembles d'événements discursifs. Il laisse de côté la notion d'« énoncé » et introduit celle de « discipline », en tant que « principe de contrôle de la production du discours »¹³⁰, ainsi que celle d'« ordres de discours » pour qualifier les systèmes de gestion et d'exclusion. Dans cette optique, la médecine ou l'économie, par exemple, sont des discours, ou formations discursives. Que ce soit dans cet ouvrage ou dans *l'Archéologie du savoir*, Foucault considère le discours comme « des pratiques spécifiées »¹³¹, « obéissant à des règles »¹³² et se distinguant par conséquent d'autres pratiques. Dans *Surveiller et punir*, il va plus loin en traitant non plus de discours, mais d'actions qui fonctionnent sans discours. Il y explique que certaines pratiques dans les prisons ne sont pas la conséquence de théories juridiques¹³³ et « [...] postule une dichotomie fondamentale entre idéologies et processus tech-

¹²⁶ Voir RUSS Jacqueline (éd.), *Dictionnaire de philosophie*, Paris : Armand Colin, 2011, p. 157 ; PARRET H., « Discours », in : JACOB 1990, pp. 665-666.

¹²⁷ FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, p. 53.

¹²⁸ FOUCAULT 1969, p. 68.

¹²⁹ FOUCAULT 1969, p. 141.

¹³⁰ FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971, p. 37.

¹³¹ FOUCAULT 1969, p. 173.

¹³² FOUCAULT 1969, p. 182.

¹³³ FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975, p. 34.

niques [...] »¹³⁴ gouvernés par des logiques différentes. Autrement dit, les procédures sont appliquées sans recours à une explication, ni une justification. Traduits dans les termes de Berger & Luckmann, il existe des pratiques institutionnalisées qui ne nécessitent pas d'être légitimées, ou qui sont légitimées par autre chose que le discours. Cette position théorique n'empêche cependant pas Foucault d'employer le discours pour traiter de ces pratiques non discursives, l'une des limites de son projet, ou son originalité selon Michel de Certeau :

« Quand au lieu d'être un discours sur d'autres discours qui l'ont précédée, la théorie se risque dans des domaines non verbaux ou préverbaux où ne se rencontrent que des pratiques sans discours d'accompagnement, certains problèmes surgissent. Il y a un brusque changement et la fondation, d'ordinaire si sûre, qu'offre le langage fait alors défaut. L'opération théorique se retrouve soudain à l'extrémité de son terrain normal, telle une voiture parvenue au bord d'une falaise. Au-delà, il n'y a plus que la mer. Foucault travaille au bord de la falaise, essayant d'inventer un discours pour traiter de pratiques non discursives. »¹³⁵

Ainsi, Foucault ne dit pas que tout est discours, mais sa méthode implique que tout peut être expliqué par le discours, même les pratiques qu'il considère comme non discursives ou qui ne disposent pas de discours d'accompagnement. Pour Chartier, les pratiques sont également irréductibles aux discours. Toutefois, cette irréductibilité touche tous les discours qui essaient d'en rendre compte, en raison de leurs « [...] logiques hétéronomes mais, pourtant, articulées : celles qui organisent les énoncés et celles qui commandent les gestes et les conduites. »¹³⁶ Il dénonce l'héritage du *linguistic turn* et du structuralisme puis recommande que :

« De cette irréductibilité de l'expérience au discours, toute histoire doit tenir compte en se gardant d'un usage incontrôlé de la catégorie de "texte", trop souvent indûment appliquée à des pratiques (ordinaires ou ritualisées) dont les tactiques et les procédures ne sont en rien semblables aux stratégies discursives. »¹³⁷

¹³⁴ CERTEAU Michel de, « Microtechniques et discours panoptique : un quiproquo », in : CERTEAU Michel de, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris : Gallimard, 1997 [1987], p. 37.

¹³⁵ CERTEAU de 1997, p. 44.

¹³⁶ CHARTIER Roger, « Introduction générale », in : CHARTIER 1998, p. 9.

¹³⁷ CHARTIER Roger, « 3. L'histoire entre récit et connaissance », in : CHARTIER 1998, p. 96.

Chartier présente les pratiques et les discours répartis autour de représentations, entendues comme « [...] les divers rapports que les individus ou les groupes entretiennent avec le monde social. »¹³⁸ Se référant à Louis Marin, Chartier distingue trois modalités de la représentation :

« [...] d'abord, les opérations de découpage et de classement qui produisent les configurations multiples grâce auxquelles la réalité est perçue, construite, représentée ; ensuite, les signes qui visent à faire reconnaître une identité sociale, à exhiber une manière propre d'être au monde, à signifier symboliquement un statut, un rang, un pouvoir ; enfin, les formes institutionnalisées par lesquelles des "représentants" incarnent de façon visible, "présentifient", la cohérence d'une communauté, la force d'une identité, ou la permanence d'un pouvoir. »¹³⁹

Cette brève contextualisation conceptuelle du langage, de la théorie, de leurs pratiques et du discours qui leur est lié permet de justifier d'autant mieux le recours aux concepts de TSCR pour la présente recherche. Le discours y est donc envisagé tout d'abord comme langage actualisé, acte de communication oral ou écrit. Dans un second temps, j'apprends ledit discours en tant que participant, conjointement avec les pratiques non discursives, à la représentation, entendue comme « [...] conception, croyance, système de valeurs s'imposant plus ou moins à un groupe d'individus [...] »¹⁴⁰ – c'est-à-dire, dans les termes de Berger & Luckmann, les propos légitimants.

1.1.3 Sous-univers de signification

Le programme théorique de Berger & Luckmann structure non seulement la construction de la réalité en trois phases dont un double mouvement d'objectivation, mais prévoit aussi une organisation de cette réalité en différents sous-univers. Ceux-ci consistent en sous-parties de la réalité sociale formées de connaissances spécifiques. Cette définition permet de mesurer le potentiel d'application de ce concept. Toutefois, les deux sociologues américains ne confèrent

¹³⁸ CHARTIER Roger, « 7. Pouvoirs et limites de la représentation : Marin, le discours et l'image », in : CHARTIER 1998, p. 178.

¹³⁹ CHARTIER Roger, « 7. Pouvoirs et limites de la représentation : Marin, le discours et l'image », in : CHARTIER 1998, pp. 178-179.

¹⁴⁰ RUSS 2011, p. 446.

jamais ce qualificatif à l'art. L'idée a germé ultérieurement, dans l'esprit de certains de leurs successeurs. Les lignes qui suivent s'attardent sur l'ouvrage de Silke Steets, d'une part afin de présenter l'une des rares applications – avec celle de Jan Loop évoquée ci-dessus – du modèle de Berger & Luckmann à une réalité autre que le quotidien, tout en ne faisant usage que d'une sélection de leurs concepts. D'autre part, elles expliquent, par l'analyse du propos de Steets, la notion de « sous-univers » élaborée dans TSCR, notamment l'impact des sous-univers sur la légitimation, tout en se positionnant quant à son utilité au sein de la présente recherche.

Dans *Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt*, Silke Steets élabore une « Architektursoziologie » avec les concepts de la sociologie de la connaissance¹⁴¹. Elle recourt au processus tripartite de la construction sociale de la réalité – l'extériorisation, l'objectivation et l'intériorisation – afin d'expliquer la construction du monde de l'architecture, qu'elle considère comme un « Subsinnwelt », un *sous-univers de signification*. Pour ce faire, elle propose d'envisager l'existence non seulement d'objectivations immatérielles – sur lesquelles repose TSCR – mais aussi d'objectivations matérielles. Steets considère que ces dernières participent à la construction sociale de la réalité ; la phase de l'objectivation ne se restreindrait donc pas aux actes sociaux. Le propos de ma recherche s'inscrit dans un même ordre de pensée – appliquer la théorie de TSCR à un objet autre que la vie quotidienne, l'art vidéo – mais se concentre sur la phase de l'objectivation, et plus spécifiquement sur le moment de la légitimation. Steets étudie le sous-univers de l'architecture sans aborder ses relations avec d'autres sous-univers de signification, alors que ma recherche explore les rapports entre la pratique de la vidéo et le domaine de l'art.

Selon Steets, les sous-univers de signification sont :

« [...] das Resultat funktionaler Differenzierung in modernen Gesellschaften. Berger und Luckmann zufolge stellt jede Subsinnwelt einen Sektor *innerhalb* der Wirklichkeit der Alltagswelt dar, von dem aus seine Mitglieder eine sektorspezifische Perspektive auf die Welt entwickeln. [...] Subsinnwelten können ihren Ursprung unterschiedlichen sozialen Kriterien – wie Alter, Geschlecht, Beruf, religiöser Orientierung, Schichtzugehörigkeit, ästhetischen Präferenzen etc. – verdanken, immer aber werden sie von einer sozialen Gruppe getragen, [...]. Eine

¹⁴¹ STEETS 2015.

Subsinnwelt besteht aus je spezifischen Institutionen, Rollen und Wissensformen. »¹⁴²

Si les sous-univers sont définis par les critères sociaux distinguant certains acteurs, par les groupes que ces derniers forment et qui se différencient fonctionnellement d'autres univers – autrement dit par les fonctions et pratiques de ces acteurs –, on devrait alors envisager l'existence de plusieurs sous-univers relatifs à la vidéo : notamment le sous-univers de l'art, celui de l'information/communication (médias de masse, télévision entre autres) ainsi qu'un hypothétique sous-univers de signification propre à la vidéo. Steets souligne l'importance des rapports entre les sous-univers et la société, et entre les sous-univers eux-mêmes :

« Jede Subsinnwelt steht in einem bestimmten Verhältnis zur Gesamtgesellschaft. Untereinander wiederum konkurrieren die Subsinnwelten um die legitime Sicht der Dinge. [...] Subsinnwelten unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Verflechtung mit der Gesamtgesellschaft und mit anderen Subsinnwelten voreinander. Sie können im Extremfall esoterische Enklaven (und damit um völlige *Autonomie* bemüht) sein; sie können sich aber auch mit anderen Subsinnwelten funktional und symbolisch verbinden (das heisst, ihre gesellschaftliche Stellung über *Verflechtungen* und eine gewisse *Heteronomiefähigkeit* rechtfertigen). Daraus ergeben sich unterschiedliche Legitimationsprobleme. Esoterische Enklaven tendieren dazu, Aussenseiter fernzuhalten, dafür aber die eigenen Leute umso stärker zu binden. Subsinnwelten, die stärker verflochten sind, streben *auch* nach Legitimation von aussen, was sie vor komplizierte Probleme stellt [...] »¹⁴³.

Et renvoie à un passage de l'ouvrage de Berger et Luckmann :

« The outsiders have to be *kept out*, sometimes even kept ignorant of the existence of the sub-universe. If, however, they are not so ignorant, and if the sub-universe requires various special privileges and recognitions from the larger society, there is the problem of keeping out the outsiders and at the same time having them acknowledge the legitimacy of this procedure. »¹⁴⁴

¹⁴² STEETS 2015, pp. 149-150.

¹⁴³ STEETS 2015, pp. 150-151.

¹⁴⁴ BERGER, LUCKMANN 1991, p. 105.

Le processus de légitimation d'une pratique se voit donc modulé par la position du sous-univers de signification dans laquelle elle s'inscrit, qui peut aller d'une totale autonomie à une interdépendance. C'est sans doute ce qui se joue dans le cas de l'art vidéo ; plusieurs sous-univers de signification se confrontent afin de faire reconnaître leur vision légitime de la pratique de la vidéo. Chaque sous-univers entretient un rapport particulier avec la société et dispose de ses propres rôles, institutions et formes de savoir spécifiques. Selon Steets, la légitimité varie par ailleurs selon la nature de l'objectivation. Elle établit une différence entre la légitimité des objectivations immatérielles et celle des objectivations matérielles :

« Vergleicht man anschliessend immaterielle und materielle Objektivationen miteinander, dann lässt sich festhalten, dass letztere, obwohl sie anfassbar sind und eine physische Präsenz haben, nicht per se stabiler oder langlebiger sind als erstere. Gebäude sind zwar wirklicher als Rollen oder Institutionen, weil sie materiell sind, das macht sie aber auch anfälliger ("anstössiger") für Kritik. Mal stehen sie im Wege, mal sind sie nicht mehr verständlich oder die sie legitimierende Erzählung hat ihrerseits ihre Legitimation verloren. Verliert ein Gebäude seine gesellschaftliche Legitimation, wird es entweder abgerissen, baulich angepasst oder symbolisch neu aufgeladen. »¹⁴⁵

Tout comme l'architecture, l'activité vidéo mène à de multiples objectivations matérielles, des objets. Cependant, contrairement à un bâtiment, une œuvre vidéo n'est pas stable, ni tangible. Elle n'existe que lue par un lecteur et diffusée sur un moniteur ou projetée par un vidéoprojecteur. Seule la sculpture vidéo jouit d'un hic et nunc et d'une fixité matérielle plus ou moins comparables à ceux de l'architecture. La notion d'objectivation matérielle de Steets est certes intéressante dans la mesure où elle met en évidence que les objectivations – comprises comme processus et résultat dudit processus – reposent parfois sur des éléments matériels. Toutefois, il apparaît que ces objectivations matérielles ne sont que le support ou l'incarnation d'objectivations immatérielles. Par exemple, un bâtiment incarne le concept théorique élaboré préalablement par l'architecte ; autrement dit, l'architecte a d'abord développé l'idée du bâtiment avant de le réaliser matériellement. Par contre, la fragilité de la légitimité des

¹⁴⁵ STEETS 2015, p. 205.

objectivations matérielles mise en évidence par Steets et son rapport aux récits de légitimation paraissent tout à fait pertinents¹⁴⁶.

Le concept de « sous-univers » est intéressant pour envisager ce dans quoi la pratique de la vidéo s'inscrit ; plus précisément les différents domaines – notamment l'art mais pas seulement – sollicités dans les discours analysés afin de critiquer, de distinguer, d'expliquer et/ou de justifier la pratique de la vidéo et l'art vidéo. Relevons que la présente étude se concentre sur la légitimation d'une pratique. Par conséquent, la constitution d'un sous-univers et ses liens aux trois moments de la construction sociale (extériorisation, objectivation, intériorisation) n'entrent pas dans mon propos. C'est pourquoi, l'art – le sous-univers artistique – est appréhendé comme une autre réalité, une réalité à part entière, ce qui facilite l'application du modèle institutionnalisation/légitimation en évacuant la question du rapport au quotidien.

1.1.4 L'art en tant que système de symboles ou autre réalité

Bien qu'ils dédient leur propos à la vie quotidienne, Berger & Luckmann n'en ignorent pas pour autant l'art. Il est mentionné à quelques reprises en tant que « symbol system »¹⁴⁷. Historiquement, les systèmes de symboles les plus importants sont la religion, la philosophie, l'art et la science. Berger & Luckmann définissent le symbole en tant qu'« [...] any significative theme that thus spans spheres of reality [...] » et « le langage symbolique » comme le « [...] linguistic mode by which such transcendence is achieved. »¹⁴⁸ Le langage symbolique permet de lier les expériences issues d'une autre réalité (par exemple le rêve) et la réalité quotidienne. Berger & Luckmann expliquent que « [...] on the level of symbolism, then, linguistic signification attains the maximum detachment from the "here and now" of everyday life [...] »¹⁴⁹. Le langage crée donc le symbole et permet ensuite de l'expliquer, et de ce fait de le relier à la réalité quotidienne. Les « sphères de réalité » évoquées renferment quant à elles des

¹⁴⁶ Berger et Luckmann observent quant à eux que plus la légitimation est abstraite, moins elle est susceptible d'être modifiée en fonction des changements apportés aux exigences pratiques. Voir BERGER, LUCKMANN 1991, p. 135.

¹⁴⁷ BERGER, LUCKMANN 1991, p. 55.

¹⁴⁸ BERGER, LUCKMANN 1991, p. 55.

¹⁴⁹ BERGER, LUCKMANN 1991, p. 55.

« domaines finis de sens »¹⁵⁰. À nouveau, l'art et la religion sont évoqués dans l'explication de ces termes :

« Aesthetic and religious experience is rich in producing transitions of this kind, inasmuch as art and religion are endemic producers of finite provinces of meaning. All finite provinces of meaning are characterized by a turning away of attention from the reality of everyday life. »¹⁵¹

Différentes et fonctionnant de manière distincte, la réalité quotidienne et les autres réalités ne s'opposent pas pour autant. Au contraire, le langage permet le passage de l'une à l'autre. La réalité quotidienne reste la réalité par excellence, souveraine¹⁵², enveloppant les autres réalités ou par rapport à laquelle ces autres réalités sont déviantes¹⁵³. Le lien entre vie quotidienne et autres réalités ainsi que l'importance du langage dans ce rapport fournissent un précieux argument pour justifier l'application des outils de Berger & Luckmann au cas de l'art vidéo. Il importe de souligner que ce n'est pas au monde quotidien en tant que tel que les deux sociologues consacrent leur étude, mais bien à la construction sociale du quotidien. Comme, de plus, ils présentent la réalité de la vie quotidienne certes comme la réalité par excellence mais non la seule, la transposition de leurs outils pour l'étude de la construction d'une autre réalité – celle de l'art, voire de l'art vidéo – semble pertinente. Dans le cadre du présent propos, l'art est ainsi envisagé en tant que système de symboles et sphère de réalité – ou en tant que sphère de réalité symbolique – qui crée des domaines finis de sens, réalités spécifiques basées sur un stock commun de connaissances¹⁵⁴ détenu par un groupe particulier. En un mot, il s'agit d'une autre réalité.

Bien que non relié à l'art par les deux sociologues mais sur l'exemple du travail de Silke Steets présenté ci-dessus, le concept de sous-univers de signification peut également être utile. Les

¹⁵⁰ « finite provinces of meaning », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 39.

¹⁵¹ BERGER, LUCKMANN 1991, p. 39.

¹⁵² « paramount reality », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 39.

¹⁵³ BERGER, LUCKMANN 1991, p. 39. « Berger and Luckmann focus on how other realities are stabilized and made coherent within the ontology of a taken-for-granted or paramount reality [...]. », in : HOFFMAN Steve G., « The Practical Use of Other Realities: Taking Berger and Luckmann into the Wild », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, p. 112.

¹⁵⁴ « collective stock of knowledge », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 86.

sous-univers de signification sont engendrés par la répartition sociale des connaissances au sein de la réalité quotidienne et composés d'un ensemble d'institutions, de rôles et de formes de connaissances particuliers. L'intégration à un sous-univers de signification intervient durant la socialisation secondaire de l'individu. Elle consiste en l'acquisition de vocabulaires spécifiques et de rôles propres au sous-univers en question. Bien que mon propos porte sur la légitimation de la pratique de la vidéo au sein du domaine de l'art et non sur la constitution d'un sous-univers, les institutions, les rôles, les vocabulaires et autres formes de savoir évoqués par les textes sources sont observés.

Pour terminer, il faut être conscient que les univers définis dans TSCR reposent sur les significations et les connaissances – on retrouve ici l'importance de la langue, élément qui a certes retenu mon attention mais qui peut aussi constituer l'une des limites de la théorie de Berger & Luckmann. Si on applique le modèle de la construction sociale de la réalité à un objet autre, le risque est grand de se concentrer sur les discours en tant qu'acteurs de la légitimation et d'oublier de prendre en compte d'autres facteurs y participant, notamment : le contexte d'élaboration et de transmission des discours, leurs formes et les statuts de leurs auteurs. Cette réserve peut mener à questionner le lien entre langage et légitimation. Selon Berger & Luckmann, toute légitimation, à tout niveau, se fait par le langage, qu'il soit oral ou écrit. Or, dans le cadre de l'art, on peut se demander si une légitimation par l'acte, par la pratique ou encore le contexte serait envisageable¹⁵⁵.

Les sous-univers de signification se définissent non seulement par leur contenu, mais aussi par les rapports qu'ils établissent avec d'autres sous-univers de signification et/ou la position qu'ils occupent au sein de la réalité. Lors de l'analyse des documents sources, il sera intéressant d'observer dans quelle mesure les stratégies de différenciation d'un sous-univers influent sur le propos tenu au sujet de la pratique artistique de la vidéo. Le cas extrême d'indépendance d'un sous-univers de signification, autrement dit son détachement quasi absolu de la réalité quotidienne et sa non-accessibilité aux profanes, est qualifié par Berger & Luckmann

¹⁵⁵ Cette question est d'autant plus pertinente que les deux sociologues relèvent, dans le cas des enclaves ésotériques, des « [...] practical and theoretical procedures by which the temptation to escape from the sub-universe can be checked [...] » et mentionnent un « double problem of legitimation », sans toutefois préciser en quoi consistent ces procédures pratiques ni leur éventuelle implication dans la légitimation. Voir BERGER, LUCKMANN 1991, p. 105.

d'« enclave ésotérique »¹⁵⁶. Un sous-univers de signification est un corpus de connaissances particulier au sein d'un univers de signification plus général ou de la réalité de la vie quotidienne. Cette définition justifie l'application du concept à l'art puisqu'un vocabulaire et des rôles sont définis et, surtout, l'acquisition de ces derniers intervient lors de la socialisation secondaire (vie adulte, monde professionnel, etc.). L'art vidéo serait ainsi une pratique de ce sous-univers artistique, voire un domaine fini de sens. Notons que Berger & Luckmann ne parlent jamais d'un *sous-univers de signification artistique*, mais relèvent l'existence de « theoretical, aesthetic or religious worlds of meaning »¹⁵⁷, sans toutefois expliquer la différence entre un « world of meaning » et un « (sub)universe of meaning ».

Quel que soit le concept retenu (système de symboles, autre réalité, sous-univers de signification), il s'applique d'abord à l'art, ce qui permet dans un deuxième temps d'analyser la position de l'art vidéo – en tant que pratique, en tant qu'expression, en tant que catégorie, en tant qu'institution – en son sein. Dans un troisième temps, on peut se demander s'il est possible de parler d'un domaine fini de sens de l'art vidéo. Il en va de même pour le concept de « construction sociale », qui renvoie à « [...] what people conceive to be real and what is taken for granted while conducting everyday life. »¹⁵⁸ Si l'on applique cette définition de Hector Vera à l'art, la construction sociale de l'art désigne donc ce que les gens considèrent comme réel et allant de soi dans l'art.

1.2 Le recours aux sociologies de l'art de Pierre Bourdieu et d'Howard S. Becker

Mon approche des théories sociologiques se veut résolument empirique¹⁵⁹ : un choix réflexif de concepts, confrontés à un objet constitué par l'histoire de l'art et une prise de liberté dans la mise en commun de plusieurs systèmes théoriques. Solliciter la sociologie de la connaissance pour aborder l'art vidéo, puis compléter cet axe de travail par la sociologie de l'art est un pari

¹⁵⁶ « esoteric enclave », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 104.

¹⁵⁷ BERGER, LUCKMANN 1991, p. 40.

¹⁵⁸ VERA 2016, pp. 4-5.

¹⁵⁹ Concernant les échanges entre théorie et empirie en sciences sociales, voir HIRSCHAUER Stefan, KALTHOFF Herbert *et al.* (éd.), *Theoretische Empirie: zur Relevanz qualitativer Forschung*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Verlag, 2019 [2008].

osé que la présente recherche se propose de relever. Sa particularité ne réside nullement dans la réunion de concepts bourdieusiens et beckeriens, mais dans leur assemblage pour compléter une base reposant sur la thèse de Berger & Luckmann. Cette densité conceptuelle constitue un défi lancé tant à l'histoire de l'art qu'à la sociologie, en évitant « [...] l'hégémonisme qui gouverne trop souvent les partis pris méthodologiques [et qui] tend à enfermer les chercheurs dans des choix exclusifs. »¹⁶⁰

Les sociologues se penchant sur l'art sont désormais légion et une branche spécifique de la sociologie consacrée à l'art installée. La sociologie de l'art emprunte à l'histoire de l'art ses objets, mais a coutume de s'en différencier par ses programmes théoriques. Qu'en est-il des historiens de l'art qui se tournent vers la sociologie pour y puiser concepts et méthodes ? Doivent-ils obligatoirement se satisfaire de la lecture desdits sociologues de l'art ? Les autres domaines de la sociologie ne leur sont-ils pas accessibles ? J'ose avancer que « [l']interrelation entre la sociologie et l'histoire de l'art »¹⁶¹ ne doit pas obligatoirement se résumer à la sociologie de l'art. Se restreindre à celle-ci alors que le sujet nécessite des instruments disponibles dans d'autres branches sociologiques est tout simplement contreproductif. Il convient d'envisager

« [...] une alternative aux approches des sociologies thématiques s'étant partagé le monde de la sociologie en fiefs bien réglés. Si la sociologie d'un phénomène particulier n'est jamais que le prétexte pour dire des choses *en général* sur le monde social, l'hyperspécialisation thématique, sous couvert d'expertise, peut paradoxalement conduire à une certaine cécité du chercheur. »¹⁶²

L'histoire de l'art, en tant que science humaine et science historique, ouvre la voie à des emplois élargis, voire originaux, d'outils propres aux sociologues. L'interdisciplinarité et la

¹⁶⁰ HEINICH 2012, p. 109.

¹⁶¹ GUERDAT Pamella, RÉRAT Melissa, « Introduction : L'édition 2013 des Entretiens de la Fondation Maison Borel », in : GUERDAT, RÉRAT 2015, p. 19.

¹⁶² LONGCHAMP Philippe, TOFFEL Kevin *et al.*, « De la sociologie de l'innovation à l'imagination sociologique : La théorie des champs à l'épreuve de la profession infirmière », in : *Cahiers de recherche sociologique*, n° 59-60, 2015-2016, p. 137.

transdisciplinarité encouragées par les sciences humaines et sociales¹⁶³ depuis plusieurs années invitent à tester une telle voie¹⁶⁴. La réunion de l'histoire de l'art, de la sociologie de la connaissance et de la sociologie de l'art au sein d'un projet permet de mettre « [...] en œuvre la collaboration et l'intégration entre [ces trois] disciplines spécifiques autour d'un objet commun, dans une perspective de coproduction des connaissances. »¹⁶⁵ Bourdieu lui-même s'est à plusieurs reprises élevé contre un « monothéisme méthodologique » ; il conseille de :

« [...] se garder de tous les refus sectaires qui se masquent derrière les professions de foi trop exclusives et tenter, en chaque cas, de mobiliser toutes les techniques qui, étant donné la définition de l'objet, peuvent paraître pertinentes et qui, étant donné les conditions pratiques de recollection des données, sont pratiquement utilisables. »¹⁶⁶

C'est une telle flexibilité qui détermine dans un premier temps le recours à TSCR, puis dans un second aux propos de Pierre Bourdieu et Howard S. Becker, et finalement le choix resserré de concepts. Lors des analyses de textes, il s'est avéré que certains arguments, termes, mises en page ainsi que les objets servant de supports aux discours ne pouvaient être saisis dans leur totalité sans une étude des contextes. En intégrant ces derniers à l'analyse, il devient possible de répondre à l'une des principales critiques portées à l'encontre de la théorie développée par Berger & Luckmann : la (trop) grande importance accordée au langage dans la construction, qui impliquerait, selon certains observateurs, la sous-estimation du rôle des acteurs dans ladite construction¹⁶⁷. Les deux sociologues précisent en effet que la sociologie de la connaissance présuppose une sociologie du langage, et de la religion¹⁶⁸. Ils montrent toutefois de quelle

¹⁶³ Pour un panorama de l'organisation des disciplines regroupées sous ce syntagme au sein des universités romandes, se reporter à GUERDAT, RÉRAT 2015, pp. 23-24.

¹⁶⁴ Voir notamment DARBELLAY Frédéric, PAULSEN Theres (éd.), *Le Défi de l'inter- et transdisciplinarité : Concepts, méthodes et pratiques innovantes dans l'enseignement et la recherche/Herausforderung Inter- und Transdisziplinarität: Konzepte, Methoden und innovative Umsetzung in Lehre und Forschung*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (coll. « Réflexions sur les sciences et les techniques »), 2008.

¹⁶⁵ DARBELLAY, PAULSEN 2008, p. 4.

¹⁶⁶ BOURDIEU Pierre, « Les Moyens de la sociologie réflexive (Le séminaire de Paris) », in : BOURDIEU Pierre, WACQUANT Loïc, *Invitation à la sociologie réflexive*, Paris : Seuil (collection « Liber »), 2014 [1992], p. 287.

¹⁶⁷ Voir par exemple FRIEDMAN Asia M., « Perceptual Construction: Rereading *The Social Construction of Reality* Through the Sociology of Senses », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 77-92.

¹⁶⁸ BERGER, LUCKMANN 1991, p. 207.

manière le langage est produit et employé par les acteurs. De plus, ils expliquent que la construction sociale de la réalité s'opère en trois processus, à savoir l'extériorisation, l'objectivation et l'intériorisation. Dans chacun, l'individu agit : il produit (des actes, des significations), objective ces produits (par la typification entre plusieurs individus et l'association au langage) et les intériorise (par l'apprentissage et la réflexion). Certes, une grande partie de ces actions sont de l'ordre de la connaissance, de la signification, du langage et de la psyché, mais elles n'en restent pas moins les émanations de divers acteurs. Le rôle primordial du langage dans la construction sociale de la réalité n'est donc pas synonyme d'absence d'acteurs. Par contre, il est vrai que Berger & Luckmann n'abordent pas le contexte dans lequel le langage est élaboré et la théorie construite puis diffusée, ni le statut des individus à leur origine ou l'influence de leurs caractéristiques sur le discours. Les individus de TSCR sont des acteurs ayant pour seul contexte une société à laquelle ils sont liés par trois phases de construction d'une réalité partagée. La structure de cette société n'est pas approfondie en raison de la thématique de Berger & Luckmann : la construction de la réalité de la vie quotidienne, considérée de manière générale.

Dès lors, l'emploi de cette théorie pour l'analyse d'une pratique spécifique, inscrite dans un univers particulier, l'art, et par des acteurs précis ne peut être opératif qu'en concédant certaines adaptations. L'ancrage de la légitimation dans le langage, tout à fait précieux pour aborder les spécificités de la construction de l'art vidéo dans la seconde moitié des années 1970, révèle, dans un second temps, quelques angles morts. Ne pas ignorer les contextes par lesquels la légitimation procède et les acteurs qui y participent, autrement dit retourner à une définition plus conventionnelle de la légitimation, permet d'approfondir la réflexion. Pour parachever l'analyse des textes sources, opérée sous l'angle d'une légitimation linguistique, par une prise en compte des contextes, deux ouvrages phares de la sociologie de l'art sont sollicités : *Les Règles de l'art* de Pierre Bourdieu (LRA) et *Art Worlds* d'Howard S. Becker (AW)¹⁶⁹. La sociologie de l'art se révèle ici bienvenue afin de répondre aux spécificités des contextes artistiques.

La théorie développée dans TSCR, celle de LRA et la thèse d'AW se distinguent en certains points et se rejoignent sur d'autres. Je ne suis pas sans savoir que le propos de chaque ouvrage

¹⁶⁹ BOURDIEU 2015 ; BECKER 2008. La liste des sigles adoptés se trouve en annexe 7, p. 462.

est distinct. Alors que Berger & Luckmann étudient la construction du monde social quotidien sur des corpus de significations, Bourdieu et Becker s'intéressent au(x) champ/mondes de l'art reposant sur des groupes d'acteurs et leurs relations. Bourdieu pratique une sociologie de la domination, adopte une posture macrosociologique héritière de l'histoire sociale. *Les Règles de l'art* proposent une sociologie des producteurs d'art que sont les écrivains, envisagés selon leurs positions et prises de position formant la structure d'un champ ainsi que leurs rapports de force. Becker pour sa part effectue des études de terrain selon une approche interactionniste et donc microsociologique. Dans *Art Worlds*, il s'attarde également sur les producteurs, mais en décrit les actions et interactions qui mènent aux œuvres. Alors que les individus de Bourdieu se caractérisent par leurs rapports aux ressources économiques et culturelles, chez Becker, ils se définissent par leurs relations les uns avec les autres. Les deux sociologues se sont exprimés sur l'écart séparant leur programme théorique respectif. Bourdieu avance, en évoquant « la notion d'art *world* » de Becker, que le champ littéraire ou artistique :

« [...] n'est pas réductible à une *population*, c'est-à-dire à une somme d'agents individuels liés par de simples relations d'*interaction* et, plus précisément, de *coopération* : ce qui fait défaut, entre autres choses, dans cette évocation purement descriptive et énumérative, ce sont les *relations objectives* qui sont constitutives de la structure du champ et qui orientent les luttes visant à la conserver ou à la transformer. »¹⁷⁰

Pour Becker, sa conception de « monde » capte bien mieux la réalité observée que ne peut le faire celle de « champ » :

« The idea of field seems to me much more a metaphor than a simple descriptive term. Bourdieu described the social arrangements in which art is made – what he calls a field – as if it were a field of forces in physics rather than a lot of people doing something together. [...] The people who act in a field are not flesh and blood people, with all the complexity that implies, but rather caricatures [...]. The idea of world, as I think of it, is very different. [...] the metaphor of world – which does not seem to be at all true of the metaphor of field – contains people, all sorts of people, who are in the middle of doing something that requires them to pay attention to each other, to consciously take account of the existence of others and

¹⁷⁰ BOURDIEU 2015, p. 339.

to shape what they do in the light of what others do. [...] In contrast with the idea of field, the idea of world seems to me more empirically grounded. [...] The basic question of an analysis centered on the idea of world is this: Who is doing what with whom that affects the resulting work of art? The basic question of an analysis centered on the idea of field seems to me to be: Who dominates whom, using what strategies and resources, with what results? »¹⁷¹

Ces distinctions en tête, il convient cependant de ne pas se laisser charmer par de telles déclarations de principe. Différence n'est pas synonyme d'incompatibilité. Bien qu'il s'agisse de réflexions autres, principalement de par une orientation distincte de l'objectif d'analyse, émanant de sociologues représentant deux courants désormais institués de la sociologie de l'art, l'une comme l'autre « [...] ont toutefois en commun de mettre en évidence la pluralité des catégories d'acteurs impliqués dans l'art, et de prendre en compte les positions concrètes et les contextes [...] »¹⁷². Plusieurs sociologues ont testé la pertinence d'une combinaison de concepts puisés chez Becker et de notions tirées de Bourdieu. Mentionnons l'article d'Anna Uboldi paru en 2020 dans l'ouvrage collectif *The Sociology of Arts and Markets*¹⁷³. Le titre de l'article, « Hierarchies and Divisions in the Subfield of Gallery Owners: A Research on Art Galleries in Milan », en annonce le propos : le concept bourdieusien de « champ » est appliqué aux propriétaires de galerie qui forment un sous-champ au sein du champ de l'art contemporain. Les galeristes sont répartis en cinq catégories inspirées de la typologie beckerienne des rapports à un monde de l'art. Ce faisant, Uboldi propose « an interactionist re-reading of Bourdieu's relational theory. »¹⁷⁴ Comme la présente recherche, l'approche d'Uboldi allie un maniement empirique et critique d'une sélection de concepts puisés chez les deux sociologues à leur emploi pour l'étude d'un objet précis. Autrement dit, l'entreprise cumule l'étude sociologique des galeristes milanais et un propos méthodologique visant à « [...] review the antinomy between

¹⁷¹ BECKER Howard S., PESSIN Alain, « A Dialogue on the Ideas of "World" and "Field" », in : *Sociological Forum*, vol. 21, n° 2, juin 2006, pp. 277-285.

¹⁷² HEINICH 2012, p. 82.

¹⁷³ UBOLDI Anna, « Hierarchies and Divisions in the Subfield of Gallery Owners: A Research on Art Galleries in Milan », in : GLAUSER Andrea, HOLDER Patricia *et al.* (éd.), *The Sociology of Arts and Markets: New Developments and Persistent Patterns*, Cham : Springer Nature, Palgrave Macmillan (coll. « Sociology of the Arts »), 2020, pp. 239-262. Je remercie la Prof. Andrea Glauser d'avoir attiré mon attention sur cet article.

¹⁷⁴ UBOLDI 2020, p. 241.

the heuristic models of the field and of the world of art, in favour of their freer but wise and meditated use. »¹⁷⁵ Autre exemple d'une recherche basée sur des parallèles entre « champ de l'art » et « mondes de l'art » : l'article de Wendy Bottero et Nick Crossley, « Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations », paru en 2011 dans la revue *Cultural Sociology*¹⁷⁶. Le rapprochement est ici accompagné d'une critique des deux théories. Selon Bottero & Crossley, celles-ci ne confèrent pas suffisamment d'importance aux liens sociaux et aux réseaux qu'ils forment. Une analyse détaillée des réseaux à la base des scènes musicales punk et post-punk de Londres et de Manchester permet d'illustrer l'utilité de certains éléments des programmes bourdieusien et beckerien, tout en dégageant leurs angles morts. Le focus sur les réseaux complète les approches de Becker et de Bourdieu.

Dans le présent travail, le « champ de l'art » offre une grille d'analyse apte à ausculter le rôle des acteurs impliqués dans les deux expositions étudiées et celui des auteurs des discours, par leurs positions et prises de position, voire leurs dispositions, ainsi qu'au travers des relations de force et des rapports de pouvoir entretenus entre eux et avec des institutions. Les mondes de l'art de Becker approfondissent cette contextualisation de la légitimation par une prise en compte de chaque acteur considéré individuellement et de la spécificité de certaines relations. En bref, la contextualisation procède tant par l'exploration des structures organisant les rapports entre les acteurs et les diverses institutions impliquées, que par l'examen des interactions concrètes entre ceux-ci.

La démarche empirique esquissée ci-dessus est littéralement et positivement naïve (du latin *nativus* « naturel, non artificiel ») : les théories sociologiques sont abordées telles quelles, non en tant que systèmes fermés, mais en qualité de méthodes, les concepts retenus envisagés dans leur sens premier, élagués de leur fortune critique et les points non abordés car hors de propos sont reconnus. La structure et le contenu de LRA comme d'AW et de TSCR rendent possible leur mise en dialogue et la concentration sur une sélection d'outils. Qui dit combinaison ne dit toutefois pas concordance. Ma position est à cet égard plus prudente que celles de Silke Steets et d'Hubert Knoblauch qui lient l'habitus de Bourdieu à l'habitualisation de Berger &

¹⁷⁵ UBOLDI 2020, p. 259.

¹⁷⁶ BOTTERO Wendy, CROSSLEY Nick, « Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations », in : *Cultural Sociology*, vol. 5, n° 1, 2011, pp. 99-119.

Luckmann. Selon la première, l'habitus peut être compris comme un ensemble de pratiques inscrites dans le corps de l'individu, dans le sens que leur répétition les a automatisées ; les réaliser n'exige plus de l'acteur qu'il réfléchisse, elles font partie de son « sens pratique ». Sous cet angle, on est très proche de l'habituation¹⁷⁷. Hubert Knoblauch quant à lui envisage l'habitus comme « das Bindeglied zwischen Gesellschaft und Subjekt (genauer vielleicht : das Einfallstor der Gesellschaft ins Subjekt). »¹⁷⁸ La mise en parallèle des deux concepts dévoile non une équivalence, mais une complémentarité : « Während Habitus die sozialstrukturellen Aspekte menschlichen Handelns in den Vordergrund stellt, erlaubt es der Begriff der Habitualisierung, die subjektive Genese des Habitus zu skizzieren. »¹⁷⁹ L'habitus s'appréhende comme une manière spécifique d'agir ; plus précisément, la formation subjective d'un habitus, envisagé comme processus, correspond à une habituation¹⁸⁰.

Les lignes qui suivent relèvent les contours, les points de contact et les limites de chaque théorie. Il ne s'agit nullement d'une comparaison systématique des concepts de chaque sociologue, mais de croisements entre les trois systèmes théoriques afin de percevoir les nuances que chacun est susceptible d'apporter aux autres. La naïveté annoncée se marie à la précaution afin de proposer un assemblage certes osé de trois théories, mais pondéré et informé, puis un emploi critique de cette combinatoire.

1.2.1 Lutter et consacrer : les règles du jeu artistique selon Bourdieu

Les trois propos reposent sur la différenciation, mais selon des modalités différentes. Chez Berger & Luckmann, l'objectivation permet de fixer une pratique puis de la légitimer par rapport à d'autres ; les acteurs se différencient par les rôles qu'ils jouent. Pour Bourdieu, les acteurs se distinguent les uns des autres par leurs prises de position et leurs dispositions

¹⁷⁷ STEETS 2015, p. 83.

¹⁷⁸ KNOBLAUCH Hubert, « Habitus und Habitualisierung: zur Komplementarität von Bourdieu mit dem Sozialkonstruktivismus », in : REHBEIN Boike, SAALMANN Gernot *et al.* (éd.), *Pierre Bourdieus Theorie des Sozialen: Probleme und Perspektiven*, Constance : UVK Verlagsgesellschaft, 2003, p. 188.

¹⁷⁹ KNOBLAUCH 2003, p. 188.

¹⁸⁰ KNOBLAUCH 2003, p. 199.

dépendantes d'une hiérarchie de classes, alors que chez Becker ils le font par leur manière de participer et collaborer à un monde.

Tout comme Berger & Luckmann, Bourdieu base la construction de la réalité, qu'il nomme « nomos », tant sur des structures subjectives ou internes qu'objectives :

« [...] le *nomos* spécifique qui constitue comme tel l'ordre littéraire ou artistique se trouve institué à la fois dans les structures objectives d'un univers socialement réglé et dans les structures mentales de ceux qui l'habitent et tendent de ce fait à accepter comme allant de soi les injonctions inscrites dans la logique immanente de son fonctionnement. »¹⁸¹

Un passage de LRA mentionne la « *construction sociale de la réalité même d'[un] objet* »¹⁸². Cette phrase, bien que ponctuelle au sein du propos de Bourdieu, se révèle précieuse. Elle montre que le sociologue français, à l'instar de ses collègues américains, considère la réalité être une construction de l'esprit. Par ailleurs, dans les deux cas, le cœur du propos est la différenciation par laquelle des acteurs agissent et construisent de petits mondes au sein d'un univers plus général. Le fondement des deux théories est donc identique. C'est dans leur développement qu'elles divergent, Bourdieu envisageant la construction sociale d'objets spécifiques et en l'occurrence du champ de l'art, alors que chez Berger & Luckmann, c'est de *la* réalité dont il est question, la réalité par excellence, autrement dit la réalité d'une société. De plus, Bourdieu confère aux acteurs individuels un plus grand poids dans cette construction qu'il envisage comme résultant de la rencontre entre les dispositions de l'acteur – l'*habitus* –, les positions qu'il occupe dans un champ et ses prises de position. Dans TSCR, les individus construisent des rôles par interaction et partage d'objectivations et les intériorisent durant la socialisation primaire puis secondaire ; leurs caractéristiques personnelles ne semblent pas entrer en jeu. Berger & Luckmann n'abordent pas le choix de tels ou tels rôles selon l'origine sociale de l'individu. Ce sont les spécificités de l'interaction, ensuite objectivée, qui sont déterminantes.

¹⁸¹ BOURDIEU 2015, p. 107.

¹⁸² BOURDIEU 2015, p. 479.

Autre spécificité : Berger & Luckmann traitent d'acteurs (« actors »), alors que le sociologue français parle d'agents¹⁸³. Le choix de ce terme n'est pas anodin ; il vise à se distinguer à la fois d'un acteur individuel tout puissant et d'un individu dont les agissements sont dictés par la société. L'agent bourdieusien est traversé par les logiques objectives du champ, tout en étant motivé par des pulsions subjectives émanant de son habitus (qu'il devra toutefois adapter aux contraintes du champ) :

« C'est dire que l'agent n'est jamais complètement le sujet de ses pratiques : à travers les dispositions et la croyance qui sont au principe de l'engagement dans le jeu, tous les présupposés constitutifs de l'axiomatique pratique du champ (la *doxa* épistémique par exemple) s'introduisent jusque dans les intentions en apparence les plus lucides. »¹⁸⁴

L'agent évolue dans divers champs (du pouvoir, culturel, littéraire, artistique, etc.) et se définit par la combinatoire de ses dispositions, positions et prises de position ainsi qu'en fonction de ses relations aux autres agents et aux institutions, eux-mêmes formés par une telle combinatoire. Ces relations correspondent à des rapports de force, des relations de pouvoir, des enjeux en fonction de la dotation en capital, et créent les luttes rythmant un champ :

« S'il ne fait pas de doute que l'orientation et la forme du changement dépendent de l'"état du système", c'est-à-dire du répertoire de possibilités actuelles et virtuelles qu'offre, à un moment donné, l'espace des prises de positions culturelles (œuvres, écoles, figures exemplaires, genres et formes disponibles, etc.), elles dépendent aussi et surtout des rapports de force symboliques entre les agents et les institutions qui, ayant des intérêts tout à fait vitaux dans les possibilités proposées comme instruments et enjeux de lutte, s'emploient, avec tous les pouvoirs dont ils disposent, à faire passer à l'acte celles qui leur paraissent les plus conformes à leurs intentions et leurs intérêts spécifiques. »¹⁸⁵

¹⁸³ Relevons que ce terme reste identique dans les traductions anglaises des textes de Bourdieu, alors qu'il devient « Akteur » dans les versions allemandes. Voir notamment BOURDIEU Pierre, *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Verlag, 2016 [1992]. Au sein de la présente recherche, le terme « acteur » est préféré dans un souci d'uniformité et de généralisation, l'agent bourdieusien n'ayant pas orienté l'analyse.

¹⁸⁴ BOURDIEU Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris : Seuil, 1997, p. 166.

¹⁸⁵ BOURDIEU 2015, p. 333.

Bien que cette vision conflictuelle ne soit pas entièrement convaincante – que le présent travail souhaite nuancer grâce aux mondes de l’art de Howard S. Becker –, elle présente l’avantage de reconnaître aux agents un rôle primordial dans la construction des champs. Les deux éléments sont du reste liés : pour qu’il y ait lutte autour de divers types de pouvoir, il faut qu’il y ait des acteurs suffisamment actifs et importants pour générer ces luttes, s’emparer de ces pouvoirs puis les incarner. Chaque champ se définit en effet comme un « espace de rapports de force entre des agents ou des institutions »¹⁸⁶, « un monde à part, soumis à ses propres lois »¹⁸⁷, composé de différents pôles et secteurs, voire sous-champs. Plus précisément, le champ correspond à la manière de fonctionner d’un monde composé d’acteurs et d’institutions, au réseau de relations entre les positions occupées par ces derniers¹⁸⁸. Chaque champ est plus ou moins indépendant d’autres champs ; un acteur est présent dans divers champs et/ou peut passer de l’un à l’autre en fonction de ses positions. Ou, vu sous l’angle inverse, l’acteur occupe diverses positions par rapport à d’autres acteurs et selon les capitaux dont il dispose, répartis différemment en fonction des champs. Comparé au sous-univers de signification de Berger & Luckmann¹⁸⁹, le champ augmente les possibilités d’inscription et de mobilité de l’acteur. Un champ peut jouir de différents degrés d’autonomie par rapport à d’autres champs ; dans le cas de l’art, Bourdieu s’intéresse à ses relations avec le champ du pouvoir (économique). Son autonomisation lui confère le droit de définir ses propres normes et sanctions, autrement dit ses principes de légitimation, gérés par des institutions qui lui sont spécifiques¹⁹⁰. Parmi les institutions de l’art figurent, selon Bourdieu, les lieux d’exposition tels que les galeries et les musées, les instances de consécration comme les académies ou les salons, les instances de reproduction des producteurs telles que les écoles d’art, ainsi que les agents spécialisés, au nombre desquels les marchands, les critiques, les historiens de l’art ou les collectionneurs. Ces institutions sont dotées « [...] des *dispositions* objectivement exigées par le champ et de *catégories de perception et d’appréciation spécifiques*, irréductibles à celles qui ont cours dans

¹⁸⁶ BOURDIEU 2015, p. 353.

¹⁸⁷ BOURDIEU 2015, p. 86.

¹⁸⁸ BOURDIEU 2015, p. 378.

¹⁸⁹ Silke Steets relève à deux reprises le parallèle entre champ et sous-univers ; elle parle même d’équivalent. Voir STEETS 2015, p. 149, note 110 et p. 214, note 24.

¹⁹⁰ BOURDIEU 2015, p. 355.

l'existence ordinaire et capables d'imposer une mesure spécifique de la valeur de l'artiste et de ses produits. »¹⁹¹

L'acception bourdieusienne de l'institution se distingue, comme annoncé, de celle de Berger & Luckmann, qui la présentent comme une pratique répétée devenue habituelle, objectivée et partagée entre plusieurs individus. Dans LRA, elle correspond le plus souvent – comme ci-dessus – à une instance (lieu ou acteur) qui consacre, reproduit et légitime. Toutefois, ponctuellement, le sociologue français rejoint ses collègues américains, notamment lorsqu'il est question de l'« *illusio* », la croyance et l'investissement dans le jeu propre à un champ¹⁹², à la base de son fonctionnement. Bourdieu qualifie l'illusio économique et l'illusio artistique d'institutions historiques¹⁹³, au sens de pratiques objectivées, partagées et reconnues unanimement, autrement dit institutionnalisées. Cet investissement dans le jeu est très proche de l'intériorisation définie par Berger & Luckmann. Or, bien qu'au départ les deux théories se rejoignent, Bourdieu développe à nouveau le rôle et le poids de l'acteur. Les modalités de participation au jeu ne sont donc pas gérées totalement par le champ, mais dépendent d'une « relation conjoncturelle entre un habitus et un champ »¹⁹⁴. L'habitus – notion phare de la théorie bourdieusienne – est le système de dispositions propre à un acteur, produit par son origine et sa trajectoire sociales¹⁹⁵.

Chez Bourdieu, les dispositions interviennent lorsque l'acteur, installé dans une position au sein d'un certain champ, envisage les prises de position possibles. En effet, la « [...] relation entre les positions et les prises de position n'a rien d'un rapport de détermination mécanique. » Bien que les relations qu'une position entretient avec les autres positions d'un champ orientent les prises de position potentielles qui s'offrent à l'acteur dans ladite position, entrent ensuite en jeu « [l]es catégories de perception constitutives d'un certain habitus. »¹⁹⁶ Autrement dit, l'espace des prises de position possibles défini par un champ passe au crible de l'habitus de chaque acteur ; chacun disposant ainsi d'un espace des possibles qui lui est propre. Une fois la position

¹⁹¹ BOURDIEU 2015, p. 476.

¹⁹² BOURDIEU 2015, p. 373.

¹⁹³ BOURDIEU 2015, p. 374.

¹⁹⁴ BOURDIEU 2015, p. 373.

¹⁹⁵ BOURDIEU 2015, p. 351.

¹⁹⁶ BOURDIEU 2015, p. 384.

occupée par l'acteur, celle-ci – donc le champ – aura un effet sur l'acteur puisqu'il devra se conformer aux, ou profiter des, déterminations inhérentes à ladite position¹⁹⁷. Le réseau de relations à l'origine d'un champ correspond à une répartition de capitaux qui confèrent des pouvoirs sur ce champ¹⁹⁸. En jouissant de telle ou telle position, l'acteur se voit attribuer un certain capital qui s'ajoute aux dotations dont il disposait. Bourdieu reconnaît quatre formes de capital : le capital économique, le capital culturel, le capital social et le capital symbolique (annexe 10)¹⁹⁹. Les positions de pouvoir spécifique sont quant à elles qualifiées de statuts²⁰⁰. Bourdieu précise que l'état du champ, et notamment son degré d'autonomie, définit la plus ou moins grande place laissée aux dispositions de l'acteur lors de l'entrée dans une position. Lorsque la position concernée est à l'état naissante, donc pas encore ou peu institutionnalisée, les dispositions de l'acteur peuvent largement s'exprimer et colorer, voire modifier, la position, et par conséquent une partie du champ. À l'inverse, plus la position est établie, plus elle imposera ses normes à ses occupants²⁰¹. Plus un champ est installé, plus le rapport entre les positions et les prises de position sera équilibré. En d'autres termes, l'acteur prendra des positions qui correspondent aux intérêts et valeurs de la position, et du champ, qu'il occupe²⁰².

Pour résumer, Bourdieu établit une dialectique entre les positions (inscrites dans le champ), les dispositions (l'habitus) et les prises de position (effectuées et potentielles, souvent qualifiées de tradition artistique²⁰³) – entre le champ et l'acteur autrement dit. Si l'on tentait de résumer TSCR au moyen du vocabulaire bourdieusien, on dirait que Berger & Luckmann décrivent la construction de l'espace de la vie quotidienne ou l'« existence ordinaire »²⁰⁴, abordent les positions au sein des sous-univers de signification, qu'ils nomment « rôles », mais s'arrêtent là

¹⁹⁷ BOURDIEU 2015, p. 379.

¹⁹⁸ BOURDIEU 2015, p. 379. Le capital peut prendre la forme de propriétés matérielles ou exister à l'état incorporé, dans le cas du capital culturel notamment. Voir à ce sujet : BOURDIEU Pierre, « Espace social et genèse des "classes" », in : *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 52-53, juin 1984, p. 3.

¹⁹⁹ Schéma du champ de production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social et schéma des différents types de capital impliqués dans le champ de production culturelle, selon BOURDIEU 2015, p. 207, reproduits ci-dessous, pp. 465-466. Voir également DOLLO, LAMBERT *et al.* 2017, p. 35.

²⁰⁰ BOURDIEU 2015, p. 372.

²⁰¹ BOURDIEU 2015, p. 438.

²⁰² BOURDIEU 2015, p. 379.

²⁰³ BOURDIEU 2015, p. 215.

²⁰⁴ BOURDIEU 2015, p. 476.

et n'appréhendent pas les prises de position par les acteurs, et encore moins l'influence de leurs caractéristiques sur ces prises de position et les positions qu'ils occupent et, in fine, sur les champs qui composent l'espace. Autrement dit, dans leur conception, le champ issu des actions réciproques des individus s'impose à l'acteur qui a très peu de marges de manœuvre et dont les particularités n'ont aucune influence sur le champ. TSCR fait primer l'interaction sur l'individu, ce que l'on retrouve d'ailleurs dans AW – que Bourdieu critique en y opposant sa thèse des champs de l'art. La conception beckerienne, bien trop descriptive et énumérative à son goût, ignore les relations objectives constitutives du champ. Ces relations s'établissent entre les positions d'un champ puis entre les prises de position effectuées et possibles. Par « objectives », Bourdieu veut signifier que ces relations composent le champ, en sont son ADN et influent sur les interactions.

En bref, il rejoint donc tout à fait Becker ainsi que Berger & Luckmann sur le point de l'interaction, la qualifie toutefois non de coopération mais de lutte, et la fait intervenir au sein de relations objectives composant le champ, l'acteur et influençant l'interaction²⁰⁵. La manière dont Bourdieu décrit l'adhésion à un champ spécifique reste ceci dit proche de l'intégration à un sous-univers de signification évoquée par Berger & Luckmann lors de la socialisation secondaire :

« C'est une seule et même chose que d'entrer dans un champ de production culturelle en acquittant un droit d'entrée qui consiste essentiellement dans l'acquisition d'un code *spécifique* de conduite et d'expression, et de découvrir l'univers fini des *libertés sous contraintes* et des *potentialités objectives* qu'il propose [...] »²⁰⁶.

L'acquisition d'un code spécifique correspond à l'apprentissage du vocabulaire et des rôles propres à un sous-univers. Bourdieu y ajoute le pouvoir de l'acteur à nuancer, de par ses dispositions voire ses prises de position, ces libertés sous contraintes et ces potentialités objectives ; ce que Berger & Luckmann n'abordent pas. Malgré le fait que Bourdieu relie l'habitus à l'origine sociale – autrement dit opère une distinction entre classes –, la corrélation

²⁰⁵ BOURDIEU 2015, p. 383.

²⁰⁶ BOURDIEU 2015, p. 385. Bourdieu parle également d' : « [...] espace des possibles, sorte de *code spécifique*, à la fois juridique et communicatif, dont la connaissance et la reconnaissance constituent le véritable droit d'entrée dans le champ. », p. 444.

qu'il établit entre le champ, les positions et les prises de position réalisées par les acteurs, comme les rapports de force entre les acteurs ainsi qu'entre ceux-ci et les institutions fournissent un précieux apport pour le développement du présent propos, et en l'occurrence pour la contextualisation des discours analysés. Dans cette optique, les textes sources sont envisagés en tant que prises de position au sein d'un espace des possibles déterminé par le champ artistique et les dispositions de leurs producteurs. Les contextes qui entourent ces discours sont ainsi éclairés par la répartition des capitaux et pouvoirs propre aux positions des auteurs et à celles des lieux d'expositions, et des luttes y afférentes.

Bourdieu insiste sur le fait que le champ de l'art est un monde spécial, un microcosme fondé, « [...] comme l'univers de la littérature ou de la science, sur une rupture avec le sens commun, avec l'adhésion doxique au monde ordinaire [...] »²⁰⁷, « [...] un monde à part, un empire dans un empire [...] »²⁰⁸. Il explique cette différence par « l'institutionnalisation de l'anomie ». Le champ artistique est marqué par une révolution permanente : les pratiques répondant aux normes du champ sont rapidement considérées comme traditionnelles, voire dépassées, et de nouvelles pratiques viennent régulièrement se greffer, nuancant et modifiant les normes et règles du champ, qui ne sont donc que rarement fixes²⁰⁹. C'est pour cette raison que Bourdieu souligne à plusieurs reprises le faible degré d'institutionnalisation du champ artistique. La lutte constitutive de ce champ s'explique, selon Bourdieu, par

« [...] deux principes de hiérarchisation, le principe hétéronome, favorable à ceux qui dominent le champ économiquement et politiquement [...] et le principe autonome [...] qui porte ses défenseurs les plus radicaux à faire de l'échec temporel un signe d'élection et du succès un signe de compromission avec le siècle. »²¹⁰

Ces deux principes sont à relier à deux sortes de capital : le capital économique et le capital symbolique. Le « monde à l'envers »²¹¹ qu'est l'art développe, dans un troisième état du champ, « [...] une économie à l'envers, fondée, dans sa logique spécifique, sur la nature même des

²⁰⁷ BOURDIEU 2015, p. 540.

²⁰⁸ BOURDIEU 2015, p. 103.

²⁰⁹ BOURDIEU 2015, pp. 110, 221. Voir également BOURDIEU Pierre, « L'Institutionnalisation de l'anomie », in : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, 1987, pp. 6-19.

²¹⁰ BOURDIEU 2015, p. 355.

²¹¹ BOURDIEU 2015, p. 102.

biens symboliques, réalités à double face, marchandises et significations, dont la valeur proprement symbolique et la valeur marchande restent relativement indépendantes. »²¹²

La distinction entre champ artistique et existence ordinaire n'est pas sans rappeler celle opérée par Berger & Luckmann entre réalité quotidienne et systèmes de symboles, parmi lesquels l'art. Les catégories de perception et d'appréciation relevées ci-dessus peuvent être rapprochées des dimensions cognitive et normative du processus de la légitimation dans TSCR. Concernant l'aspect normatif, Bourdieu insiste sur le rôle de la croyance dans la création de la valeur : « Le producteur de la *valeur de l'œuvre d'art* n'est pas l'artiste mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art *comme fétiche* en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste. »²¹³ La notion de croyance telle qu'employée ici peut être rapprochée de celles de connaissance et de signification chères à Berger & Luckmann. D'ailleurs, Bourdieu relie symbolique et signification lorsqu'il parle des biens symboliques, constitutifs du marché de l'art, à la fois marchandises et significations. De plus, une dimension conceptuelle est soulignée par Bourdieu quand il fait référence aux

« [...] luttes de définition (ou de classement) [qui] ont pour enjeu des *frontières* (entre les genres ou les disciplines, ou entre les modes de production à l'intérieur d'un même genre) et, par là, des hiérarchies. [...] les grands bouleversements naissent de l'irruption de nouveaux venus [...] »²¹⁴.

Ces luttes de définition interviennent quand un acteur prend position au sein d'un champ d'une manière non prévue par celui-ci. L'arrivée d'une nouvelle prise de position peut parfois être le signe d'une transformation radicale de l'espace des prises de position, annonce de la révolution du champ. La lutte de définition est très proche du processus de légitimation expliqué par Berger & Luckmann, d'autant plus si l'on se rappelle que les deux sociologues mentionnent le pouvoir des légitimateurs lorsqu'il est question des machineries conceptuelles de la maintenance des univers symboliques :

« It is important to stress that the conceptual machineries of universe-maintenance are themselves products of social activity, as are all forms of legitimation, and can

²¹² BOURDIEU 2015, p. 234.

²¹³ BOURDIEU 2015, p. 375.

²¹⁴ BOURDIEU 2015, p. 369.

only rarely be understood apart from the other activities of the collectivity in question. Specifically, the success of particular conceptual machineries is related to the power possessed by those who operate them. The confrontation of alternative symbolic universes implies a problem of power – which of the conflicting definitions of reality will be "made to stick" in the society. Two societies confronting each other with conflicting universes will both develop conceptual machineries designed to maintain their respective universes. From the point of view of intrinsic plausibility the two forms of conceptualization may seem to the outside observer to offer little choice. Which of the two will win, however, will depend more on the power than on the theoretical ingenuity of the respective legitimators. »²¹⁵

Bourdieu n'ignore pas le rôle du discours dans les luttes ; il parle notamment d'« énonciations normatives » et « performatives »²¹⁶, soulignant la dimension pratique, active, du discours. Les luttes sociales au sein d'un champ ou de sous-champs particuliers confèrent aux concepts « [...] des significations distinctes et parfois opposées [...] »²¹⁷. Bourdieu thématise la dimension normative, au détriment de la dimension cognitive, et se concentre sur « [...] l'injection de sens et de valeur qu'opère le commentateur, lui-même inscrit dans un champ, et le commentaire, et le commentaire du commentaire. »²¹⁸ Voir dans les « conflits de définition » des luttes visant à définir les limites d'un champ ou d'une pratique rejoint la place centrale du langage au sein de la légitimation dans TSCR. La légitimation y est présentée sous les traits d'une production de vocabulaires et de théories apposés sur des pratiques afin de les objectiver en vue de leur transmission, de leur conférer un sens fixe et une valeur. Mise à part la coloration conflictuelle que Bourdieu voit dans ce processus, le fondement des deux théories est le même. Toutefois, Bourdieu poursuit le développement en y intégrant un contexte : l'acteur qui va injecter du sens et de la valeur dans une pratique ou un champ est lui-même positionné dans un champ. Tout comme l'état du champ, cette position aura une influence sur la production du discours. Étant donné le conflit, la possibilité de dire devient chez Bourdieu un pouvoir de dire qu'il nomme « pouvoir de consécration » ; l'acteur qui a le pouvoir de dire est une « instance de

²¹⁵ BERGER, LUCKMANN 1991, pp. 126-127.

²¹⁶ BOURDIEU 2015, p. 99.

²¹⁷ BOURDIEU 2015, pp. 128-129.

²¹⁸ BOURDIEU 2015, p. 286.

consécration »²¹⁹. Cette instance peut être incarnée par un individu tout comme par une institution – au sens de Bourdieu, donc un lieu d'exposition, une école, etc.

Pour conclure, la légitimation proposée par TSCR est, en termes bourdieusiens, une lutte de définition au moyen de concepts chargés, par des acteurs, de sens et de valeur. Ces acteurs sont des instances de consécration. Ainsi, Bourdieu tend à employer les termes « légitimation » et « consécration » comme synonymes au sein de LRA, bien qu'il distingue ponctuellement entre institutions de consécration, de reproduction, de célébration ou encore de légitimation²²⁰. Cette idée d'« instance de consécration » est précieuse car elle permet de nuancer la théorie de Berger & Luckmann, dans laquelle tout acteur semble apte à prendre part à la légitimation, autrement dit à prétendre au rôle de légitimateur. Le fait que les deux sociologues parlent de légitimation par le langage et la théorie, et non le discours, le confirme. Ce terme supposerait la présence d'un acteur qui le tient et qui détermine sa forme ainsi que son contenu. Berger & Luckmann n'abordent pas le rôle et le positionnement de cet acteur, ni le contexte dans lequel il produit son discours ; ce qui les intéresse est le résultat de cette production, le vocabulaire et la théorie en tant que tels. Pour Bourdieu par contre, tout le monde ne peut pas réaliser cet acte ; il dépend d'un pouvoir conféré à des acteurs précis, des instances de consécration, occupant une position spécifique dans un champ et disposant donc d'un capital de consécration. De plus, la consécration participe au positionnement de l'acteur, voire à la lutte qu'il mène ; l'acte de dire va non seulement conférer sens et valeur à un objet ou une personne, mais aussi permettre à l'instance de consécration de tirer profit de cette opération²²¹. On retrouve l'effet dialectique cher à Bourdieu : le discours est marqué tant par le champ – la position de son producteur au sein de l'une des luttes du champ, la place du discours par rapport aux autres prises de position du champ – que par les dispositions du producteur. Ajoutons que ces instances sont non seulement humaines, mais aussi institutionnelles (comités des grands salons traditionnels, prix, écoles d'art, musées) et plus ou moins spécifiques à un champ. La consécration quant à elle se

²¹⁹ BOURDIEU 2015, pp. 366-367.

²²⁰ BOURDIEU 2015, p. 253. Dans ce passage, les instances de reproduction et les instances de consécration sont également des instances de légitimation.

²²¹ BOURDIEU 2015, p. 247.

précise en fonction de son type, de son degré et de sa spécificité – ce qui n’est pas sans rappeler les niveaux de légitimation dégagés par Berger & Luckmann (annexe 11)²²².

1.2.2 Coopérer : tout un monde pour Becker

Bourdieu emploie le terme « monde » pour expliquer ce qu’est un champ : il est la manière de fonctionner d’un monde, en tant que microcosme composé d’enjeux, d’intérêts et de formes de capital spécifiques gérées au sein de luttes. Howard S. Becker quant à lui fait reposer ses mondes de l’art sur la collaboration. Il est à relever que Bourdieu parle de champ au singulier, – un champ de l’art potentiellement composé de sous-champs –, tandis que Becker traite des mondes de l’art. Cette nuance révèle une base théorique quelque peu différente ; dans le premier cas, on part du principe que l’art est un univers général qui peut englober des sous-champs, alors que dans le second tous les univers se situent au même niveau et forment « [...] what that society publicly accepts as art [...] »²²³. Becker définit les mondes de l’art en tant qu’institution sociale²²⁴, « [...] way of talking about people who routinely participate in the making of art works. »²²⁵ La finalité des pratiques artistiques est l’œuvre d’art, à l’exécution de laquelle participent non seulement les artistes en tant qu’« exécutants », mais aussi, entre autres, les fournisseurs de matériaux, les personnels de renfort – c’est-à-dire les acteurs d’activités techniques ou visant à « [...] free executants from normal household chores [...] »²²⁶ –, le public, les théoriciens, critiques et esthéticiens, les enseignants des pratiques et théories artistiques.

On retrouve l’importance accordée aux agents chère à Bourdieu, que Becker nomme « people »²²⁷ et auxquels il associe les institutions artistiques. Il parle, concernant le musée, de « [...] highest kind of institutional approval available in the contemporary visual arts

²²² Schéma du champ littéraire à la fin du XIX^e siècle (détail) selon BOURDIEU 2015, p. 205, reproduit ci-dessous, p. 467.

²²³ BECKER 2008, p. 347.

²²⁴ « social institution », in : BECKER 2008, p. 150.

²²⁵ BECKER 2008, p. 161.

²²⁶ BECKER 2008, p. 4.

²²⁷ BECKER 2008, p. 1.

world [...] »²²⁸. Les organisations ou institutions d'un monde de l'art sont chargées de délimiter les frontières de l'art, d'opérer les choix des œuvres et des pratiques acceptables²²⁹. Cette tâche est similaire à celle des « instances de consécration » de Bourdieu. Les « [...] established part[s] of an art world [have a] conservative effect [and encourage the] artists to produce what they handle and thus get the associated rewards [...] »²³⁰, autrement dit à créer dans le cadre de leurs normes. Dans AW, ce sont les participants à un monde de l'art, une fois un réseau de collaboration établi, qui élaborent les institutions de ce monde²³¹ ; sur ce point, le propos de Becker rejoint celui de Berger & Luckmann dans lequel l'institution est une pratique objectivée et partagée. Qu'il s'agisse d'acteurs humains ou d'institutions, leur rôle fait l'objet d'un consensus : ce sont d'« appropriate people » pour reconnaître une valeur esthétique et des « appropriate places » où il est possible de présenter une œuvre²³².

Tout en conférant un rôle primordial aux acteurs, Becker précise que leurs collaborations créent des réseaux et que ce sont ces réseaux qui constituent les mondes de l'art. Il explique vouloir s'intéresser à la manière dont ces mondes produisent les œuvres d'art et non aux artistes considérés isolément²³³. Ce sont donc les caractéristiques et les fonctionnements de ces mondes-réseaux qui constituent le cœur de la théorie beckerienne, à tel point qu'ils éclipsent les particularités des acteurs et leur potentiel d'action sur les mondes – un aspect relevé concernant TSCR et dont Bourdieu se distingue. Pour le dire autrement, Becker propose bien une théorie fondée sur la coopération entre acteurs, mais cette interaction définit l'entièreté de son système ; l'interaction entre acteurs produit un monde de l'art. Ce monde ne dispose d'aucune propriété autre que celles formées par l'interaction, ni de caractéristiques antérieures à celle-ci. Idem pour les acteurs, moteurs de l'interaction qui se résument à cette fonction. Aucune disposition ni spécificité individuelle, qui pourrait influencer sur un monde, n'est thématifiée. D'ailleurs, Becker qualifie ces « people » de « participants in art worlds »²³⁴ et précise qu'ils peuvent devenir

²²⁸ BECKER 2008, p. 117.

²²⁹ BECKER 2008, pp. 226-227.

²³⁰ BECKER 2008, p. 129.

²³¹ BECKER 2008, p. 346.

²³² BECKER 2008, p. 138.

²³³ BECKER 2008, p. 351.

²³⁴ BECKER 2008, p. 22.

interchangeables²³⁵ ; ce sont donc la présence d'une fonction-type et l'interaction de cet acteur-type avec un monde de l'art qui sont déterminantes. Ce parti pris est particulièrement visible lorsque Becker traite, dans le huitième chapitre d'AW, des rapports entre acteurs et mondes de l'art. Il les classe en quatre catégories : les professionnels intégrés, les francs-tireurs, les artistes populaires et les artistes naïfs²³⁶. Pour Becker et Bourdieu, les acteurs ne sont pas tous similaires. Chacun se définit par la position qu'il occupe dans un monde/champ de l'art. Le premier s'arrête là, alors que le second y ajoute l'influence de l'habitus de chaque acteur, lui reconnaissant ainsi une certaine individualité. Becker rejoint Berger & Luckmann dans leur considération de types d'acteur, nommés rôles par ceux-ci.

Le premier des types beckeriens est le professionnel intégré,

« [...] a canonical artist, fully prepared to produce, and fully capable of producing, the canonical art work. Such an artist would be fully integrated into the existing art world. He would cause no trouble for anyone who had to cooperate with him, and his work would find large and responsive audiences. »²³⁷

Cette parfaite intégration s'explique par la connaissance, la compréhension et l'emploi des conventions propres à un monde de l'art, acquises par la formation technique et intellectuelle. « They stay within the bounds of what potential audiences and the state consider respectable. »²³⁸ En d'autres termes, le professionnel intégré assure l'existence d'un monde de l'art : « Most people who work in an organized art world are, by definition, integrated professionals, for no art world could continue to exist without a ready supply of people capable of turning out its characteristic products. »²³⁹

Becker prévient cependant que « [...] we cannot draw a firm line between the innovating integrated professional and the maverick. »²⁴⁰ Ce dernier « [has] had training in the traditions and practices of the art world to which [his] work is related, and [he] maintain[s] an attenuated

²³⁵ BECKER 2008, p. 332.

²³⁶ « integrated professionals, mavericks, folk artists, and naive artists », in : BECKER 2008, pp. 226-228.

²³⁷ BECKER 2008, pp. 228-229.

²³⁸ BECKER 2008, p. 229.

²³⁹ BECKER 2008, p. 230.

²⁴⁰ BECKER 2008, p. 244.

connection to it [...] »²⁴¹. Les francs-tireurs « [...] violate the conventions of art world practice, but they do so selectively and in fact abide by most of them. »²⁴² C'est par les œuvres qu'ils produisent et leur manière de collaborer avec d'autres acteurs et institutions – donc leur relation aux mondes de l'art et celle des œuvres avec ces mondes – que ces acteurs questionnent quelques conventions desdits mondes, tout en respectant le reste. Ce type d'acteurs produit des œuvres « [...] so difficult to assimilate that the art world refuses the challenge. If the contemporary art world does adapt, then artist and work lose their maverick quality, since the conventions of the world now encompasses what was once foreign. »²⁴³

Quand un monde de l'art s'adapte, deux cas de figure se présentent : soit les écarts à la norme deviennent finalement des conventions et sont assimilés par le monde car ne nécessitant « [...] any troublesome reorganization of their cooperative activities. »²⁴⁴ ; soit les innovations bouleversent la coopération et révolutionnent le monde de l'art, voire mènent au « [...] development of an entirely new art world. »²⁴⁵ Becker met en évidence le rôle majeur joué par les organisations dans le changement artistique, c'est-à-dire l'« organizational support »²⁴⁶ apporté principalement par les institutions en tant qu'instances de consécration. Une fois de plus dans le système élaboré par Becker, on remarque que c'est la relation qui définit les termes employés²⁴⁷. La coopération est au fondement d'un nouveau monde de l'art : « Innovators who command the cooperation of everyone needed for the activities the innovation requires have an art world at their disposal [...] »²⁴⁸. Il faut ajouter que plus un monde est stable, plus ses conventions sont rigides et plus il est apte à digérer les innovations.

Pour ce qui est des artistes populaires, le troisième type de rapport à un monde de l'art, ils produisent un travail « [...] done totally outside professional art worlds, work done by ordinary

²⁴¹ BECKER 2008, p. 242.

²⁴² BECKER 2008, pp. 242-243.

²⁴³ BECKER 2008, p. 244.

²⁴⁴ BECKER 2008, p. 304.

²⁴⁵ BECKER 2008, p. 307.

²⁴⁶ BECKER 2008, p. 300.

²⁴⁷ BECKER 2008, p. 228.

²⁴⁸ BECKER 2008, p. 309.

people in the course of their ordinary lives [...] »²⁴⁹. Ces acteurs sont nombreux car issus de plusieurs segments d'une communauté, en fonction de l'âge et du sexe notamment. La consécration artistique de leur production n'émane pas de la communauté, mais d'acteurs étrangers à celle-ci²⁵⁰. Quant aux artistes naïfs, dernier type d'incarnation du rapport à un monde de l'art, leurs œuvres ne trouvent guère place dans les mondes de l'art car elles « [...] violate many more standards of conventional work than do the works of mavericks, for instance, and do so more comprehensively. »²⁵¹ Ces acteurs ne participent pas aux mondes de l'art, n'en connaissent pas les membres et travaillent seuls ; nulle coopération dans ce cas puisqu'aucune convention n'est présente :

« They have not had the training people who ordinarily produce such works have had, and they know very little about the medium they are working in – about its history, conventions, or the kind of work ordinarily produced in it. Unable to explain what they do in conventional terms, [...] »²⁵².

La conclusion que Becker donne à sa présentation des types d'acteurs s'avère utile pour compléter mon évaluation des discours sur l'art vidéo²⁵³ :

« The difficulties mavericks and naive artists have making their works and getting them distributed, their difficulties with audiences and authorities, indicate the troubles integrated professionals are spared by participating in art worlds recognized as legitimate parts of society. Folk artists show us how artlike works – similar in everything but the label – can be made under different auspices and how the auspices affect the doing. »²⁵⁴

Alors que chez Bourdieu, l'acteur prend position et, idéalement, occupe l'une des positions prévues par le champ, selon Becker l'acteur se positionne par sa manière de participer à un monde de l'art. Le résultat des deux actes peut être le même : l'œuvre d'art. Becker nuance en indiquant que l'œuvre ne reflète pas obligatoirement la coopération propre au type d'acteurs à

²⁴⁹ BECKER 2008, p. 246.

²⁵⁰ BECKER 2008, p. 246.

²⁵¹ BECKER 2008, p. 269.

²⁵² BECKER 2008, pp. 258-259.

²⁵³ Chapitre troisième du présent travail, pp. 197-306.

²⁵⁴ BECKER 2008, pp. 269-270.

son origine : « [...] the work shows the signs of their relation to an art world only in relation to the work done by members of contemporaneous art worlds [...] »²⁵⁵. En bref, ce n'est pas le résultat de la pratique qui compte dans la théorie de Becker, mais la manière de participer à un monde par la pratique, la façon de collaborer avec d'autres acteurs. Pour résumer, Becker rejoint Bourdieu et Berger & Luckmann par la différenciation des acteurs. Ceci dit, il procède à cette distinction de façon différente. Bourdieu développe l'importance de l'habitus de l'acteur, de ses prises de position et de ses luttes contre d'autres acteurs. Becker quant à lui ne s'arrête pas à l'individualité de chaque acteur et élabore des types d'acteur définis par leurs relations aux mondes de l'art, notamment par le biais des œuvres qu'ils produisent. Rejoignant Bourdieu dans le distinguo des acteurs, Becker se rapproche de Berger & Luckmann par la focalisation sur les échanges entre acteurs comme fondement de la construction sociale de la réalité/d'un monde de l'art. Une autre nuance à mettre en évidence est la possibilité de légitimer/reconnaître comme art, réservée à certains acteurs. Contrairement à Berger & Luckmann, mais comme Bourdieu, Becker estime que tout acteur ne peut conférer le statut d'œuvre d'art. Sans aller jusqu'à qualifier cette possibilité de pouvoir, Becker précise que les modalités de cet acte varient en fonction des mondes de l'art²⁵⁶. Autrement dit, la légitimation ou la consécration n'est pas un processus figé.

Concernant l'importance accordée au langage, à la théorie et au discours relevée chez Berger & Luckmann, ainsi que dans une certaine mesure chez Bourdieu, Becker avance que la reconnaissance d'un travail en tant qu'art nécessite que celui-ci se dote d'un :

« [...] developed aesthetic apparatus and media through which critical discussions can take place. Likewise, aspirants to the status of art have to dissociate themselves from related crafts or commercial enterprises. Finally, aspirants construct histories which tie the work their world produces to already accepted arts, and emphasize those elements of their pasts which are most clearly artistic, while suppressing less desirable ancestors. »²⁵⁷

²⁵⁵ BECKER 2008, p. 228.

²⁵⁶ BECKER 2008, p. 152.

²⁵⁷ BECKER 2008, p. 339.

À l’instar de Berger & Luckmann, Becker considère que la théorie crée les catégories et les valeurs ; les critiques et les esthéticiens établissent des « [...] theories of art and criteria by which art, good art, and great art can be distinguished and identified. »²⁵⁸ Puis, les historiens effectuent un tri parmi les œuvres et les pratiques afin d’écrire une histoire. Becker précise que « [...] in the beginnings of any art world an enormous variety of work is produced by a host of local experimenters [...] »²⁵⁹, ce qui n’est pas sans rappeler la phase d’institutionnalisation d’une pratique décrite dans TSCR, ensuite légitimée par le langage. Les critères de jugement font dans un deuxième temps l’objet de discussions entre les artistes et les théoriciens, principalement concernant de possibles modifications et leurs applications. On remarque que parmi les nombreux participants aux mondes de l’art, seuls les artistes sont catégorisés, typifiés par Becker. Le rôle qu’il attribue aux esthéticiens et aux critiques est ceci dit très proche de l’instance de consécration de Bourdieu.

Le terme de « valeur » apparaît chez les deux auteurs. Pour Becker, l’« [...] aesthetic value arises from the consensus of the participants in an art world [...] »²⁶⁰, similaire à la convention qui apparaît à plusieurs reprises au cours de son propos. Comme les typifications de Berger & Luckmann et les normes de Bourdieu, les conventions sont reconnues par les participants à un monde de l’art et assurent de ce fait son fonctionnement. Elles sont le fruit du consensus, établi au fil du temps et à la base de la coopération. Chaque monde définit ainsi ce qui fait partie de lui et ce qui est externe, ainsi que les participants habilités à émettre ce type de jugements : « The constraints on what can be defined as art which undoubtedly exist in any specific art world arise from a prior consensus on what kinds of standards will be applied, and by whom, in making those judgments. »²⁶¹ Ensuite, les conventions permettent à un artiste de travailler selon des méthodes convenues, de s’organiser en conséquence et de rentabiliser non seulement ses efforts, mais aussi ceux des autres participants au monde de l’art dans lequel il évolue ; en un mot, de coordonner les activités de chacun. Des conventions déterminent également la production de l’œuvre – afin que celle-ci corresponde aux conventions de réception du public – ainsi que le vocabulaire employé pour la qualifier. Selon Becker,

²⁵⁸ BECKER 2008, p. 360.

²⁵⁹ BECKER 2008, p. 346.

²⁶⁰ BECKER 2008, p. 134.

²⁶¹ BECKER 2008, p. 155.

« [...] the concept of convention [used by art historians, musicologists, and literary critics] provides a point of contact between humanists and sociologists, being interchangeable with such familiar sociological ideas as norm, rule, shared understanding, custom, or folkway, all referring to the ideas and understandings people hold in common and through which they effect cooperate activity. »²⁶²

On perçoit des points de contact entre les conventions beckeriennes et les règles et normes bourdieusiennes. La tentation est forte de rapprocher la pluralité des conventions, selon la quantité de mondes de l'art, donc des différents consensus, de l'anomie propre au champ de l'art chez Bourdieu. Toutefois, ce qui diffère clairement entre les deux conceptions est la nature de ces « idées et [...] formes de pensée communes »²⁶³. Les normes sont établies par le pouvoir et imposées, alors que les conventions émanent d'un commun accord.

Les conventions étant souples et multiples, puisque dépendantes d'un consensus entre acteurs, un même terme peut recouvrir différentes acceptions selon le consensus en vigueur. Becker illustre très bien ce point lorsqu'il aborde la distinction entre art et artisanat : « The same activity, using the same materials and skills in what appear to be similar ways, may be called by either title, as may the people who engage in it. »²⁶⁴ Comme dit, ce n'est nullement le résultat qui importe mais la manière d'y parvenir, c'est-à-dire les modalités de coopération. On l'aura compris, il est préférable d'« [...] allowing art-ness, whether or not an object is art, to be a continuous variable rather than an all-or-nothing dichotomy. »²⁶⁵

1.3 La construction de l'art vidéo

La même expression, un même signifiant – « art vidéo » – est susceptible de recouvrir différents signifiés en fonction non seulement des périodes et des contextes, mais aussi des supports et

²⁶² BECKER 2010, p. 30.

²⁶³ BECKER 2010, p. 55.

²⁶⁴ BECKER 2008, p. 272.

²⁶⁵ BECKER 2008, p. 153.

des auteurs, autrement dit des réalités auxquelles il est associé²⁶⁶. Mon propos se veut donc plus constructiviste que structuraliste, selon la définition de la construction développée ci-dessus. Que ce soit le discours de Foucault, la représentation de Chartier, la construction sociale de la réalité de Berger & Luckmann, le champ artistique de Bourdieu ou les mondes de l'art de Becker, ces concepts participent tous d'une vision constructiviste de la société et de la réalité. Ma recherche envisage l'art comme un sous-univers de signification, une réalité qui ne repose pas sur des structures rigides, mais qui est socialement construite, historiquement située et non fixe, dont les acceptions évoluent dans le temps. Il ne va pas de soi, n'a pas été constitué et défini une fois pour toutes, mais dépend de processus sociaux et d'acteurs, tant humains que produits par l'homme, tels que le langage selon Berger & Luckmann, les « objectivations matérielles »²⁶⁷ d'après Silke Steets ou, de manière plus générale, les « non-humains » dans la théorie de l'acteur-réseau²⁶⁸. Le constructivisme envisage la connaissance de la réalité comme une construction. L'acteur – dans notre cas l'historien de l'art, le commissaire d'exposition, le critique, l'artiste, le vidéaste – prend part à la construction de l'objet de son discours par la manière dont il l'observe, par le biais de ses a priori et par ses représentations, ainsi que par la position qu'il occupe au sein de l'art, entre autres.

Les chapitres qui suivent proposent de dégager d'un corpus de discours la *construction de l'« art vidéo »*. L'analyse permet d'établir de quelles manières les *discours* émis dans chaque cas d'étude opèrent en tant qu'acteurs de la légitimation des pratiques vidéo au sein du sous-univers de l'art. Pour ce faire, chaque propos fait d'abord l'objet d'une lecture rapprochée afin de l'expliquer et d'en dégager les arguments. Ensuite, l'ensemble des discours d'un cas d'étude est passé au crible d'un même catalogue de questions. Ces questions d'analyse dérivent d'une part des concepts retenus chez Berger & Luckmann (*explication, justification, légitimation, sous-univers de signification*), d'autre part de l'élargissement de cette base conceptuelle par la sociologie de l'art (*contextes, acteurs, participants, prises de position*). Les documents d'archives et les textes publiés sont traditionnellement l'objet des sciences humaines. Basculés

²⁶⁶ Concernant les multiples significations du terme « vidéo » selon les contextes dans lesquels il est employé, voir NEWMAN 2014.

²⁶⁷ « matérielle Objektivationen », in : STEETS 2015, p. 49.

²⁶⁸ LATOUR Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris : La Découverte, 2007. Selon Latour, « [...] le domaine social s'étend bien au-delà [des] sociétés humaines et modernes [...] » (p. 15). Pour une mise en pratique de la sociologie de l'acteur-réseau, voir LANG 2018.

dans les sciences sociales, ils ne se révèlent pas dénués d'intérêt : « [...] au lieu de constituer soi-même son matériau, à travers de lourds protocoles d'enquête par questionnaires ou par entretiens, le sociologue a accès à un matériau spontanément produit par les acteurs, donc forcément pertinent. »²⁶⁹ On peut tout aussi bien établir un parallèle avec les méthodes qualitatives en sociologie : les sources textuelles sont le terrain d'enquête de la présente recherche et les questions posées correspondent à l'entretien semi-directif conduit avec les témoins de l'époque. Une telle procédure permet de confronter les propos tenus au sein d'une même exposition, puis ouvre la voie à la comparaison des deux cas d'étude sous la forme d'un *bilan* : les *motifs explicatifs* et les *arguments justificatifs* convoqués dans les deux expositions sont rassemblés sur la base des réponses apportées aux différentes questions de l'analyse. Les concepts de Berger & Luckmann, ponctués par certains aspects des sociologies de Bourdieu et Becker, permettent de les étudier. L'objectif prend ensuite un peu de distance afin de compléter l'explication des discours par leur *contextualisation*.

Les cas d'étude se composent de deux expositions consacrées à la vidéo, considérées comme première manifestation de ce type dans la ville concernée : *Art/Vidéo Confrontation 74*, qui s'est tenue en 1974 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ; *VIDEO*, au Musée d'art et d'histoire de Genève en 1977. Ces deux expositions font suite aux actions des artistes pionniers de ce qu'on nommera « art vidéo », réalisées entre 1960 et le début des années 1970 (une génération artistique). Autrement dit, elles indiquent le déclenchement d'une phase de légitimation répondant aux réalisations des premiers artistes vidéastes. L'*exposition temporaire* est considérée ici en tant que « résultat de l'action d'exposer », de « la mise en espace pour le public d'expôts »²⁷⁰. Le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* la définit comme l'une des caractéristiques fondamentales et des fonctions principales du musée²⁷¹. Il s'agit donc d'une pratique phare du sous-univers de l'art contemporain – une institution au sens de Berger & Luckmann. Le lexique *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* en souligne l'importance majeure dans une carrière artistique : « Für Kunstproduzenten, die heute fast ausschliesslich für

²⁶⁹ HEINICH Nathalie, « Objets, problématiques, terrains, méthodes : Pour un pluralisme méthodique », in : GAUDENZ Florent (éd.), *Questions de méthode*, Paris : L'Harmattan (coll. « Sociologie de l'art OPuS, nouvelle série », n° 9/10), 2006, p. 23.

²⁷⁰ DESVALLÉES André, MAIRESSE François (éd.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011, pp. 133-134.

²⁷¹ DESVALLÉES, MAIRESSE 2011, pp. 133-134.

A[usstellungen] produzieren, ist die öffentliche Präsentation entscheidend für Karriere und Verkauf. »²⁷² Et d'ajouter que l'exposition constitue, depuis le milieu du XVIII^e siècle, le lieu privilégié voire exclusif de la présentation de l'art, marquant un changement du système artistique : ce n'est plus le commanditaire qui interagit avec l'artiste, mais le public²⁷³. Becker quant à lui inscrit l'exposition dans la phase de distribution de l'œuvre et y voit un « dispositif institutionnel »²⁷⁴. Quant à Bourdieu, il s'agit d'un signe de consécration qui permet d'imposer de la valeur²⁷⁵. Par ailleurs, pour aborder la légitimation, il paraît pertinent de se concentrer sur des expositions se tenant au sein de « la plus importante institution de transmission de savoirs en histoire de l'art »²⁷⁶, le *musée*. Bourdieu y voit un lieu consacré et une instance de consécration²⁷⁷. Lieu approuvé par les mondes de l'art d'après Becker, il effectue la « highest kind of institutional approval »²⁷⁸. Il faut ajouter que l'exposition est une pratique accompagnée de discours auxquels est conférée une grande importance, déclinés sous différentes formes et sur divers supports (catalogue d'exposition, affiche, dépliant, textes de salle, etc.). Ces éléments forment le matériau source qui est analysé dans le détail. De cas en cas, quelques documents de presse, de correspondance et d'organisation interne, ainsi que des exemples ponctuels tirés d'autres manifestations – notamment la Biennale de Paris ou l'exposition *IMPACT ART VIDEO ART 74* –, y sont associés afin de compléter certains points. Comme la légitimation selon TSCR repose sur le langage, il m'a semblé pertinent de me concentrer sur des discours émis dans une seule langue – en français. Des textes en anglais et en allemand peuvent être sollicités pour compléter çà et là l'analyse. La focale reste ceci dit orientée sur les discours officiels produits par les musées et organisateurs, analysés au moyen du catalogue de questions suivant :

- *Qui s'exprime ?*
- *Quels sont les rapports entre les acteurs des discours et ceux des pratiques vidéo ?*

²⁷² BÄTSCHMANN Oskar, « Ausstellung », in : JORDAN Stefan, MÜLLER Jürgen (éd.), *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Ditzingen : Reclam Verlag, 2008, p. 61.

²⁷³ BÄTSCHMANN 2008, p. 62.

²⁷⁴ « institutional arrangements », in : BECKER 2008, p. 187.

²⁷⁵ BOURDIEU 2015, pp. 284-285.

²⁷⁶ « Das M[useum] ist die wichtigste Institution kunstgeschichtlicher Wissensvermittlung. », JORDAN Stefan, « Museum », in : JORDAN, MÜLLER 2008, p. 244.

²⁷⁷ BOURDIEU 2015, p. 472.

²⁷⁸ BECKER 2008, p. 117.

- *Que disent les auteurs ? Comment qualifient-ils la vidéo ? Tentent-ils de l'expliquer et/ou de la justifier ?*
- *Quels sont les comparants de la vidéo ? Quels sont les critères de différenciation appliqués ?*
- *Le contexte de production des discours et/ou des pratiques vidéo est-il évoqué ?*
- *Est-ce que les auteurs mentionnent une légitimité ? Le cas échéant, de quelle manière ? Sur quoi la basent-ils ? À quel sous-univers de signification font-ils référence ?*
- *Dans le cas de l'art, font-ils référence aux Beaux-Arts ? À l'art contemporain ? Aux arts plastiques ?*

2. CONFRONTER LA VIDÉO, L'ART ET L'ART VIDÉO – ÉTUDES DE CAS

2.1 *Art/Vidéo Confrontation 74, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, A.R.C. II, 1974*

2.1.1 Les contextes

Fondée en 1966 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris par le conservateur Pierre Gaudibert, avec l'appui de la Direction de l'Action culturelle de la Ville, la section Animation, Recherche, Confrontation (A.R.C.) offrait une plate-forme à l'art des quinze années précédentes, encore peu ou pas présenté dans les grandes structures muséales²⁷⁹. En 1973, Suzanne Pagé en prend la direction et la renomme « A.R.C. II ». L'A.R.C. a d'abord pris place à un étage du musée, partageant les lieux avec une partie de l'exposition permanente, avant de disposer en 1977 d'un espace autonome, au sein du musée²⁸⁰. Bien que la section revendiquât une identité différente de celle d'un musée, l'A.R.C. a toujours été considéré comme une partie intégrante du Musée d'Art Moderne et, surtout, a bénéficié de la structure de l'institution et du soutien des Amis du Musée. Jusqu'en 1988, date de la fermeture de la section et de la nomination de Pagé à la tête du Musée, l'A.R.C. a marqué la vie culturelle parisienne²⁸¹. La section était active dans quatre domaines, chacun géré par un responsable : les arts plastiques, la musique contemporaine, le jazz et la poésie. Cette multidisciplinarité a impliqué de nombreuses collaborations avec des externes²⁸² et s'est traduite en un éclectisme des formes de manifestation : expositions individuelles, rétrospectives, collectives, thématiques, expositions élaborées par d'autres institutions et reprises par l'A.R.C., concerts, lectures, projections de

²⁷⁹ DRYANSKY 2017, p. 89.

²⁸⁰ « Et puis il y a eu l'ouverture des salles en haut en 1977 avec ce beau grand mur de 50 mètres et l'idée d'utiliser la lumière du jour [...] », BARRÉ Martin, cité par : PAGÉ Suzanne, LAFFON Juliette, *ARC 1973 1983*, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, p. 134.

²⁸¹ MOULIN Raymonde, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, 2009 [1992], p. 343 ; dates clés de l'histoire du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, disponibles sur le site web du Musée, à l'adresse URL : <http://www.mam.paris.fr/fr/dates-cles>, consulté en ligne le 23 mars 2020.

²⁸² Notamment avec Jean-Christophe Ammann, alors directeur de la Kunsthalle de Bâle, le Festival d'Automne à Paris, le critique d'art Gérard Gassiot-Talabot, le conservateur et historien de l'art Jean Clair, Jean-Marc Poinot, conseiller artistique régional pour la Bretagne et historien de l'art, le critique d'art Marcelin Pleynet, Catherine Millet, critique d'art et cofondatrice de la revue *Art Press*, Jean-Hubert Martin, alors directeur de la Kunsthalle de Berne. Voir PAGÉ, LAFFON 1983.

films, débats, conférences et ateliers. Tel qu'indiqué par son nom, l'A.R.C. souhaitait rendre compte d'une *recherche* de pointe sur l'art contemporain « en train de se faire », sans hésiter à prendre position, à initier des *confrontations*²⁸³ entre les différents acteurs de la culture, l'art et un large public. L'*animation*, terme qui deviendra très important pour le monde culturel français, n'était pas en reste. Sous l'impulsion de la Délégation aux arts plastiques régie par un gouvernement socialiste, dont la politique culturelle visera à démocratiser l'art contemporain ainsi qu'à en élargir la définition, divers espaces seront créés dès 1982 : plusieurs centres d'art et, en régions, de nombreux Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC)²⁸⁴. À cet égard, l'A.R.C. fait figure de précurseur. Par ailleurs, Paris accueillera, à la fin des années 1970, le Centre Pompidou, dans lequel s'installera le Musée National d'Art Moderne. L'A.R.C. ne souhaitait nullement se confronter à ce géant, cette « Moderne Versailles »²⁸⁵, mais montrer ce que les grandes institutions taisaient ou ne connaissaient pas encore, promouvoir les artistes tout en informant le public²⁸⁶ – autrement dit animer –, et ce à un rythme soutenu. Dans ce cadre, de nouveaux médiums, tels que la vidéo, ont été présentés.

C'est en 1973 qu'une exposition de l'A.R.C. met pour la première fois en évidence la vidéo : *Canada-Trajectoires 73*²⁸⁷. L'exposition, produite en collaboration avec le Centre National d'Animation Audio-Visuelle (C.N.A.A.V.)²⁸⁸, reflétait l'ambition de rayonnement international de l'A.R.C., partie intégrante de l'axe *recherche*. Toute une série d'expositions ont été dédiées à un pays en particulier : l'Angleterre (*Un certain art anglais*, 19 janvier-12 mars 1979), l'Allemagne (*Art, Allemagne, Aujourd'hui*, 16 janvier-8 mars 1981) et au préalable le Canada en 1973. Organisée du 14 juin au 15 août, avec le Conseil des Arts du Canada et l'Association

²⁸³ Au sujet des significations de ce terme dans la culture française des années 1970, voir DRYANSKY 2017, p. 94.

²⁸⁴ MOULIN 2009, pp. 92-94.

²⁸⁵ MABIN Yves, Responsable des Arts plastiques au Ministère des Relations extérieures et à l'Association française d'action artistique, mars 1983, cité par : PAGÉ, LAFFON 1983, p. 20.

²⁸⁶ PAGÉ, LAFFON 1983, p. 6 : « la promotion pour les artistes, et l'information pour le public ».

²⁸⁷ *Canada-Trajectoires*, catalogue d'exposition, Paris, A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 14 juin-15 août 1973, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1973.

²⁸⁸ *Compte rendu de la réunion du Conseil d'Administration du C.N.A.A.V.*, document dactylographié, 30 mai 1973, dossier « Relations du Centre national de la cinématographie avec ses services, les établissements et les associations », Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, Fonds du Centre national du cinéma et de l'image animée (1946-...), 20050582/151-20050582/153.

française d'action artistique du Ministère français des Affaires étrangères, « [...] l'exposition ne prétendait pas être exhaustive mais être un "parti pris" ; elle témoignait de la personnalité très particulière, diverse et mal connue de l'art au Canada (notamment le Québec, les Prairies, la Côte ouest). »²⁸⁹ Bien que le sous-titre de l'exposition ait annoncé *Peinture – Sculpture – Installations – Céramique – Vidéo – Films*, la section vidéo, organisée par Robert Forget (cofondateur du Vidéographe et directeur du studio français d'animation de l'Office national du film du Canada), Michael Goldberg (vidéaste canadien) et Louis Portugais (réalisateur et producteur de cinéma canadien), a rapidement pris le pas sur les autres. Elle présentait le médium vidéographique « [...] au sens extensif du terme et pas uniquement artistique [...] »²⁹⁰. Par exemple, le Vidéographe de Montréal, organisation à but non lucratif fondée en 1971, dont la principale visée était l'accès à la production et la diffusion vidéo pour tout citoyen²⁹¹, a proposé durant toute la durée de l'exposition un atelier au public.

Une année plus tard, du 8 novembre au 8 décembre 1974, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris²⁹², l'A.R.C. monte une exposition entièrement consacrée à la vidéo : *Art/Vidéo Confrontation 74*, la « [...] première confrontation internationale consacrée en France à l'art vidéo [...] »²⁹³. L'exposition *Canada-Trajectoires 73* et le succès remporté par sa section et son atelier vidéo lui ont servi de prémisses²⁹⁴. Initialement, il était prévu de reconduire la formule de l'atelier de création à disposition du public, activité qui s'inscrivait parfaitement dans l'axe *animation* de l'A.R.C.²⁹⁵ La manifestation, organisée avec le C.N.A.A.V. et la participation du

²⁸⁹ PAGÉ LAFFON 1983, p. 30.

²⁹⁰ PAGÉ LAFFON 1983, p. 30.

²⁹¹ Voir le site web du Vidéographe, disponible à l'adresse URL : <http://www.videographe.org/a-propos/mission>, consulté en ligne le 23 mars 2020.

²⁹² Concernant l'histoire et le fonctionnement du Festival d'Automne, voir BAECQUE Antoine de, *Esprit d'automne : Histoire d'un festival*, Paris : Gallimard, 2016.

²⁹³ PAGÉ, LAFFON 1983, p. 48.

²⁹⁴ CROISSET Nicole, *Étude : Art-Vidéo Confrontation 74*, Paris : C.N.A.A.V., [s.d.], [s.p.].

²⁹⁵ Cela n'a finalement pas été le cas, faute de moyens. Voir GUERRIER Philippe, ROYER Michel *et al.*, « 2 x 3 Mètres à penser les institutions : Entretiens avec Alain Sayag et Dany Bloch », in : *Vidéoglyphes*, été 1979, p. 8. Larisa Dryansky parle tout de même d'un « hands-on introduction to making videos » offert au public. Voir DRYANSKY 2017, p. 87. Au vu des documents d'archives consultés, l'atelier de création, bien qu'annoncé dans divers documents, ne semble pas avoir été concrétisé, excepté les démonstrations par Marcel Dupouy de son synthétiseur vidéo, le movicolor. Par contre, « [...] des artistes munis d'un matériel léger [ont proposé] au public

Centre Culturel Américain de Paris, se composait de trois sections : « recherches formelles sur le médium et la manipulation de l'image [Vidéo art], vidéo utilisée comme outil d'enregistrement d'actions artistiques [La Vidéo et les Artistes], environnements [Les environnements] etc. »²⁹⁶, accompagnées d'une partie documentaire²⁹⁷. Les trois sections étaient clairement distribuées dans l'espace selon le type d'œuvres : les bandes vidéo (américaines mises à disposition par le Centre Culturel Américain et programmes européens) se trouvaient dans deux galeries alors que les environnements disposaient d'un espace spécifique²⁹⁸. La manifestation n'occupait qu'une partie des salles de l'A.R.C. puisque se tenait aux mêmes dates l'exposition *John Heartfield 1891-1968 : Photomontages*. Parmi les plus de cent artistes présentés issus de vingt pays²⁹⁹, il faut relever les vidéastes suisses René Bauermeister, Muriel Olesen, Jean Otth et Gérard Minkoff. Un programme de débats permettait d'approfondir certaines thématiques : « Public access » modéré par Augustin Girard, Directeur du Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la Culture³⁰⁰, « Éducation et créativité » par Henri Dieuzeide, Directeur du Département des méthodes et

de participer à une série d'actions ponctuelles [...] », des bandes de démonstration étaient diffusées et une section documentaire mettait à disposition photographies et catalogues. Voir *ART/VIDEO CONFRONTATION 74*, communiqué de presse de l'exposition à l'A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 novembre-8 décembre 1974, dossier « Vidéo → 1975 + sans date », Paris, Fonds d'archives de la Bibliothèque Kandinsky – Centre de documentation et de recherche du Musée National d'Art Moderne, dossiers documentaires « Vidéo en France », BVCCO VID (reproduit en annexe 12, p. 468).

²⁹⁶ PAGÉ, LAFFON 1983, p. 48 ; *Art/Vidéo confrontation 74*, catalogue d'exposition, Paris, A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 novembre-8 décembre 1974, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974.

²⁹⁷ DRYANSKY 2017, p. 87.

²⁹⁸ CROISSET [s.d.], [s.p.]. Larisa Dryansky relève que Nicole Croiset a renommé les sections « vidéo art » et « la vidéo et les artistes » galeries américaine et européenne. Voir DRYANSKY 2017, p. 97. D'ailleurs, Dany Bloch, qui a annoté la version de l'étude de Croiset qu'elle possédait, corrige ce point : « galerie non européenne ». Voir l'annexe 2, ci-dessous p. 384.

²⁹⁹ DRYANSKY 2017, p. 87.

³⁰⁰ Pour de plus amples informations sur la biographie d'Augustin Girard, voir le site web du Ministère de la Culture, disponible à l'adresse URL : <https://www.culture.gouv.fr/Media/Nous-connaitre/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/Files/Augustin-Girard/Biographie-A.-Girard>, consulté en ligne le 23 mars 2020.

techniques de l'éducation de l'UNESCO³⁰¹, « La vidéo et le système de l'art » animé par René Berger, Directeur du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, « Art vidéo et imaginaire » proposé par Don Foresta, Directeur du Centre Culturel Américain³⁰², et une « Projection-débat sur cinq écrans vidéo » d'une première version de la bande *Lotel des Folles Fatmas* de l'artiste Martial Raysse³⁰³.

Suite aux expositions *Canada-Trajectoires 73* et *Art/Vidéo Confrontation 74*, la vidéo est apparue de manière ponctuelle dans le programme d'expositions de l'A.R.C. II, selon deux modalités : en tant qu'un des médiums employés par un artiste exposé dans une rétrospective ou une exposition thématique ; en tant que support d'enregistrement et d'information (annexe 13)³⁰⁴.

En 1974, l'exposition *Art/Vidéo Confrontation 74* présente non seulement un large choix de vidéos, mais est aussi accompagnée par de nombreux discours. Les organisateurs de l'exposition produisent trois publications. Premièrement, un catalogue d'exposition de format A5 environ qui rassemble, dans un dossier cartonné, des textes imprimés sur des feuillets volants de diverses couleurs, non reliés. Les pages des articles sont numérotées mais l'ensemble

³⁰¹ Informations biographiques issues des fiches d'autorité du portail Persée et de la Bibliothèque nationale de France, disponibles aux adresses URL : <https://www.persee.fr/authority/175772> ; https://data.bnf.fr/fr/12304877/henri_dieuzeide, consultées en ligne le 4 janvier 2020.

³⁰² *Calendrier des manifestations de l'A.R.C. II*, dépliant papier recto verso, novembre-décembre 1974, Rennes, Archives de la critique d'art, Fonds Yann Pavie, FR ACA YPAVI (non inventorié lors de ma consultation en 2016). Les titres de ces débats sont parfois présentés sous une forme modifiée, notamment dans le livre retraçant l'histoire de l'A.R.C. II de 1973 à 1983 : « Public access et télévision communautaire » pour Girard, « La vidéo dans le contexte artistique actuel » pour ce qui est de Berger, « Imagery and Imagination » pour Foresta. Voir PAGÉ, LAFFON 1983, p. 50. Le communiqué de presse quant à lui annonce « Public access et Télévision communautaire » concernant la discussion animée par Girard, « La vidéo dans le contexte artistique actuel » pour Berger, « Imagery and Imagination » pour le débat modéré par Foresta. Ce document fournit par ailleurs la liste des personnes invitées à participer à chaque discussion. Voir annexe 12, ci-dessous p. 468.

³⁰³ PAGÉ, LAFFON 1983, p. 50 ; dossier de presse de l'exposition *Martial Raysse : Rétrospective, 1960-2014*, Paris, Centre Pompidou, 14 mai-22 septembre 2014, p. 30, disponible à l'adresse URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/content/download/22151/210088/version/11/file/DP.Martial+Raysse+6+mai.pdf>, consulté en ligne le 23 mars 2020.

³⁰⁴ Liste des expositions de l'A.R.C. II présentant de la vidéo entre 1975 et 1983, selon PAGÉ, LAFFON 1983, ci-dessous p. 470.

du catalogue n'est pas paginé ; autrement dit la pagination recommence au début de chaque chapitre ou article. Cette structure laisse la liberté de débiter sa lecture où l'on souhaite et ne hiérarchise pas les textes selon leur importance ou leur place dans un raisonnement. Une unique distinction est opérée par la couleur et la forme du papier : violet pour les textes introductifs rédigés par la Directrice de l'A.R.C. II et le Directeur du C.N.A.A.V., regroupés sur un feuillet dépliant de 6 pages ; vert pour les autres contributions, dont certaines sont accompagnées d'images, ainsi que les explications d'appareils techniques et blanc pour la liste des œuvres (illustrations en couleurs et noir et blanc, et commentaires). Un système de signes vient aider le lecteur dans le suivi des pages propres à chaque article : petits carrés pour les textes de Pagé, de Dany Bloch et de Dominique Belloir ainsi que les trois descriptifs d'appareils techniques, astérisques pleines pour le texte de Yann Pavie et astérisques fines dans le texte de Claudine Eizykman (annexe 1)³⁰⁵. La deuxième publication est une brochure, *Art Vidéo Confrontation 1974*, réalisée par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en novembre 1974. Elle rassemble deux essais théoriques, l'un de René Berger, « L'Art vidéo, défis et paradoxes », le second, « Télévision par câble et politique culturelle », d'Augustin Girard³⁰⁶. Troisièmement, Nicole Croiset, artiste et réalisatrice, a effectué pour le compte du C.N.A.A.V. une étude-bilan. A ces trois publications produites à l'interne s'ajoutent les nombreux articles parus dans la presse.

2.1.2 Le catalogue d'exposition

La couverture du catalogue³⁰⁷, autrement dit la face repliée du dossier qui recouvre les feuillets volants qu'il contient, est de couleur noire. Une fine ligne blanche parcourt ses bords de manière à décrire un rectangle arrondi qui rappelle l'écran d'un moniteur, plus précisément la surface de l'écran laissée apparente par la boîte, en plastique ou en bois, des anciens moniteurs à tube cathodique. Le titre est présenté sur quatre lignes alignées sur la gauche pour les trois premières, sous les lettres EO de VIDEO pour la dernière, qui séparent, et mettent ainsi en évidence, les

³⁰⁵ Catalogue reproduit en partie ci-dessous, p. 370.

³⁰⁶ Nicole Croiset qualifie cette brochure de « documentation » dont le but était, tout comme le catalogue, de « [...] faciliter la mise en relation des visiteurs avec l'exposition [...] » ; elle participait ainsi au pan animation culturelle de l'exposition. Voir CROISSET [s.d.], [s.p.].

³⁰⁷ *Art/Vidéo confrontation 74*, 1974.

termes qui le composent : ART – VIDEO – CONFRONTATION – 74. La barre oblique entre « art » et « vidéo » n'est pas présente. Les caractères majuscules blancs du titre sont parcourus de stries verticales noires qui leur donnent un aspect « électronique », rappelant les effets de textes des émissions télévisuelles. Les espaces entre les lettres et à l'intérieur de certaines, telles le V ou le O notamment, sont également striés, mais dans un sens inverse (noir-blanc au lieu de blanc-noir et vice versa), ce qui crée une impression de volume et de balayage électronique. Le logo du Festival d'Automne à Paris se trouve en bas à gauche, alors que l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V. sont indiqués dans un autre caractère de type Arial, et de plus petite taille en dessous du titre, dans la partie droite de la couverture. En bas, on trouve en lettres de dimensions encore inférieures mais dans une police identique, l'indication de l'A.R.C. II accolée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, suivie par une barre oblique et les dates de l'exposition.

Suzanne Pagé et Michel Fansten, Directeur du C.N.A.A.V., ont chacun rédigé une introduction. Se succèdent ensuite les contributions de Donald A. Foresta (Directeur du Centre Culturel Américain), de Dany Bloch (collaboratrice de l'A.R.C. II spécialement engagée pour cette exposition³⁰⁸), Yann Pavie (jeune collaborateur de l'A.R.C. II), Claudine Eizykman (cinéaste et vidéaste française) et Dominique Belloir (artiste vidéaste française). Puis viennent trois courts textes qui s'attardent sur le fonctionnement d'outils vidéo : le movicolor (synthétiseur développé par Marcel Dupouy, ingénieur à l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF)³⁰⁹), le truqueur universel et le chromiconotron. Les artistes exposés sont enfin présentés par ordre alphabétique. Le catalogue se clôt sur la liste des « bandes de démonstration ».

Michel Fansten

Fondé en 1972 par le Ministère des Affaires Culturelles pour promouvoir l'information, la recherche et l'expérimentation dans le domaine audiovisuel, le C.N.A.A.V. est une parfaite illustration de l'animation culturelle française³¹⁰. L'animation est ici envisagée dans le sens qui

³⁰⁸ Voir GUERRIER, ROYER *et al* 1979, pp. 8-9.

³⁰⁹ CROISSET [s.d.], [s.p.] ; DRYANSKY 2017, p. 93.

³¹⁰ En 1977, le C.N.A.A.V. sera réorganisé et rebaptisé Office culturel de l'Audiovisuel (O.C.A.V.). Voir le *communiqué de presse de Michel d'Ornano, Ministre de la Culture et de l'Environnement*, document dactylographié, 21 octobre 1977, dossier « Communiqués de presse divers de Michel d'Ornano, Ministre de la

a également marqué la constitution de l'A.R.C. : démocratiser la culture et la rendre accessible au plus grand nombre, par le biais d'activités favorisant l'intégration. Dans un article paru à l'été 1979 dans la revue *Vidéoglyphes*, Dany Bloch explique que le C.N.A.A.V. s'est engagé auprès de l'A.R.C. II à « [...] fournir tout le matériel nécessaire et à mettre les techniciens à disposition. »³¹¹ L'exposition regroupait non seulement des œuvres d'institutions étrangères, mais aussi les résultats d'invitations à la création envoyées par l'A.R.C. II aux artistes français. Afin de permettre à une trentaine d'entre eux de travailler avec le médium vidéo, le C.N.A.A.V. leur a prêté du matériel³¹². Son action se limitait donc initialement à une contribution technique. La préface rédigée par son directeur reflète bien ce point. Fansten initie son propos par une prise de distance : « ... il ne m'appartient pas de porter un jugement sur la valeur esthétique des œuvres présentées, ou l'importance du courant artistique qu'elles caractérisent. »³¹³

Il se présente d'emblée comme un acteur externe au sous-univers de l'art et par conséquent inapte à juger selon les normes et valeurs de celui-ci. Cette mise en garde par un coorganisateur de l'exposition fait comprendre que l'un des buts de la manifestation consistait en un tel jugement artistique. Puis, il fait référence à un « développement des techniques » qui a rendu la vidéo « accessible à des non-techniciens », qu'il oppose aux « professionnels ». L'emploi de la vidéo par des non-techniciens se décline sous diverses formes : « [...] télévision communautaire, actions d'information sur des problèmes locaux, expériences de communication de groupe à groupe, expression libre notamment dans des milieux défavorisés quant à l'utilisation du langage... ».

Son propos se base sur une acception matérielle. La vidéo est un outil issu du domaine technique. Des acteurs externes à ce domaine, des « non-techniciens », ont pu, grâce au

Culture et de l'Environnement d'avril 1977 à mars 1978 », Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, Fonds du Département de l'information et de la communication (ministère de la Culture et de la Communication), 20160404/4-20160404/5 ; *Statuts du C.N.A.A.V.*, document dactylographié, [s.d.], dossier « Relations du Centre national de la cinématographie avec ses services, les établissements et les associations », Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, Fonds du Centre national du cinéma et de l'image animée (1946-...), 20050582/151-20050582/153.

³¹¹ GUERRIER, ROYER *et al.* 1979, p. 8.

³¹² DRYANSKY 2017, p. 92.

³¹³ Sauf indication contraire, les citations qui suivent sont toutes issues du catalogue de l'exposition, reproduit en partie en annexe 1, p. 370.

développement de la technique, c'est-à-dire grâce aux réalisations des acteurs de la technique, découvrir et employer les appareils vidéo. Les résultats de leurs expériences sont associés par Fansten à des éléments très divers : la télévision, l'information, la communication et la création. Leur point commun réside dans la communauté, le local, le groupe, les milieux défavorisés – tout un champ lexical propre à l'animation socioculturelle. L'art est ainsi envisagé comme un univers autre que celui de la technique (origine de la vidéo) et celui du social (emplois de la vidéo pour l'animation socioculturelle). Fansten mentionne tout de même l'artiste en décrivant sa démarche comme « un acte limite » dans la « remise en question de la télévision traditionnelle ». Puis, il place les divers types d'œuvres réalisées par des artistes, qu'il ordonne selon les sections de l'exposition (« Environnements, recherches visuelles, ou simplement enregistrements d'actions »), sur le même plan que la « vidéo animation », en tant que refus de la télévision. La pratique artistique de la vidéo n'est qu'une des nombreuses modalités de la vidéo animation, définie comme une pratique nouvelle de la télévision. Toutefois, ce que fait l'artiste est un cas limite, ou extrême pourrait-on dire, de ces pratiques. La vidéo artistique se définit donc par le recours à la vidéo par des acteurs spécifiques, les artistes, ainsi que par les manières dont ceux-ci emploient la vidéo, pratiquent la vidéo animation.

Suzanne Pagé

L'introduction de Suzanne Pagé, Directrice depuis 1973 de l'A.R.C. II, mêle plusieurs histoires : celle de l'A.R.C. (exposition *Canada-Trajectoires 73* et succès remporté à cette occasion par le Vidéographe de Montréal), l'histoire de l'art contemporain (art minimal, art conceptuel, mail art, arte povera, Fluxus) et celle de la vidéo artistique (premier département consacré à la vidéo à l'Everson Museum of Art de Syracuse en 1971). Dans cet historique, Pagé présente la vidéo comme un « nouveau phénomène encore mal contrôlé », « un champ tout à fait extérieur à l'art » – donc à la fois comme un événement ou une tendance et un domaine réunissant des acteurs et des pratiques différents de ceux de l'art.

Elle parle « d'éducation et d'animation », de « télévision communautaire » et de « vulgarisation de la télévision ». C'est la vitalité de ce « champ extra-artistique de la vidéo » qui a attiré les artistes. Elle voit donc dans la vidéo bien plus que la simple expression d'une innovation technique : un champ à part entière. Pour Pagé, la vidéo artistique ne se résume pas à un emploi autre de la vidéo, à une pratique alternative de la télévision, mais constitue un domaine neuf

issu de la réunion de l'art et de la vidéo, rendue possible par le décloisonnement des deux domaines. Elle ajoute que la facilité d'emploi de la vidéo, qu'elle considère donc ici comme outil, contraste avec « [...] les barrières qui entouraient les instruments d'expression traditionnels [...] » et constitue un attrait supplémentaire pour les artistes. La vidéo est ainsi un instrument issu du domaine technique dont l'emploi par les artistes implique l'établissement d'un domaine neuf, autonome ou qui élargit celui de l'art.

Elle émet toutefois une réserve relative à l'inégalité d'accès aux nouvelles technologies selon les pays et les artistes, dont elle fait découler une relativisation des catégories de l'exposition, qu'elle présente comme provisoires. Cette réserve a pour effet d'augmenter la dimension innovante de l'exposition qui « capte sur le vif » des objets pas encore nommés, ce qui répond tout à fait aux buts de l'A.R.C. Après avoir brossé ce contexte, Pagé présente et explique les trois sections de la manifestation :

- « "**La vidéo et les artistes**" [...] regroupe des œuvres dans lesquelles la caméra est le plus souvent utilisée de façon neutre et passive comme appareil d'enregistrement en temps réel d'une action "artistique éphémère" : [...]. »
- « "**vidéo art**" [...] rassemble surtout des artistes nord-américains qui ont pu avoir accès au dispositif technique en travaillant dans les laboratoires de recherche attachés aux universités et surtout aux grandes chaînes de T.V. Leurs travaux sont l'aboutissement de recherches formelles très rigoureuses et complexes sur le médium lui-même et exploitent toutes les ressources de son vocabulaire propre aboutissant, par la manipulation de divers appareils (ordinateur, coloriseur, synthétiseur) ou processus (feedback), à un langage tout à fait nouveau, celui de l'art visuel électronique. »
- « Au fur et à mesure que les artistes ont la possibilité d'appriivoiser la technique, ces deux catégories historiquement étanches dans leur principe, leur processus et leur circuit de diffusion, tendent à se rapprocher et ceci sera particulièrement évident dans la troisième section : "**les environnements**". »

La première catégorie repose sur une base technique : la vidéo est employée en tant qu'outil d'enregistrement. Sa matérialité n'est pas exploitée ; le support se fait le plus transparent possible et s'efface derrière le contenu qu'il doit transmettre : action ou performance à fixer et archiver. La vidéo n'a dans ce cas pas le statut d'œuvre d'art, elle est un « ersatz de l'objet

d'art », un « produit ». Bien qu'il ne satisfasse pas aux « exigences (rareté, savoir-faire artisanal, qualité d'exécution, etc.) de l'œuvre d'art traditionnelle », Pagé indique que ce type de vidéo a tout de même pénétré les « circuits marchands ». Elle ne précise malheureusement pas à quel marché elle fait référence (marché de l'art, marché de l'audiovisuel ou autre). Notons que le dessin, la photographie et le film sont employés comme comparants de la vidéo – comparaison dont la vidéo sort vainqueur – non en leur qualité de médiums artistiques, mais en tant que supports de transcription et d'archivage d'actions artistiques éphémères.

Sous l'appellation de « vidéo art », Pagé traite des artistes qui ont recours à la vidéo non comme outil d'enregistrement transparent, mais médium de base de leur création, dont ils exploitent les ressources visuelles. Au critère formel s'ajoute un critère géographique puisqu'elle précise que ce type de pratique se concentre principalement aux États-Unis. Il ne s'agit plus ici de produits ou d'ersatz, mais bien d'œuvres d'art issues d'un « [...] langage tout à fait nouveau, celui de l'art visuel électronique [...] ». Le « vidéo art » constitue donc une déclinaison de l'art visuel électronique. Reste à savoir si celui-ci s'inscrit dans l'art (à l'image de l'art conceptuel ou de l'arte povera) ou en est extérieur.

Pour présenter la troisième catégorie, Pagé introduit une temporalité. Elle explique les « environnements » par l'assimilation de l'outil vidéo par les artistes (catégorie 1), ce qui les a conduits vers des pratiques formelles (catégorie 2). Pagé précise que ces deux catégories ont d'abord été « historiquement étanches » avant de se rejoindre, ce qui est particulièrement visible dans les environnements. Contrairement aux deux premières, la Directrice de l'A.R.C. II fait reposer cette catégorie non sur un critère formel et technique, mais sur une base historique ; il est étonnant qu'elle ne thématise pas la dimension spatiale des environnements. L'insert de la dimension historique n'est pas anodin car celle-ci implique que la vidéo artistique, ou l'art visuel électronique, dispose de sa propre histoire. D'abord basé sur des catégories étanches, autrement dit constituant un système normé, il s'est ensuite ouvert à de nouvelles pratiques.

Pagé poursuit et termine par une certaine réserve. Elle annonce que « [...] cette manifestation se révélera peut-être décevante [...] ». En anticipant la réaction négative du public, elle la neutralise. Elle explique les raisons de la potentielle déception : lourdeur de la technique, incompatibilité avec les systèmes de l'art, de la télévision et du cinéma, puis les positives en les liant à tout un champ lexical de la nouveauté : perspectives, exploration, renouvellement. En

guise de conclusion, Pagé présente la vidéo comme renouvelant les processus de l'information (télévision) et de l'art. Les deux domaines qu'elle a d'abord présentés dans une phase de décloisonnement, ce qui a permis leur rencontre autour de la vidéo, se voient dépassés par la pratique artistique de la vidéo qui s'autonomise, disposant d'une histoire propre, en train de s'écrire, sur la base des éléments hérités de chacun des deux univers : « [...] avènement d'un art et d'une information autres, art de communication non verbale né de la perturbation et de l'extension du système perceptif : communication globale de relations pures pour une conscience infiniment élargie [...] ».

Donald A. Foresta

Donald A. Foresta, plus souvent appelé Don Foresta, a joué un rôle de prime importance dans l'insertion de la vidéo, principalement par l'accès aux bandes de vidéastes américains, dans les réseaux artistiques parisiens : par son enseignement à l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Paris de 1976 à 1980 et par ses activités au sein du Centre Culturel Américain de 1971 à 1976 (structure créée par le Service diplomatique de l'Ambassade des États-Unis³¹⁴), puis à l'American Center for Students and Artists de Paris de 1977 à 1984 (centre privé promouvant les échanges entre la France et les États-Unis)³¹⁵.

La contribution du Directeur du Centre Culturel Américain est la seule à être rédigée en anglais³¹⁶. Nulle mention n'y est faite de la télévision. La vidéo est un nouvel outil à disposition

³¹⁴ Dès 1971, Foresta a présenté au Centre Culturel Américain les vidéos des principaux artistes américains. Voir DRYANSKY 2017, p. 91.

³¹⁵ AHRWEILLER Léa, *Don Foresta*, mémoire de master 2 histoire et critique des arts sous la direction de Jean-Marc Poinot, Université Rennes 2, 2013 (document non publié).

³¹⁶ Larisa Dryansky note également qu'il s'agit de l'unique texte en anglais et relève la présence d'une traduction française dans les archives du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Selon une conversation qu'elle a eue avec Don Foresta en janvier 2016, la mauvaise presse qu'avaient à l'époque les théories de Bergson expliquerait ce fait. Voir DRYANSKY 2017, p. 94, note 56. Étant donné que Bergson a écrit en français et que Deleuze a repris et diffusé sa pensée dès les années 1960, l'argument de Foresta mérite d'être nuancé, d'autant plus que certaines idées bergsoniennes apparaissent en filigrane dans d'autres contributions du catalogue (voir ci-dessous, sous-chapitre 3.2.11, pp. 301-306). Pour Deleuze, voir notamment DELEUZE Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris : Presses universitaires de France, 2014 [1960] ; DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1983 ; DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985. Concernant

des artistes. Il commence par brosser le contexte philosophique (Bergson, Breton, Proust) et historique d'un XX^e siècle dans lequel l'artiste est amené à se positionner. Il dresse ensuite les bases d'une histoire de l'art contemporain en évoquant certains des courants mentionnés par Pagé : Dada et art conceptuel. Puis, il en vient à inscrire dans ce cadre la rencontre de l'art et des sciences :

« One obvious factor which we see in the arts today is the amalgamation of the arts and the sciences, a wedding of the intuition and the intellect, a redomination of the spiritual (*sic*) over the material, and the subservience of science and technology to the esthetic ends of man, rather than a constant deforming of our lives to the supposed neutral demands of technology. »

La technique et l'art, envisagés en tant que domaines de pratiques et de codes, se décroissent en raison du contexte culturel et social. Ainsi, l'emploi de la vidéo par les artistes s'explique par plusieurs éléments : les développements techniques ayant mené à l'outil vidéo, ceux de l'art contemporain, le contexte actuel ouvrant l'accès à cet outil aux artistes. Foresta termine son propos en indiquant qu'il s'agit d'un premier constat basé sur « [...] the very crude beginning of this manifestation. »

Dany Bloch

Dany Bloch (née Kahn) fait figure de pionnière dans l'étude et la diffusion de la pratique artistique vidéo en France. Après avoir été responsable des relations extérieures pour le Groupe de recherches musicales de l'ORTF, dirigé la Galerie de la Maison de la Culture du Havre et ensuite celle de Grenoble, puis monté annuellement une exposition au Centre d'action culturelle de Villeparisis³¹⁷, elle a été engagée en 1974 afin d'assister Suzanne Pagé dans l'organisation de l'exposition *Art/Vidéo Confrontation 74*. Elle terminait alors une licence en histoire de l'art débutée en 1971. Son poste a par la suite été confirmé et précisé en responsable du service presse et relations extérieures de l'A.R.C. II. Lors de son engagement, elle ne connaissait rien

la place conférée à la langue anglaise dans les discours analysés, voir ci-dessous le sous-chapitre 3.2.7, pp. 292-295.

³¹⁷ Biographie tirée du répertoire des critiques d'art disponible sur le site web des Archives de la critique d'art, Rennes, à l'adresse URL : <http://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/bloch-dany?r=true>, consulté en ligne le 23 mars 2020 ; DRYANSKY 2017, p. 90.

à la vidéo³¹⁸, ce à quoi elle a remédié par une maîtrise³¹⁹ puis une thèse à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, publiée en 1982 dans le cadre des séminaires, colloques et tables rondes du troisième Videoart Festival de Locarno-Ascona³²⁰. A suivi en 1983 un second livre, *L'Art vidéo*³²¹, puis de nombreux articles dans des revues spécialisées, des catalogues d'exposition et des ouvrages collectifs. Grâce à son activité au sein de l'A.R.C. II, elle a rencontré de nombreux vidéastes et constitué une collection de vidéos³²².

Le texte de Bloch pour le catalogue *Art/Vidéo Confrontation 74* reprend le titre de l'une des sections de l'exposition, « la vidéo et les artistes ». Dans son introduction, Pagé annonce que cette section concerne les emplois de la vidéo comme support d'enregistrement d'une action artistique. En raison de l'intitulé de l'article, le lecteur attend donc une présentation de cette section et une explication de la définition donnée par Pagé. Cette attente est quelque peu déçue. En effet, Bloch reste prudente. Elle commence par traiter de « l'appropriation de l'art par la vie – ou de la vie par l'art... » et de la place qu'occupe la vidéo dans ce contexte, mais reconnaît que ces actions « [...] sont difficiles à définir selon les normes habituelles ». Elle choisit de se concentrer sur la pratique de la performance et la position à la limite, ou en-dehors, du système normé des Beaux-Arts qu'elle occupe. Les questions concernant la place de la pratique vidéographique au sein de l'art relèvent, selon elle, tout comme celles relatives à la performance, de questionnements plus larges propres à l'art contemporain considéré en tant qu'un domaine autonome. Elle précise : « [...] l'ambiguïté de la nouvelle définition de l'art réside dans la difficulté de séparer l'identification du produit du processus de fabrication [...] » et ajoute que la vidéo est une « [...] technique nouvelle au service de l'art qu'elle aide à se définir [...] ». Bloch énumère ensuite les artistes présentés dans la section de l'exposition, en veillant à inscrire leurs vidéos dans un courant de l'art contemporain : art écologique, land art, art sociologique, body art.

³¹⁸ GUERRIER, ROYER *et al.*, 1979, p. 7.

³¹⁹ BLOCH (KAHN) Dany, *L'Art vidéo*, mémoire de maîtrise sous la direction de Marc Le Bot, [s.l.], [~1977] (document non publié).

³²⁰ BLOCH 1984.

³²¹ BLOCH Dany, *L'Art vidéo*, Paris : Limage 2 – Alin Avila (coll. « Mise au point sur l'art actuel »), 1983.

³²² GUERRIER, ROYER *et al.*, 1979, p. 9.

Pour Bloch, la vidéo est une nouvelle technique qui a pénétré l'art contemporain. Les questionnements à son sujet ne concernent pas directement un art vidéo en tant que tel, mais s'expliquent par les rapports entretenus entre le sous-univers de l'art et la pratique contemporaine de l'art, qui forme maintenant un domaine de l'art contemporain à part entière. De plus, Bloch se repose sur la définition de la section donnée par Pagé, ce qui lui permet de déplacer la discussion sur les actions filmées. Toutefois, en guise de conclusion, elle laisse entendre que la vidéo pourrait être « [...] plus qu'une simple technique, plus qu'un "produit" artistique, la vidéo est transmission entre le concept et la manière dont il est reçu par le spectateur. » Il semblerait donc aussi possible d'inscrire ce nouveau support dans le domaine de la communication sur la base du rapport entre l'œuvre et le spectateur.

Yann Pavie

Yann Pavie a débuté son activité de conservateur à l'A.R.C. II en 1973, à l'âge de 26 ans, après une première activité de journaliste et de critique d'art. Il sera le proche collaborateur de Suzanne Pagé jusqu'en 1976, date de son départ pour la Maison de la Culture de Grenoble³²³.

La contribution de Pavie se concentre sur l'une des trois parties de l'exposition, celle consacrée aux environnements. Elle est suivie par la liste des « environnements et actions » présentés dans l'exposition. Après une brève introduction théorique, Pavie s'attarde sur les œuvres de la section. Il évite une définition car selon lui, « [...] la question n'est pas de définition, mais de relation, d'une mise en relations d'éléments fonctionnant dans un ensemble : environnement. » Cette considération permet de regrouper des emplois très différents de la vidéo. D'ailleurs, la liste des œuvres rassemble environnements et actions. Pavie envisage la vidéo en tant qu'outil, « outillage », « équipement », mais un outil qui recèle des « capacités spécifiques » et qui produit une « image à caractère électronique ». De plus, Pavie ne restreint pas la vidéo à des caractéristiques formelles et techniques, mais s'intéresse également au rapport établi avec le spectateur et la manière dont la vidéo sollicite ses sens (visuel, auditif). Il compare la vidéo au

³²³ Biographie tirée du répertoire des critiques d'art disponible sur le site web des Archives de la critique d'art, Rennes, à l'adresse URL : <http://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/pavie-yann?r=true>, consulté en ligne le 23 mars 2020.

livre et au tableau afin de mettre en évidence la non-linéarité du message vidéographique. Ainsi, Pavie place son propos sur le plan de la communication :

« Lire un livre, regarder un tableau, c'est déchiffrer un message donné pour linéaire, statique, univoque et absolu. Par contre visionner un film, c'est (re)garder la communication au niveau original mais relatif du Réel, la sauver de tout décalage. La caméra informe, donne la forme ; le magnétoscope enregistre ; le moniteur transmet. »

Suit le descriptif de chaque environnement, ou action, présenté dans l'exposition.

Claudine Eizykman

Claudine Eizykman a réalisé de nombreux longs métrages et vidéos ainsi que des films holographiques. Elle a publié plusieurs études sur le cinéma narratif et expérimental, notamment *La Jouissance cinéma* en 1976³²⁴. Parallèlement à une activité de programmatrice, elle a cofondé en 1974 la société de diffusion Paris Film Coop et cinq ans plus tard l'association Cinédoc³²⁵. En 1980, elle a participé à la Biennale de Paris, par une œuvre présentée dans la section cinéma³²⁶. Eizykman a par ailleurs enseigné, dès les années 1970, au Département Cinéma de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis³²⁷ et est restée active au sein de cette

³²⁴ EIZYKMAN Claudine, *La Jouissance cinéma*, Paris : Union générale d'éditions, 1976.

³²⁵ Informations tirées du site web de Cinédoc, disponible à l'adresse URL : <http://www.cinedoc.org/a-propos.html>, consulté en ligne le 23 mars 2020.

³²⁶ *XI^e Biennale de Paris : Installation vidéo arts plastiques sculpture cinéma performance peinture architecture*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Centre Georges Pompidou, 20 septembre-2 novembre 1980, Paris : Biennale de Paris, 1980, p. 273 ; *Index exhaustif de la participation des artistes et groupes d'artistes à la Biennale de Paris de 1959 à 1985*, disponible sur le site web des Archives de la critique d'art, Rennes, à l'adresse URL : <https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2014/11/BIENN-Index-des-artistes-de-1959-à-1985.pdf>, consulté en ligne le 23 mars 2020.

³²⁷ Biographies tirées de la revue *Volume ! La revue des musiques populaires* et du site web de Cinédoc, disponibles aux adresses URL : <http://volume.revues.org/2169> ; <http://www.cinedoc.org/cineaste-22-claudine-eizykman.html>, consultées en ligne le 23 mars 2020.

Université en tant que professeure émérite quasiment jusqu'à son décès, survenu en juin 2018³²⁸.

La contribution d'Eizykman est consacrée à la troisième section de l'exposition *Confrontation*, « vidéo art », mais porte un autre titre qui constitue le fil rouge du chapitre : « dispositif, plasticité, représentation, configuration ». Le propos débute par une brève introduction, suivie de la mention des œuvres exposées. La partie théorique est passablement développée et se prononce clairement sur la place occupée par la vidéo au sein de l'art. Eizykman structure la pratique artistique de la vidéo en quatre pôles, chacun formant un sous-chapitre, selon la manière dont est employé l'outil vidéo. Elle commence par préciser ce que l'art vidéo n'est pas : « L'art vidéo n'est pas une nouvelle utilisation de l'écran électronique. » L'écran électronique est employé dans le domaine de l'informatique et par la télévision ; l'art vidéo n'a donc rien à voir avec ces pratiques. Eizykman parle de « [...] matière vibratoire dont les transformations chromatiques et formelles bombardent l'écran et l'œil. La matière que l'art vidéo sécrète est d'une beauté et d'une fulgurance radicales. » Le recours au terme « matière » n'est pas anodin. Il participe à l'argumentaire qui vise à se distancier de l'ordinateur et de la télévision pour se rapprocher de l'art. Dans l'art de l'Antiquité jusqu'au milieu du XX^e siècle, l'artiste travaille à partir d'une matière première tangible qu'il manipule et transforme. Certes, la création débute dans tous les cas par un concept, parfois plus important que le médium, mais ce concept s'incarne ensuite dans un matériau fixe et directement accessible au spectateur³²⁹. En dépit du fait que le rapport entre l'artiste et la matière, puis la matière et le récepteur ne soit pas direct, mais que celle-ci soit (co)produite et transmise par un intermédiaire, un appareil, et qu'elle n'existe que par cette transmission, Eizykman inscrit la vidéo dans le système de production traditionnel de l'art, en postulant une matière vidéo composée d'énergies. Elle porte de plus une légère atteinte au titre de la section en faisant passer le terme « art » avant celui de

³²⁸ Notice d'autorité établie par la Bibliothèque nationale de France, disponible à l'adresse URL : https://data.bnf.fr/11901626/claudine_eizykman, consultée en ligne le 23 mars 2020.

³²⁹ Dans l'histoire de l'art, l'idée de l'œuvre, son concept a longtemps prévalu sur le médium, la forme sur le matériau. Il faut attendre l'arrivée de matériaux industriels dès le milieu du XIX^e et surtout au début du XX^e siècles pour que la matière prenne de l'importance dans la théorie de l'art, ce à quoi s'attaquera par la suite l'art conceptuel notamment. Voir à ce propos RÜBEL Dietmar, « Material », in : JORDAN, MÜLLER 2008, pp. 225-228. Précisons toutefois que le médium en tant que catégorie, telle que présentée dans la hiérarchie des genres au XVII^e siècle, est une autre question. Voir le sous-chapitre « Exemples comparatifs », ci-dessous pp. 238-247.

« vidéo » : « art vidéo » au lieu de « vidéo art », titre officiel donné par Pagé en introduction du catalogue. Le rejet de cet anglicisme peut refléter un soin particulier apporté au bon usage de la langue française. Plus vraisemblablement, il peut s'agir d'un choix participant à l'argumentation, d'autant plus que ce terme est absent d'un grand nombre des contributions du catalogue. Il n'est plus question, selon Eizykman, d'images basées sur des « systèmes de références », mais de productions artistique et sociale. Autrement dit, la vidéo n'est plus un simple support d'enregistrement, mais devient matériau de création.

L'auteure en vient à la présentation des expôts de la section, répartis entre les quatre pôles indiqués dans le titre de l'article. Chaque sous-chapitre débute par une brève définition du pôle puis présente la liste des vidéos : dispositif vidéo filmé ou exploré, travail sur les couleurs et les formes ou illustrations d'idées, représentation et narration, travaux sur la perception. La première catégorie repose sur la technique, la deuxième sur une acception formelle. Le troisième axe quant à lui est défini en évoquant la télévision et le cinéma dont les vidéos imitent la représentation et la narrativité. Quant au quatrième groupe, c'est aussi par comparaison à ces médias qu'il est expliqué mais dans un rapport inverse ; les habitudes de perception visuelle du spectateur sont mises au défi, voire chamboulées. L'auteure termine son propos par quelques constatations plus générales et rejoint ainsi le propos théorique, et systématique, de l'introduction : « L'art vidéo est un art récent qui témoigne déjà d'une histoire dont la première phase peut être qualifiée d'escamotage. » Ce constat justifie doublement l'« art vidéo ». D'une part, il l'inscrit sans équivoque dans l'art, inscription expliquée et justifiée par les quatre sous-chapitres. D'autre part, le fait que l'art vidéo dispose d'une histoire montre que ce type d'art repose sur des pratiques répétées et partagées au fil du temps. Eizykman structure cette histoire en deux phases. La première est qualifiée d'escamotage – dans le sens d'essai superficiel, peu abouti et ignorant les problématiques propres à la vidéo – car elle regroupe des expérimentations trop poussées ou répétitives ou « des reprises d'autres activités artistiques » (danse, concert, théâtre, action painting), tentatives qu'Eizykman place aux frontières de l'art vidéo :

« Cette première phase s'est approchée des constituants de la vidéo. C'est la deuxième phase qui les a saisis et en a déployé la matière. [...] La différence entre la première phase d'escamotage et la seconde de configurations, c'est que celle-ci affirme un nouvel espace, le manifeste, le parcourt, le construit. »

Les pratiques de la première phase, sises dans le sous-univers de l'art, n'ont pas développé toutes les potentialités de la vidéo. Par contre, la deuxième y parvient et met en évidence certaines spécificités de la vidéo, à un point tel que cela implique l'établissement d'un domaine autonome. La troisième phase annoncée en fin de texte, « la production d'images à partir de sources qui ne sont plus optiques », autrement dit la création d'une image vidéo à partir d'impulsions électroniques d'origine sonore, semble confirmer la constitution d'un domaine de l'art vidéo indépendant, qui peut potentiellement se détacher de l'art.

Dominique Belloir

Dominique Belloir s'est fait connaître à la fois comme artiste vidéaste et auteure d'ouvrages sur l'art vidéo. Elle est titulaire d'une maîtrise en cinéma réalisée à l'Université de Paris 8 où elle a appris à se servir de la caméra vidéo portable. C'est en 1973 que son intérêt pour la vidéo se confirme. Lors de l'exposition *Canada-Trajectoires 73* à l'A.R.C., Belloir prend part à l'atelier vidéo proposé par le Vidéographe et découvre la large palette de possibilités offerte par le montage. C'est à ce moment qu'elle envisage de se consacrer à la vidéo³³⁰. Elle poursuit sa formation par une thèse, réalisée sous la direction de Frank Popper, figure de référence dans le milieu universitaire français concernant le mouvement dans l'art et les rapports entre art et techniques³³¹. Achevée en 1978 à Paris 8, elle paraît trois ans plus tard sous la forme d'un hors-série des *Cahiers du Cinéma : Vidéo art explorations*³³².

Belloir a assuré la coordination des secteurs vidéo de plusieurs expositions, notamment celui de la XI^e Biennale de Paris à laquelle elle est également présente en tant qu'artiste ; participation initiée lors de la Biennale précédente en 1977³³³. Elle a ensuite enseigné à l'École Supérieure

³³⁰ DRYANSKY 2017, p. 89.

³³¹ Biographie de Frank Popper tirée du répertoire des critiques d'art disponible sur le site web des Archives de la critique d'art, Rennes, à l'adresse URL : <http://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/popper-frank>, consulté en ligne le 23 mars 2020.

³³² BELLOIR 1981.

³³³ *10^e Biennale de Paris*, catalogue d'exposition, Paris, Palais de Tokyo, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 17 septembre-1^{er} novembre 1977, sous la direction de Françoise Brutsch, Paris : Biennale de Paris, 1977, p. 88 ; *XI^e Biennale de Paris : Installation vidéo arts plastiques sculpture cinéma performance peinture architecture* 1980, p. 234 ; *Index exhaustif de la participation des artistes et groupes d'artistes à la Biennale de Paris de 1959 à 1985* 2020. Concernant la Biennale de Paris, voir le sous-chapitre 3.1.10 ci-dessous, pp. 238-247.

des Beaux-Arts de Paris³³⁴. Cette double identité de praticienne et théoricienne lui permet de produire un texte qui fait le pont entre pratique et théorie.

La contribution de Belloir, la plus longue du catalogue (six pages), se caractérise par son didactisme. Contrairement aux articles précédemment analysés, il n'y est pas fait mention d'une section de l'exposition en particulier. Belloir commence par préciser son sujet, l'ART VIDÉO, mis en évidence par l'emploi de majuscules. Au lieu de définir précisément l'art vidéo, Belloir préfère l'organiser en trois groupes de pratiques : le plus « simple », l'emploi de la vidéo comme « outil d'enregistrement ». Deuxièmement, l'expérimentation « [...] des caractéristiques propres de (*sic*) dispositif électronique, en vue de "manipuler" l'image [...] ». Et entre ces deux catégories, « [...] un autre type de recherche faisant usage de caméras, moniteurs, magnétoscopes, pour élaborer des "environnements" et "sculptures". »

Belloir structure son propos en cinq chapitres : « les artistes et la vidéo » ; « "les environnements" » ; « "art vidéo". recherches formelles (U.S.A.) » ; « le dispositif vidéo » ; « expérimentation/abstraction/non-narration ». Chaque chapitre est composé de la même manière : après avoir avancé son argument théorique, Belloir l'appuie sur plusieurs exemples d'artistes et d'œuvres, dont certaines issues de l'exposition. Sa connaissance est d'ordre empirique : c'est par la pratique de la vidéo et le visionnement de bandes, puis la description, qu'elle élabore une histoire de l'art vidéo, structurée en catégories de pratiques.

L'auteure traite d'« art vidéo ». Dans la mention « art vidéo » – tout comme dans le titre du premier chapitre « les artistes et la vidéo » – c'est l'art qui occupe la première place. Il est question d'artistes qui emploient la vidéo, envisagée en tant qu'« appareil très maniable » ou « instrument ». Ce recours se fait selon différentes modalités. Se dessine un système de valeurs puisque Belloir ne fait pas que distinguer deux types de pratique de la vidéo par les artistes, mais les ordonne en deux niveaux selon leur complexité, voire leur intérêt. Premièrement, le « simple "enregistrement" » d'actions artistiques. La vidéo est ici un support transparent qui permet de documenter et archiver un art éphémère. Belloir précise que la qualification artistique de cette activité, autrement dit sa présence dans l'art, ne repose que sur le fait que les

³³⁴ Informations biographiques tirées du site web de Cinédoc, disponible à l'adresse URL : <http://www.cinedoc.org/cineaste-28-dominique-belloir.html>, consulté en ligne le 23 mars 2020.

producteurs de ces enregistrements soient des artistes. Elle compare la vidéo au cinéma, autre support d'enregistrement d'actions, afin de mettre en évidence la facilité d'emploi de la première puisqu'aucun traitement de la pellicule ni montage n'est nécessaire à l'existence du film. Le vocabulaire cinématographique reste toutefois de mise : « films », « réalisateurs ». Le texte et la photographie sont aussi évoqués en leur qualité de supports de documentation. A nouveau, la comparaison vise à montrer l'apport de la vidéo.

La seconde catégorie d'art vidéo selon Belloir rassemble « [...] toutes les expériences tentées en matière de prise de vue [...] ». L'auteure ne précise pas en quoi consistent ces expériences, si ce n'est qu'elles touchent aux « particularités du circuit vidéo » et débordent « le cadre du simple enregistrement ». Elle ajoute, en fin de chapitre, que ces pratiques peuvent être assimilées aux « environnements » et en particulier « [...] à ceux qui résultent d'une attitude non-conventionnelle vis-à-vis du dispositif électronique [...] ».

Les catégories élaborées par Belloir reposent sur la manière dont est employée la vidéo en tant qu'outil et technique. Elles ne sont pas rigides, mais communiquent entre elles. Leur développement est basé sur des exemples d'œuvres et non des critères précis. Dans le chapitre suivant, consacré aux environnements, Belloir débute cette fois-ci par une définition : « Moniteurs, caméras, magnétoscopes, écrans, miroirs, etc., y sont agencés de façon plus ou moins élaborée, dans le but de produire des interactions entre les appareils ». Puis cette explication est illustrée par des exemples. Le terme de « sculpture », entre guillemets, est employé comme synonyme d'« environnement », ce qui n'est pas anodin. La sculpture est l'un des genres traditionnels des Beaux-Arts ; en assimilant l'environnement à la sculpture, Belloir l'inscrit dans l'art.

Le troisième chapitre du texte développe la supériorité de la pratique vidéo aux États-Unis, annoncée dans le premier chapitre. On retrouve le fil rouge : définition sur la base du type d'emploi de la vidéo, suivie d'exemples. La pratique américaine est qualifiée de « vidéo formelle » car ce sont « les caractéristiques propres du dispositif électronique » qui sont exploitées. Belloir insère une temporalité, absente des deux premiers chapitres, dans la présentation des exemples ; elle propose ainsi une histoire de la pratique vidéo américaine sur plus d'une page.

Dans les deux derniers chapitres, Belloir se concentre sur la technique. On y remarque son expérience des outils vidéo. Elle ne quitte pas pour autant le cadre établi dans la première partie de son texte puisqu'elle conserve le cinéma comme comparant et inscrit ses explications techniques dans un espace historique. Le chapitre consacré au « dispositif vidéo » explique dans le détail comment fonctionne la « couleur électronique ». Se dessine ici un domaine autonome de la vidéo regroupant « les artistes, ingénieurs ou réalisateurs ». Après avoir montré ce que la pratique de la vidéo a hérité de l'image télévisuelle et illustré de quelles manières, sur la base d'œuvres précises, les artistes ont exploité les ressources, Belloir place ces éléments techniques dans une histoire. Elle s'éloigne de la télévision pour se rapprocher du cinéma. Un parallèle entre l'emploi de la vidéo par les artistes et l'utilisation de la pellicule par les cinéastes expérimentaux est établi sur la base de leur rejet commun de la mimesis. Ce propos est suivi d'une brève histoire du cinéma, de l'opposition entre les frères Lumière et Georges Méliès jusqu'au cinéma underground américain des années 1960. Les films issus de ce dernier courant se distinguent par l'absence de narration et par de « pures expériences visuelles, auditives ». Lors de l'invention de la technique vidéo, de nombreux cinéastes underground l'ont employée car elle leur permettait, par ses spécificités techniques, d'approfondir leurs recherches. Belloir termine son propos en expliquant que le rejet de la narrativité et le recours à l'abstraction ont un fort impact sur le spectateur puisque « tout effort de "lecture" et de décodage d'ordre sémiologique » est vain. Les spectateurs voient leur propre pratique, leur mode de perception habituelle, agressée.

2.1.3 L'étude-bilan

De novembre 1974 à mai 1975, le C.N.A.A.V. confie un mandat à Nicole Croiset – licenciée en lettres et titulaire d'une maîtrise en techniques de communication et information de l'Université Bordeaux III – pour la rédaction d'une étude-bilan de l'exposition (annexe 2)³³⁵. La collaboration entre Croiset et le C.N.A.A.V. se répète, en juillet 1975, par un deuxième contrat pour l'étude et l'expérimentation du synthétiseur couleur de Marcel Dupouy. Suite à

³³⁵ CROISSET [s.d.], [s.p.] (reproduit en p. 384). Les informations concernant la biographie de Nicole Croiset sont tirées de son profil LinkedIn : <https://www.linkedin.com/in/nicole-croiset-25a864b1>, consulté en ligne le 23 mars 2020, ainsi que de *French Video Art/Art vidéo français*, catalogue d'exposition, Paris, American Center, 4-29 novembre 1980, Paris : Vidéothèque de Paris/Center for Media Art, 1980, [s.p.].

cela, Croiset oriente sa pratique vers la vidéo – principalement en collaboration avec l’artiste Nil Yalter³³⁶ – et l’infographie. Elle a été active au sein de l’association et revue trimestrielle indépendante *Vidéoglyphes*, portant sur l’actualité de la vidéo dans divers domaines et dont quatre numéros paraissent entre 1979 et 1980³³⁷. En 1977 puis en 1980, elle expose à la Biennale de Paris³³⁸. La même année, elle prend part à l’exposition collective *Vidéo : La région centrale : 9 Travaux vidéographiques*, organisée par l’association Vidéoglyphes en coopération avec le Centre d’animation culturelle du Ministère des affaires étrangères, et dans laquelle on retrouve notamment Dominique Belloir³³⁹. Elle poursuit ses études par une licence en arts plastiques (arts & technologies de l’image) obtenue en 1984 à l’Université Paris 8. Deux ans plus tard, Alain Chesnais et Croiset fondent le Studio Base 2, société de production et de réalisation d’œuvres infographiques et d’effets spéciaux pour la télévision. En 1988, elle s’installe à Toronto au Canada où elle poursuit sa création en art vidéo, arts numériques et interactifs.

Le compte rendu de vingt-neuf pages rédigé par Croiset est un document à usage interne, transmis à l’A.R.C. II puisque retrouvé dans les archives de Dany Bloch et annoté par cette dernière. J’ignore toutefois si sa diffusion a dépassé le cercle des organisateurs de l’exposition. Les archives de l’A.R.C. II ne permettent pas de définir précisément la fonction de Croiset, alors que celle de Bloch est discutée dès le mois de mai 1974 : « [...] nous sommes prêts à proposer à Dany Bloch un contrat d’études pour préciser ces différents points et notamment aboutir à un montage financier compatible tant avec vos contraintes qu’avec les nôtres. »³⁴⁰ Le

³³⁶ La première collaboration entre les deux femmes remonte même à 1974 avec la vidéo *La Roquette, prison de femmes*. Voir JEANJEAN 2015, p. 147. Leur travail se poursuit notamment en 1980 avec la performance vidéo *Rituels* présentée à l’A.R.C. II. Voir le site web de l’artiste Nil Yalter, disponible à l’adresse URL : <http://www.nilyalter.com>, consulté en ligne le 23 mars 2020.

³³⁷ *Vidéoglyphes*, printemps 1979, n° 1, puis *Vidéoglyphes*, été 1979, n° 2 et *Vidéoglyphes*, printemps 1980, n° 3-4.

³³⁸ *10^e Biennale de Paris* 1977, pp. 140-141 ; *XI^e Biennale de Paris : Installation vidéo arts plastiques sculpture cinéma performance peinture architecture* 1980, p. 256 ; *Index exhaustif de la participation des artistes et groupes d’artistes à la Biennale de Paris de 1959 à 1985* 2020.

³³⁹ *Vidéo : La région centrale : 9 Travaux vidéographiques*, catalogue d’exposition itinérante, sous la direction de Vidéoglyphes, Paris : Ministère des Affaires étrangères, 1980.

³⁴⁰ *Lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé*, document dactylographié, 16 mai 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d’Art Moderne, Fonds d’archives.

salaires de Bloch tout comme celui de Dominique Belloir apparaissent dans le « budget prévisionnel (pris en charge par le C.N.A.A.V.) », placé en annexe d'une lettre de Suzanne Pagé à Michel Fansten, datée du 16 décembre 1974³⁴¹ ainsi que dans le compte rendu par Pagé d'une séance tenue quelques mois auparavant, en juin, au C.N.A.A.V.³⁴² Aucune information relative au salaire de Croiset ne figure donc dans le budget prévisionnel, ni dans le bilan. Plusieurs documents d'archives font état d'une « [...] section importante de documentation (photos, catalogues, etc...) [...] »³⁴³, voire même d'« un centre de documentation ouvert au public. »³⁴⁴ Il est envisageable que l'action de Croiset se soit inscrite dans ce cadre ou qu'elle ait pris part aux actions ponctuelles d'« artistes munis d'un matériel léger »³⁴⁵.

Pour trouver des informations concernant l'engagement de Croiset, il faut se tourner vers les archives du C.N.A.A.V., conservées aux Archives nationales de France, réparties dans différents dossiers. Les archives du Centre ne forment en effet pas un fonds spécifique, ni un sous-dossier des archives du Ministère de la Culture, organe dont dépendait le C.N.A.A.V. Malgré la dispersion des informations dans de multiples fonds et un classement parfois peu systématique, on trouve la trace d'un engagement de Croiset au C.N.A.A.V. dans des documents datant de 1975, ce qui confirme la rédaction du compte rendu une fois l'exposition terminée. Toutefois, le compte rendu est absent de tous les dossiers parcourus. Alors que deux décomptes de salaires de décembre 1974 font état de versements à Dany Bloch et à Dominique

³⁴¹ *Lettre de Suzanne Pagé à Michel Fansten* du 16 décembre 1974, accompagnée du document *Exposition : « CONFRONTATION ART/VIDEO 1974 »*. BUDGET PRÉVISIONNEL (pris en charge par le C.N.A.A.V.), boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

³⁴² *Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au CNAAVE (sic)*, compte rendu manuscrit de quatre pages rédigé par Suzanne Pagé, 2 juillet 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

³⁴³ *ART/VIDEO CONFRONTATION 74*, communiqué de presse 1974. Information reprise dans la presse, notamment in : [s.n.], « VERNISSAGE VENDREDI À L'ARC 2 », in : *Le Quotidien de Paris*, jeudi 7.11.1974, p. 11.

³⁴⁴ *Annonce de l'exposition « ART/VIDEO CONFRONTATION 74 »*, document non daté de deux pages, certainement un document d'information interne ou une version antérieure du communiqué de presse, [1974], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

³⁴⁵ *ART/VIDEO CONFRONTATION 74*, communiqué de presse 1974. Relevons que l'« atelier vidéo » présenté dans PAGÉ, LAFFON 1983, p. 49 correspond à la « section documentaire » évoquée par DRYANSKY 2017, p. 112.

Belloir, l'engagement de Nicole Croiset figure dans deux documents datés de novembre 1975. Il s'avère que Croiset était impliqué dans plusieurs domaines : « recherches visuelles » et « actions interventions » (annexe 16)³⁴⁶.

Tout comme dans certains propos des organisateurs de l'exposition, la dimension innovante du projet est soulignée dans le texte de Croiset. La vidéo y constitue un domaine de pratiques qui sont encore en phase d'expérimentation. L'auteure présente son travail en tant que compte rendu de « [...] la première manifestation officielle d'un domaine d'expérimentation [...] ». Toutefois, la méthode utilisée, notamment pour la collecte des données concernant le public, n'est pas expliquée. Les avis personnels, ou du moins non fondés, et les manques de clarté sont nombreux. L'idée de base reste cependant claire : émettre, à partir de l'observation de l'exposition, une réflexion au sujet des « phénomènes vidéo ». Le texte se structure en deux parties : la première intitulée « ORIENTATIONS » concerne les réactions du public face à l'organisation de l'exposition, à comprendre comme structure de l'exposition, ainsi que les avis véhiculés dans la presse. La seconde partie quant à elle porte le titre « L'APRÈS-EXPOSITION » et vise à « [...] marquer l'ouverture d'une situation de faits ; ceci pour dégager les points forts et les points faibles de l'action vidéo en art et faire ressortir l'intérêt qu'il y a à prolonger une action qui ne devrait pas être coupée d'autres préoccupations d'ordre culturel plus général. »³⁴⁷

Cette structure n'est pas toujours respectée à la lettre. Dans le premier chapitre, des constatations sont faites suite à la présentation des retours du public et de la presse, alors que des avis issus de la presse ou des débats ponctuent le second. Dès l'introduction, l'avis de Croiset sur l'« action vidéo en art » est perceptible : elle regrette qu'il s'agisse d'une pratique

³⁴⁶ *Décomptes de salaires du C.N.A.A.V.*, quatre documents d'une page chacun, décembre 1974, novembre 1975, dossier « CNAAV (Centre national pour l'animation audiovisuelle) : 1972-1977 », Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, Fonds du Contrôle financier (ministère de la Culture et de la Communication), 19900625/4 (reproduits ci-dessous, p. 477). Précisons que la recherche de la mention « (art) vidéo confrontation » dans la salle des inventaires virtuelle ne donne qu'un seul résultat, sans lien avec le C.N.A.A.V. puisque concernant des prêts des musées nationaux. Voir la salle des inventaires virtuelle sur le site web des Archives nationales de France, disponible à l'adresse URL : <https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/cms/content/display.action?uuid=AccueilRootUuid&onglet=1>, consultée en ligne le 23 mars 2020.

³⁴⁷ Sauf mention contraire, les citations sont issues de : CROISSET [s.d.], [s.p].

qui tend à se distinguer du domaine socioculturel pris au sens large, lequel comprend les pratiques d'animation culturelle. Croiset définit les animateurs socioculturels en tant qu'« [...] intervenant[s] entre un système culturel et les besoins exprimés de la part d'une population donnée, [...] ». La vidéo est tour à tour envisagée comme une technologie, un « mode d'expression et de création », un « phénomène socio-culturel ». Elle serait donc une technique qui, une fois mise en pratique, a un impact sur la société tel, que l'on peut parler de phénomène, autrement dit d'un fait social et culturel important ou hors du commun. Selon Croiset, le recours à la vidéo se fait selon deux modalités, types d'action qui ont constitué les intentions de départ des deux organisateurs de l'exposition. D'une part, la vidéo employée comme « [...] moyen d'expression [...] dans le contexte le plus vaste possible [...] », autrement dit comme outil de production et transmission d'un contenu à un large public dans un cadre d'échange ou d'animation culturelle. D'autre part, la vidéo en tant qu'outil qui participe à un « phénomène de création technologique » et une pratique d'artistes. Alors que la première position était défendue par le C.N.A.A.V., la seconde a été celle de l'A.R.C. II. Et Croiset de préciser que c'est cette dernière qui a été privilégiée au sein de l'exposition – à l'exception des débats, qui ont d'ailleurs rencontré un vif succès.

L'expression « Art Vidéo » apparaît dès la première ligne. Les majuscules tendent ensuite à disparaître, mais la formule revient à chaque fois qu'il est question de la pratique de la vidéo par des artistes. Soulignons qu'il est dans ce cas toujours question d'« art vidéo » ; l'expression « vidéo art » qui parcourt le catalogue d'exposition est absente de ce texte. L'art vidéo est envisagé comme un « secteur de l'Art », lui-même présenté en tant que « système ». Dans la deuxième partie du texte, Croiset met en évidence deux types d'art vidéo : la vidéo formelle, peu reconnue, et l'art vidéo d'intervention, dont elle pointe les liens avec l'animation socioculturelle.

La présence de la pratique vidéographique dans le sous-univers de l'art ne fait pas débat pour Croiset. Par contre, les liens entre l'art vidéo, la vidéo et l'animation socioculturelle sont plus complexes : « Organiser une exposition Art Vidéo, c'était introduire un phénomène nouveau dans la vie culturelle française non seulement au niveau de l'art et des artistes mais également dans un sens qui dépasse largement des préoccupations artistiques. »

La pratique de la vidéo ne concerne pas seulement l'art, mais touche d'autres univers, voire la société dans son entier. Croiset semble hésiter entre une compréhension de l'art vidéo comme domaine spécifique qui entretient différents liens avec d'autres univers et une pratique faisant partie du phénomène vidéo :

- « - art vidéo comme secteur privilégié dans l'ensemble du secteur culturel contemporain
- art vidéo comme partie prenante du phénomène vidéo global c'est à dire (*sic*) en rapport avec d'autres tentatives de type socio-culturel. »

Croiset précise que « [...] ce secteur de l'art vidéo n'est pas déjà entièrement récupéré en tant que secteur "réservé" (régé par ses lois propres), mais une tendance très nette s'affirme en ce sens. » Pour le dire autrement, la pratique de la vidéo par les artistes ne constitue pas encore un univers à part entière, mais la construction est en cours. Si un domaine de l'art vidéo est en train de s'établir, cela signifie que la pratique vidéo est à l'étroit dans le sous-univers artistique et dans le domaine socioculturel, entendu comme espace des pratiques d'animation socioculturelle, proche de ce que l'on nommerait aujourd'hui médiation culturelle ; que ses normes et modalités ne correspondent pas totalement à l'art, ni au social. L'absence d'échanges entre ces deux domaines s'est ressentie dans la réception de l'exposition. Alors que le large public souhaitait mettre la main à la pâte, tester les outils vidéo, voire même pouvoir régler les moniteurs diffusant les vidéos, les artistes restaient à l'écart de ces échanges. Notons toutefois que Croiset rassemble ici deux types d'acteurs : les producteurs et les récepteurs. C'est peut-être d'ailleurs là où le bât blesse. La pratique de la vidéo artistique et celle de l'animation relèvent de deux univers distincts, qui fonctionnent différemment. L'univers socioculturel se caractérise par le collectif, l'échange, la non-hiérarchisation. La vidéo d'animation est décrite par Croiset au moyen des termes suivants : communication, information, animation, expression et création, ce dernier n'étant nullement synonyme d'art. Le domaine artistique confère quant à lui un statut et un rôle particuliers aux artistes. L'absence d'échange, précise Croiset, s'explique par le repli des arts plastiques sur eux-mêmes³⁴⁸. Elle ajoute plus loin que l'exposition *Confrontation* proposait une réception collective des vidéos, un mélange entre les pratiques de l'art et les pratiques socioculturelles, ce qui a perturbé tant le public que les artistes

³⁴⁸ Concernant l'expression « arts plastiques », se reporter à l'introduction et à la conclusion du présent travail, pp. 9-32, 307-328, ainsi qu'au lexique en annexe 7, p. 462.

habitué au régime de perception des Beaux-Arts ou à celui de la télévision. Croiset illustre ce fait en s'appuyant sur l'exemple d'« une exposition de tableaux » qui implique « un contact visuel pur ». Elle explique également que certains visiteurs de l'exposition ont été déstabilisés de devoir visionner une bande sur moniteur en groupe, collectivement, et non dans un espace confiné et de manière individuelle ; c'est le modèle de la télévision qui est ici sollicité. Elle poursuit en expliquant que les pratiques de production de la vidéo sont différentes, et même opposées à celles de l'art. Croiset voit

« [...] une contradiction entre une pratique artistique qui a demandé des années d'élaboration, de formation, et cette nouvelle pratique qui fait qu'en un temps record, le créateur produit des images multidimensionnelles, où le temps d'élaboration de l'œuvre se résume à quelques secondes, permettant selon son bon vouloir d'effacer ou de conserver l'œuvre produite. »

Il est intéressant de relever que Croiset, lorsqu'elle associe la pratique à des artistes, se reprend et les qualifie « [...] plus exactement de créateurs nord-américains [...] ». On retrouve l'importance des États-Unis pour ce type de vidéo. Cette reformulation encourage à penser que, selon Croiset, les modalités de la pratique vidéo et/ou son degré de reconnaissance ont une conséquence sur la qualification de ladite pratique et ses acteurs. Par ailleurs, le terme « créateur » renvoie au champ lexical de l'animation socioculturelle, ou d'une moins à une pratique créative générale, non spécifique à l'art³⁴⁹.

En bref, Croiset feint de tirer de l'expérience de l'exposition *Confrontation* des informations qui permettraient d'entamer une réflexion au sujet de la vidéo. Bien qu'elle annonce :

« Il ne s'agit pas de plaquer un discours déterminé sur l'organisation de cette exposition mais, après-coup, et en tenant compte des réactions du public, d'une certaine attitude attentiste de la presse, d'analyser ces mêmes réactions et de voir leur degré de dépendance par rapport aux différents niveaux d'organisation de l'exposition »,

³⁴⁹ Voir ci-dessous, les propos au sujet de Gen Lock, Association pour la création vidéo à Genève, sous-chapitre 3.2.9, pp. 297-298.

Croiset fait reposer l'ensemble de ses constatations sur une opposition de points de vue entre le C.N.A.A.V. et l'A.R.C. II. Elle précise d'ailleurs que « Selon le projet initial, les débats devaient réintégrer la partie ART VIDEO dans le contexte de l'animation vidéo, ou plus exactement établir une relation étroite du secteur de l'Art Vidéo avec toute autre forme d'intervention utilisant la vidéo ».

2.1.4 La brochure

Parallèlement au catalogue d'exposition, une brochure est réalisée qui comprend un texte de René Berger, « L'Art vidéo, défis et paradoxes », et un second d'Augustin Girard, « Télévision par câble et politique culturelle » (annexes 3, 4)³⁵⁰. Au vu des informations trouvées en archives, il semblerait que cette brochure ait été imprimée par l'A.R.C. II, mais non éditée, sur un papier simple et agrafée ; elle s'apparente donc plus à un dépliant produit à l'interne qu'à une véritable publication, regroupant deux textes autonomes comme le laisse comprendre une pagination propre à chacun. Il convient toutefois de relever le traitement de texte et la mise en page qui concordent avec un ouvrage produit en maison d'édition, et non un tapuscrit. La brochure devait certainement servir à accompagner les rencontres-débats puisque le titre d'un de ceux-ci figure sur chacun des deux textes analysés. L'étude-bilan rédigée par Nicole Croiset associe pour sa part le catalogue d'exposition et « la documentation » dont le but commun était de « [...] faciliter la mise en relation des visiteurs avec l'exposition [...] »³⁵¹. Plusieurs documents d'archives – communiqués de presse ou circulaires – annoncent une section de documentation présentant des photographies et des ouvrages au sein de l'exposition, dans une salle réservée³⁵². S'y ajoutent les documents fournis par les artistes, comme le montre la fiche technique d'inscription qui demandait : « Avez-vous une documentation éventuelle à

³⁵⁰ *Art Vidéo Confrontation 1974*, Paris : A.R.C. II/C.N.A.A.V., 1974. Sauf mention contraire, les citations qui suivent sont tirées de cette brochure, reproduite en pp. 414-444.

³⁵¹ CROISSET [s.d.], [s.p.].

³⁵² *Lettre de Suzanne Pagé à la Dr Daniela Palazzoli*, document dactylographié, 6 octobre 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

exposer ? » (annexe 26)³⁵³ Pagé va même jusqu'à proposer à Nam June Paik d'exposer la lettre qu'il lui a adressée pour expliquer l'installation de son *TV Buddha*³⁵⁴. Le procès-verbal manuscrit, rédigé par Pagé, d'une séance qui s'est tenue le 27 juin 1974 au C.N.A.A.V. indique que le groupe de travail prévoit « [...] un catalogue + publications [...] » ainsi que la production d'affiches³⁵⁵. Il est fort probable que la brochure, tout comme le compte rendu de Croiset, correspondent à ces « publications ». Ceci dit, aucune ligne budgétaire ne leur est réservée à la fin du p.-v. de Pagé, ni dans le budget prévisionnel sur lequel elle s'appuie dans une lettre du 16 décembre 1974 à Fansten³⁵⁶. Le bilan dressé en mars 1975 comptabilise les catalogues vendus, donnés et mis en dépôt ainsi que les entrées, mais ne mentionne aucune brochure³⁵⁷. Il semblerait donc bien que celle-ci n'ait pas été mise en vente, mais à disposition du public, gratuitement, dans la section de documentation. Alors que la correspondance et les documents internes de l'A.R.C. II font état des débats, l'organisation de la brochure, sa production, le choix des auteurs, etc., sont des informations totalement manquantes. On peut supposer qu'il s'agit là de l'indice d'une organisation prise en charge non par l'A.R.C. II, mais par le C.N.A.A.V. J'ignore de plus si tous les débats ont été accompagnés d'un texte. Seuls les deux textes analysés ci-dessous ont été trouvés dans les fonds consultés. Par ailleurs, il n'est pas certain que ces deux contributions aient été réunies dans une seule et même brochure ; peut-être que chacune était présentée sous la forme d'un dossier agrafé autonome, tel que retrouvé dans les archives.

René Berger

Il n'est pas étonnant de trouver René Berger parmi les personnes impliquées dans les débats et la brochure *Confrontation*. Importante figure de l'art vidéo au niveau européen, Directeur du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne de 1962 à 1981, il a également été très actif en dehors de son travail muséal, en se chargeant notamment de la conception et de la réalisation

³⁵³ *Fiche technique d'inscription à « ART/VIDEO CONFRONTATION 74 »*, document d'une page, [1974], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives (reproduite en p. 499).

³⁵⁴ *Lettre de Suzanne Pagé à Nam June Paik*, document dactylographié, 11 septembre 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

³⁵⁵ *Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au CNAAVE (sic) 1974*.

³⁵⁶ *Lettre de Suzanne Pagé à Michel Fansten* 1974.

³⁵⁷ *Note de Suzanne Pagé à Alain Trapenard, Directeur de l'Action Culturelle*, document dactylographié, 25 mars 1975, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

des colloques du VideoArt Festival de Locarno, fondé en 1979. Président d'honneur de l'Association internationale des critiques d'art (AICA) et de l'Association internationale pour la vidéo dans les arts et la culture (AIVAC), il a dispensé dès 1969 un enseignement intitulé *Esthétique et mass media : La Télévision* à l'Université de Lausanne³⁵⁸. Par la suite, il s'est peu à peu orienté vers les nouveaux médias et le numérique³⁵⁹.

L'A.R.C. II et le C.N.A.A.V. occupent l'en-tête de la page de titre du propos de Berger. Le titre de l'exposition, en gros caractères, est placé au centre de la page, suivi par celui de la rencontre-débat animée le 4 décembre 1974 par Berger, « Vidéo et système de l'art », puis par l'intitulé du texte. En bas de page figure la mention « Musée d'art Moderne de la Ville de Paris. Novembre 1974 », soit le lieu et le mois de l'exposition. Fait étonnant si on considère la page suivante, une seconde page de titre, qui comporte le nom de René Berger, le titre de sa contribution, la date d'août 1974, un numéro de téléphone et une adresse à Lausanne³⁶⁰. La troisième page, le sommaire, indique que le copyright appartient à René Berger, dont la mention est suivie par l'adresse du Musée des Beaux-Arts de Lausanne. Le texte a donc été rédigé à Lausanne trois mois avant l'ouverture de l'exposition³⁶¹.

Le texte de seize pages est structuré en six parties : « Défis et paradoxes », « L'art et le système », « Aperçu historique plus quelques conjectures », « L'art vidéo et ses voies », « Une relation nouvelle : la médiation vidéo », « Au-delà de l'art ». Le propos de Berger ne présente aucun lien direct avec l'exposition *Confrontation*, son contenu ou sa structure. Par contre, son sujet est explicitement et spécifiquement l'« art vidéo » ; il présente et explique la pratique de la vidéo dans le domaine de l'art, ses liens à la télévision, à d'autres activités vidéo et aux Beaux-Arts. Berger débute en mettant en évidence l'expression « art vidéo » par l'italique, qu'il

³⁵⁸ KAENEL Philippe, « René Berger », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, disponible à l'adresse URL : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F30213.php>, consulté en ligne le 23 mars 2020 ; RÉRAT Melissa, *L'Art vidéo au féminin : Emmanuelle Antille, Élodie Pong, Pipilotti Rist*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (coll. « Savoir suisse », n° 102), 2014, pp. 16-19.

³⁵⁹ Sa dernière publication est un bel exemple de son profond intérêt pour les développements technologiques et numériques : BERGER René, GHERNAOUTI Solange, *Technocivilisation : Pour une philosophie du numérique*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (coll. « Focus Science »), 2010.

³⁶⁰ 16, avenue Tissot, 1006 Lausanne. 021 23 05 71.

³⁶¹ Ce constat est développé au sous-chapitre 3.2.4, pp. 271-280.

définit comme un « nouveau concept », un « [...] nom [donné] à l'activité toujours plus grande dont font preuve les artistes au moyen du magnétoscope. »³⁶² L'art vidéo qualifie donc l'emploi d'outils, la caméra vidéo et l'appareil d'enregistrement, par des acteurs particuliers, les artistes.

L'auteur précise toutefois que l'insert d'un nouveau terme n'est pas sans conséquence. L'expression « art vidéo » n'est pas neutre. Il met en garde en indiquant qu'« [...] adopter d'entrée de jeu le terme d'*art vidéo* revient à postuler qu'il y a un art distinct des autres, d'où l'on tire, [qu'] il suffira de *classer* tendances, écoles, mouvements pour que l'art vidéo prenne place dans l'édifice de l'histoire (ou n'y prenne pas place). »³⁶³ C'est contre ce raccourci que Berger souhaite s'exprimer en se concentrant sur le « phénomène » et les expériences, et non sur le terme « adopté par provision »³⁶⁴.

- Défis et paradoxes

Berger explique la particularité de l'art vidéo par les défis qu'il lance et les paradoxes dont il est constitué ou qu'il provoque. Le premier réside dans le fait que « [...] l'art vidéo recourt à la bande magnétique qui bénéficie, par définition, du privilège de l'ubiquité [...] »³⁶⁵. Toutefois, cette ubiquité ontologique se voit contredite par le matériel et les conditions requis (normes vidéo concordantes, possession de l'équipement nécessaire et fonctionnel) au visionnement de la bande. Découle de ce paradoxe la quasi absence d'espaces dédiés à la présentation d'art vidéo. Une première opposition – ou du moins une prise de distance – est opérée par Berger : l'art vidéo se distingue des Beaux-Arts – tableaux et sculptures – car il ne dispose pas de musées, palais ou salons, « [...] autant de lieux organisés qui, avec les marchands et les collectionneurs, "font" l'art. »³⁶⁶

Berger précise ceci dit que la différence entre l'art vidéo et l'art n'engendre pas l'assimilation de la pratique vidéo des artistes aux pratiques télévisuelles ; le seul point commun entre celles-ci réside dans la médiation par l'écran TV. La difficulté d'accès se voit augmentée par le second paradoxe, la nécessité pour l'amateur d'art vidéo d'aller à la rencontre d'artistes vidéo de par

³⁶² BERGER René, « L'Art vidéo, défis et paradoxes », in : *Art Vidéo Confrontation 1974 1974*, p. 7.

³⁶³ BERGER 1974, p. 7.

³⁶⁴ BERGER 1974, p. 7.

³⁶⁵ BERGER 1974, p. 8.

³⁶⁶ BERGER 1974, p. 8.

le monde. Le troisième paradoxe mis en avant par Berger renforce la distinction par rapport aux Beaux-Arts : « [...] la voie ordinaire de l'information se montre singulièrement impropre, sinon réfractaire. » Berger fait référence à la connaissance de l'art moderne – expression qu'il emploie comme synonyme de Beaux-Arts – acquise principalement au moyen des reproductions illustrant livres et revues. Ce procédé cognitif fonctionne grâce à l'« iso-morphisme entre l'œuvre plastique et sa reproduction graphique »³⁶⁷, qualité absente de l'illustration d'œuvres vidéo puisque le mouvement y fait défaut. À partir de ces trois paradoxes, Berger émet l'hypothèse qui servira de fil rouge à son article : « [...] ce qu'il est convenu d'appeler par provision "art vidéo" à la fois étend la notion d'art et la bouleverse comme la vidéo, en remettant en cause la nature de la communication, remet en cause la nature des rapports sociaux. »³⁶⁸

- L'art et le système

Berger fait référence au système de l'art, tel que traité dans le débat qu'il a animé, « La vidéo et le système de l'art ». Il reprend le premier paradoxe en précisant que bien qu'il soit possible de parler d'art vidéo au niveau de la production – donc au niveau des artistes –, il ne l'est plus au niveau de la transmission/distribution et de la réception. Autrement dit, c'est en fonction de la pratique qu'il est envisageable, ou non, de recourir au concept d'« art vidéo ». Ou, considéré sous un autre angle, en fonction du type d'acteur : il existe des artistes qui font de l'art vidéo, mais les acteurs de la transmission et de la distribution sont absents. La pratique de la vidéo n'a pas trouvé sa place au sein du marché de l'art et Berger estime que ce n'est nullement une question de temps ; elle nécessite « d'autres modalités »³⁶⁹. Le quatrième paradoxe de l'art vidéo réside dans sa reproductibilité et l'instantanéité de sa création qui défient deux valeurs fondamentales du domaine artistique – la rareté et la propriété – qui à leur tour définissent la valeur financière de l'objet artistique. Berger relie en outre l'absence de l'art vidéo sur le marché de l'art au manque d'information à son sujet, estimant que

« [...] celle-ci accompagne de préférence l'art qui se vend et délaisse, malgré l'intérêt qu'il suscite, l'art vidéo dont la vente n'est qu'un aspect secondaire. L'information représente un coût que seuls peuvent engager ceux qui disposent

³⁶⁷ BERGER 1974, pp. 8-9.

³⁶⁸ BERGER 1974, p. 9.

³⁶⁹ BERGER 1974, p. 9.

de moyens suffisants et qu'ils engagent quand l'investissement promet d'être rentable. »³⁷⁰

Ce constat n'a cependant pas que des implications négatives. Berger y voit la possibilité de mettre « [...] à vif l'ambiguïté de l'art sous son double aspect de valeur esthétique d'une part, de marchandise d'autre part [et ainsi de] désacraliser l'art et les lieux d'élection [et] le délivrer des contraintes aliénantes du marché de l'art. »³⁷¹ Autrement dit, la pratique vidéo permettrait de redéfinir les rouages du domaine de l'art, tout comme l'ont fait, dans une certaine mesure, le body art, l'art écologique ou l'art sociologique. Tout en remettant en cause le fonctionnement et les structures du système de l'art, la pratique vidéo se rapproche de certains courants d'art contemporain fondés sur l'instant, le contexte et le rapport au public. Ces pratiques se situent d'ailleurs aux limites de l'art. Et Berger d'ajouter : « En dépit du terme "art", l'art vidéo n'est nullement homologué à ce que l'on définit habituellement par ce terme, encore moins à l'ensemble des comportements qu'on adopte vis-à-vis des objets désignés par ce terme. »

L'histoire de l'art vidéo ne peut s'écrire selon les modalités habituelles, mais la pratique vidéo occupe une place, certes limitrophe, au sein du domaine artistique. Paradoxe à nouveau, qui fait de l'écriture de l'histoire de l'art vidéo un véritable défi : « [...] étudier l'art vidéo en se gardant de l'"artifier", c'est-à-dire de le mouler sur nos comportements et nos pratiques habituels. L'art vidéo me paraît en effet engager une partie qui va au-delà de ce que l'on tient habituellement pour l'art. »³⁷²

- Aperçu historique plus quelques conjectures

Bien qu'avertissant que l'art vidéo déjoue les pratiques de l'histoire de l'art, en d'autres termes l'historiographie, Berger n'en propose pas moins un historique qu'il accompagne de quelques conjectures. Cette histoire va de 1950 à 1973, se concentre sur les États-Unis et le Canada : expérimentations proposées par des chaînes de télévision, œuvres phares, expositions, activités de galeries, inventions techniques telles que le Portapak et le synthétiseur vidéo, publications. Berger y ajoute quelques faits relatifs à des « recherches "pré-vidéo" »³⁷³ : exposition rassem-

³⁷⁰ BERGER 1974, p. 9.

³⁷¹ BERGER 1974, pp. 9-10.

³⁷² BERGER 1974, p. 10.

³⁷³ BERGER 1974, p. 13.

blant Nam June Paik, Wolf Vostell et Joseph Beuys en 1963 à la Galerie Parnass à Wuppertal ; rôle joué par Luciano Giaccari au Studio 971 à Varèse en 1968 ; cours *Esthétique et mass media : La Télévision* dispensé par René Berger à l'Université de Lausanne. La pratique de la vidéo par les artistes et d'autres « expériences vidéo »³⁷⁴ sont ainsi regroupées dans une histoire commune, ce qui sous-entend l'existence d'un type de pratiques qui se rejoignent autour de l'outil vidéo :

« [Les bandes vidéo] produites dans le cadre du *Vidéographe* ne relèvent pas exclusivement de la dimension civique, sociale ou politique, du seul fait qu'elles poursuivent expressément l'une de ces fins ; tout comme les bandes dites "d'art" ne relèvent pas exclusivement de la dimension esthétique du seul fait qu'elles ont pour auteurs des artistes. »³⁷⁵

L'univers d'origine des acteurs ne définirait ainsi pas automatiquement celui des résultats de leurs activités. Berger l'explique par une sorte de qualité ontologique de la vidéo ou d'essence qui : « [...] présente, tel Protée, le caractère paradoxal et déroutant de se dérober à la détermination et d'entraîner dans le même mouvement les appellations qui cherchent en vain à la stabiliser. »³⁷⁶

À l'ubiquité présentée en début de texte, Berger ajoute les qualités du dieu grec Protée, à savoir le polymorphisme et le don de prophétie. La mobilité de l'image, considérée comme multiforme puisque ne cessant de se modifier, est l'une des principales caractéristiques de la technique vidéo, mobilité qui remettrait naturellement en cause la fixation des messages sur un support durable, ce en quoi consiste la tâche de l'histoire. En d'autres termes, Berger met sur le même plan flux d'images et nouveauté de la pratique ; le premier a un effet sur les catégories traditionnelles de l'histoire et rend celles-ci « mobiles ». L'auteur conclut ce chapitre en avançant que « [...] l'art vidéo se présente sous les traits d'un art "populaire" en gestation et qui, partant, élude la prise historique pour favoriser une problématique qu'on retrouve au niveau du contenu et de la forme. »

³⁷⁴ BERGER 1974, p. 12.

³⁷⁵ BERGER 1974, pp. 12-13.

³⁷⁶ BERGER 1974, p. 13.

Berger en vient au concept d'art populaire après avoir traité des activités du Vidéographe puis d'une première histoire de l'art vidéo. Sans l'exposer clairement, il semblerait qu'il établisse un lien entre les pratiques civiques et politiques d'une part et les pratiques artistiques d'autre part autour de cet art populaire. Il ne définit pas ce qu'il entend par cette expression, que l'on comprend toutefois se distinguer des Beaux-Arts. Une fois de plus, Berger tire des conclusions d'éléments situés dans des registres différents, la pratique de la vidéo d'un côté et le contenu ainsi que la forme des productions vidéographiques de l'autre.

- L'art vidéo et ses voies

Poursuivant le développement de la « problématique » propre à l'art vidéo, Berger précise qu'il est inutile de tenter une classification au moyen de modèles existants, tels celui du théâtre ou de la littérature, autrement dit des normes et structures de ces deux domaines. Berger refuse de distinguer « mouvements, tendances, écoles » et préfère « [...] indiquer quelques voies dans lesquelles l'art vidéo [...] paraît s'être engagé et qui réciproquement l'éclairent. »³⁷⁷ Il en distingue cinq : « Mon corps, cet inconnu » ; « Moi, cet inconnu » ; « Le développement de l'interface au niveau de l'environnement » ; « L'autre-et-moi » ; « Le monde et nous ». Ces voies reposent sur les modalités d'emploi des outils vidéo et sur les contenus des productions : la manière dont la technique vidéo permet d'appréhender les gestes du quotidien et de l'intime, la perception du sujet et du spectateur, les rapports à son environnement et à l'autre. Chacune est illustrée par des exemples d'artistes et d'œuvres. Parfois, Berger renforce son propos en sollicitant la peinture et le cinéma, desquels la vidéo se distancie, ainsi que la télévision, de laquelle elle se rapproche par leur potentiel commun de proposer des images nouvelles. Il précise que la pratique vidéo ne vise pas, contrairement aux autres mediums, la reproduction³⁷⁸.

- Une relation nouvelle : la médiation vidéo

Après s'être attardé sur la pratique de la vidéo par les artistes, puis avoir envisagé l'existence d'un domaine vidéographique, Berger aborde sa pratique à des fins de communication. À nouveau, la vidéo a un impact sur le domaine dans lequel elle s'insère. Berger explique que les messages ont reposé jusqu'à présent sur des symboles linguistiques d'une part et sur des images d'autre part, incarnés par la voix, l'écriture, la peinture, etc., – considérés comme moyens de

³⁷⁷ BERGER 1974, p. 13.

³⁷⁸ BERGER 1974, p. 14.

reproduction – lors de l’acte de communication. Selon Berger, « [...] la représentation est impossible en dehors d’une certaine fixité du message [...] »³⁷⁹. Il oppose à cette fixité le mouvement inhérent aux « [...] nouveaux moyens audio-visuels, particulièrement la TV et la vidéo [...] »³⁸⁰ qui modifie la nature de la médiation ; il n’est plus question de communication, mais de transmission. La transformation touche aussi la « [...] nature de l’image [ce] dont les artistes vidéo sont peut-être les premiers à prendre conscience. »³⁸¹ Cette nouvelle image repose sur une lumière dont la source est la fluorescence et la luminescence, non l’incandescence, et existe selon le régime de l’immédiateté et de la fugitivité, et non de l’empreinte. Elle apparaît à la vue, mais ne reste pas et n’est pas fixée sur le support qui permet sa transmission. Elle n’existe que grâce à la perception visuelle du spectateur. Qualifiée d’« image TV »³⁸², cette image se distingue ainsi de celle des « autres media – architecture, peinture, sculpture, imprimé, photographie, film »³⁸³.

Berger ajoute que « [...] l’art vidéo nous introduit beaucoup mieux que la télévision elle-même [...] » à cette nouvelle médiation car il ne reproduit pas la réalité, mais interroge l’instrument vidéographique. Bien que la pratique télévisuelle produise une image TV, dont la nature est nouvelle, elle ne parvient pas pour autant à une transmission idéale ou totale et semble conserver quelques traits de la reproduction/représentation. Elle transmet certes un message télévisuel, mais reçu passivement par le spectateur qui ne « [...] s’interroge jamais sur la nature des images transmises [...] »³⁸⁴, qui se concentre sur le contenu et le considère « [...] comme l’expression même de la réalité, le *miroir* des événements [...] »³⁸⁵. L’art vidéo se distingue par une capacité de transmission qui est, selon Berger, « [...] l’une des visées les moins aperçues, peut-être la plus ambitieuse [...] », qui nécessite, et justifie, qu’on ne réduise « [...] pas préalablement celui-ci à une activité artistique "supplémentaire". »³⁸⁶ Pour résumer, la télévision et la vidéo sont de nouveaux moyens audiovisuels dont l’utilisation génère une image

³⁷⁹ BERGER 1974, p. 16.

³⁸⁰ BERGER 1974, p. 16.

³⁸¹ BERGER 1974, p. 16.

³⁸² BERGER 1974, p. 17.

³⁸³ BERGER 1974, p. 18.

³⁸⁴ BERGER 1974, p. 17.

³⁸⁵ BERGER 1974, p. 17.

³⁸⁶ BERGER 1974, p. 19.

inédite, l'image TV, et correspond à une modalité neuve de médiation, la transmission. La pratique vidéo des artistes se distingue de la télévision par son plus haut degré de transmission, ce qui l'inscrit d'autant plus fortement dans les nouveaux médias.

- Au-delà de l'art

Le sixième chapitre fait office de conclusion. Berger y reprend et souligne les arguments en faveur d'une place particulière occupée par la pratique vidéo des artistes au sein de différents univers et par rapport aux activités d'autres domaines :

- L'art vidéo n'est « [...] qu'une activité mineure parmi toutes celles qu'offre la vidéo [...] »³⁸⁷, notamment la vidéo sociale, très développée.
- L'art vidéo « [...] n'est pas un simple sous-ensemble de l'ensemble des beaux-arts ou du système de l'art [...] »³⁸⁸ car il questionne plusieurs fondements dudit système.
- Parmi les autres activités vidéo (sociologiques, psychologiques, psychiatriques, documentaires), une « dimension esthétique »³⁸⁹ peut apparaître, ce qui pousse Berger à se demander s'il fait sens de conserver la distinction entre art et non-art. Il précise que ce questionnement n'est pas à imputer à la vidéo, mais provient du domaine de l'art qui subit une « [...] mutation qui est en train de se produire [...] »³⁹⁰ et à laquelle l'art vidéo contribue.

Berger emploie tout de même le terme d'« art », en précisant qu'il ne s'agit pas d'un art usuel :

« Voici donc un art qui [...] s'écarte de l'enseignement comme du pouvoir des puissants. Délaissant les grands et les hauts lieux, on le voit aller à la découverte de l'anonyme et des "inter-lieux", se privant de ce qui pourrait le plus efficacement le constituer comme art, au sens traditionnel du terme. »³⁹¹

Dans les dernières lignes de son texte, Berger éclaire enfin les rapports entre vidéo, art vidéo et télévision. La vidéo qualifie un nouveau type d'emploi et de réception de l'image vidéographique ou TV – il s'agit donc d'une technique et d'un outil. Entre les mains des

³⁸⁷ BERGER 1974, p. 19.

³⁸⁸ BERGER 1974, p. 19.

³⁸⁹ BERGER 1974, p. 19.

³⁹⁰ BERGER 1974, p. 19.

³⁹¹ BERGER 1974, p. 20.

particuliers, elle permet de contrer l'hégémonie de la télévision – considérée en tant que pratique. C'est à ces pratiques contre la télévision que participe l'art vidéo ; l'entièreté des activités « art vidéo », précise Berger, qui voit dans la rupture avec les « "produits" télévisuels » le « caractère commun à tous les artistes vidéo »³⁹².

Augustin Girard

Le texte d'Augustin Girard, Directeur du Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la Culture, dresse sur dix pages un bilan de la télévision par câble et de sa place au sein de la politique culturelle française. La présentation de la page de titre est similaire à celle de la contribution de Berger, autrement dit : en-tête avec les mentions A.R.C. II et C.N.A.A.V., centre de la page occupé par l'intitulé du débat animé par Girard, « Accès du privé ou accès public » – plus précisément une reformulation apparaissant sur le programme mensuel de l'A.R.C. II³⁹³ –, et celui de son article, « Télévision par câble et politique culturelle ». La mention du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et du mois de novembre 1974 est cette fois-ci absente, tout comme le sont une seconde page de titre, le sommaire et les coordonnées de l'auteur – éléments présents dans la contribution de Berger.

Ce texte ne fait aucune mention de l'exposition *Confrontation* et n'est pas daté. En outre, ses dernières lignes renvoient à « la seconde partie du présent numéro »³⁹⁴. Comme le texte de Berger, la contribution d'Augustin Girard n'émane pas du projet *Confrontation* mais en est antérieure. Sous le même titre, Girard a en effet publié un article dans la revue *Communications*, édition du premier semestre 1974 intitulée « La Télévision par câble : Une révolution dans les communications sociales ? » Cet article figure de plus, sous forme de tiré à part, dans le Fonds Augustin Girard conservé aux Archives nationales de France³⁹⁵. De manière révélatrice, Berger

³⁹² BERGER 1974, p. 21.

³⁹³ PAGÉ, LAFFON 1983 indique « Public access et télévision communautaire », p. 50. Le *calendrier des manifestations de l'A.R.C. II* de novembre-décembre 1974 annonce quant à lui « Public access ».

³⁹⁴ GIRARD Augustin, « Télévision par câble et politique culturelle », in : *Art Vidéo Confrontation 1974* 1974, p. 11.

³⁹⁵ GIRARD Augustin, « Télévision par câble et politique culturelle », in : *Communications*, n° 21, 1974, pp. 55-65, fascicule tiré à part, dossier 20150134/45 « Publications et textes d'Augustin Girard. 1974-1979 », Pierrefitte-

a également contribué à ce numéro de *Communications*, par un article intitulé « Télévision(s) et créativité »³⁹⁶. Le texte de Girard n'a subi que de minimes adaptations lors de sa reproduction dans la brochure *Confrontation* : refonte de la pagination et de la numérotation des notes, nouvelle typographie, amendements légers que l'on peut supposer émaner simplement de la transcription du texte (ponctuation, majuscules, accentuation des majuscules, correction ponctuelle de mots).

Contrairement à Berger qui réunit pratique télévisuelle et pratique artistique de la vidéo autour de l'image TV et de la transmission, Girard ne fait aucune mention de l'art. Il se concentre sur la pratique communautaire de la télévision à des fins de communication. La télévision est envisagée ici au sens large du terme comme diffusion publique de l'image vidéo. Girard adopte une position critique face à la situation de la diffusion par câble, qu'il explique principalement par le peu de budget accordé à la politique culturelle. Sur la base des expériences conduites aux États-Unis, au Canada et en Italie, il est sceptique quant aux chances de succès d'une telle télévision en France. Le ton général est critique et négatif, en témoignent les termes « alibi », « illusion », « échec », « question de pouvoirs » présents dans le titre des quatre premiers chapitres. En introduction de son propos, il reprend l'intitulé choisi par *Communications* pour préciser ce que recouvre l'acception large de l'expression « télévision par câble », un amalgame, incorrect selon lui, de « quatre opérations culturelles distinctes »³⁹⁷ : la câblodiffusion, la télévision communautaire, la télévision locale et la vidéo de groupe. Les trois premières font l'objet de la contribution, alors que la dernière n'a « [...] que peu de rapports avec le câble [...] »³⁹⁸. Bien que des formules telles que « phénomène technique », « aspect industriel » ou « aspect télévisuel » apparaissent, le propos se caractérise par son objectivité. La thèse de Girard se résume ainsi : les expériences de télévision par câble américaines, canadiennes et italiennes se sont soldées par des succès très limités, voire des échecs. Cela permet d'avancer qu'il en sera de même en France, d'autant plus que la politique culturelle ne dispose pas de budgets suffisants. Cette vision est appuyée sur des faits, tirés de documents indiqués en notes de bas de page, accompagnée de quelques propositions et hypothèses. Girard place les pratiques

sur-Seine, Archives nationales de France, Fonds du ministère de la Culture et de la Communication, Service des études et recherches (1963-1986), 20150134/43-20150134/46.

³⁹⁶ BERGER René, « Télévision(s) et créativité », in : *Communications*, n° 21, 1974, pp. 45-54.

³⁹⁷ GIRARD, in : *Art Vidéo Confrontation 1974* 1974, p. 3.

³⁹⁸ GIRARD 1974, p. 3.

de la télévision dans la technique et la culture. Que ce soit au niveau des ressources financières allouées ou générées, ou des façons d'employer les outils vidéo, la culture se distingue de la technique, ou selon les termes de Girard, le niveau culturel du niveau technique³⁹⁹.

La radio est mentionnée en tant que fournissant également une information et expression locales communautaires. La répartition des pratiques entre télévision et radio devrait se faire en fonction de la « nature des messages »⁴⁰⁰. En d'autres termes, les caractéristiques des messages impliquent leur rattachement à l'une ou l'autre, ce qui laisse supposer que Girard envisage la télévision et la radio comme des groupements de pratiques, voire des domaines distincts. Il fait toutefois référence à des expériences qui ne respectent pas cette distinction, notamment certaines du Vidéographe de Montréal qu'il considère être de la « radio télévisée »⁴⁰¹. À la sixième page, on comprend que les acteurs des domaines culturel et technique, auxquels s'ajoutent ceux du droit, agissent séparément « [...] dans leurs ghettos respectifs [...] »⁴⁰². Autrement dit, il s'agit de sous-univers autonomes, voire d'« enclaves ésotériques » selon Berger & Luckmann⁴⁰³. La terminologie employée par Girard est proche de celle de la sociologie (questions introductives « *qui dit quoi, à qui, à quel coût, et avec quel effet* »⁴⁰⁴, « agent culturel », « action culturelle »⁴⁰⁵), d'obédience bourdieusienne. En effet, concernant le public des trois chaînes nationales françaises, Girard fait mention de « téléspectateurs moyens » qui attendent « un délassement plutôt qu'une information ou un enrichissement », un « niveau le plus bas » et une « écoute [...] la plus facile »⁴⁰⁶. Bien que Girard se concentre sur des faits et des chiffres, il ajoute un jugement de valeur quant à la qualité de l'image produite par la télévision nationale, supérieure à celle de la télévision par câble grâce aux fonds et à la technique dont elle dispose. Il ne présente toutefois pas les critères de ce jugement qualitatif. Notons encore que le rapport entre technique et argent est réciproque : pour développer la technique vidéographique, il faut investir des fonds ; une fois développée, la technique rapporte

³⁹⁹ GIRARD 1974, p. 4.

⁴⁰⁰ GIRARD 1974, p. 12.

⁴⁰¹ GIRARD 1974, p. 11.

⁴⁰² GIRARD 1974, p. 6.

⁴⁰³ « esoteric enclaves », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 104.

⁴⁰⁴ GIRARD 1974, p. 3.

⁴⁰⁵ GIRARD 1974, p. 9.

⁴⁰⁶ GIRARD 1974, p. 6.

de l'argent et ouvre des potentialités de développement qui réclament de nouveaux soutiens financiers.

2.1.5 Questions et réponses

- *Le catalogue d'exposition*

- Qui s'exprime ?

Les auteurs du catalogue de l'exposition *Confrontation* peuvent être rassemblés en trois catégories : les directeurs, les collaborateurs et les praticiennes de la vidéo. Suzanne Pagé et Michel Fansten incarnent la direction de chacune des deux institutions à l'origine du projet, l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V., tandis que Don Foresta est à la tête du Centre Culturel Américain, institution invitée par les deux organisateurs principaux. Le rôle de ces trois acteurs correspond à leur fonction professionnelle. Il s'agit d'ailleurs des trois seuls auteurs dont les nom et prénom sont succédés par l'indication du poste occupé (« Conservateur ARC 2 », « Directeur du C.N.A.A.V. », « directeur du Centre Culturel Américain »). Leurs propos doivent donc refléter non pas leur point de vue personnel ou d'auteur indépendant, mais celui de l'institution qu'ils représentent. On remarque ceci dit que la personne en charge de l'A.R.C. II n'est pas nommée directrice, contrairement à ses deux collègues. Ce choix peut surprendre si l'on songe que Pagé signe nombre de ses lettres par « Conservateur. Directrice de l'A.R.C.2. »⁴⁰⁷, « Conservateur Directeur de l'A.R.C. »⁴⁰⁸ ou « Conservateur. Responsable de l'A.R.C. »⁴⁰⁹ Autrement dit, dans la correspondance, l'indication « conservateur » est toujours accompagnée de celle de la fonction dirigeante. Si l'on prend en compte que Yann Pavier signe en tant que « Conservateur. Assistant à l'A.R.C. »⁴¹⁰, il apparaît que le premier terme s'assimile plus à un titre, alors que le

⁴⁰⁷ *Lettre de Suzanne Pagé à Gerry Chum (sic)*, document dactylographié, 12 septembre 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁴⁰⁸ *Lettre de Suzanne Pagé et Dany Bloch à Jean Otth, Galerie Impact*, document dactylographié, 20 septembre 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁴⁰⁹ *Lettre de Suzanne Pagé à Wulf Herzogenrath*, document dactylographié, 22 juillet 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁴¹⁰ *Lettre de Yann Pavier à Muriel Olesen*, document dactylographié, 18 octobre 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

second informe sur le poste occupé⁴¹¹. Dans le catalogue d'exposition, c'est le titre et rôle propre au sous-univers artistique qui est mis en exergue, ce qui participe à la légitimation artistique du document ainsi que de l'exposition.

Dany Bloch et Yann Pavie sont pour leur part employés à l'A.R.C. II. Leurs contributions se concentrent sur un aspect de la vidéo, en l'occurrence deux sections de l'exposition. Leur participation à la structuration conceptuelle de la manifestation et plus largement à son organisation est ainsi reflétée. Au sein du catalogue, ils ont un rôle de théoricien. Contrairement aux directeurs, leur fonction à l'A.R.C. II n'est pas précisée, alors qu'elle l'est dans la correspondance. Pavie indique habituellement sa fonction d'assistant ainsi que son titre de conservateur, bien que quelques rares missives ne mentionnent qu'« assistant »⁴¹². Dans le cas de Bloch, elle n'est à cette date pas encore responsable des relations presse de l'A.R.C. II ; elle n'est pas conservatrice assistante comme Pavie, mais l'« assistante de Suzanne Pagé »⁴¹³ pour le projet *Confrontation*, en charge de la « [...] coordination entre les techniciens, les artistes et les critiques [...] »⁴¹⁴, mandat financé par le C.N.A.A.V.⁴¹⁵ L'idée de mandater Dany Bloch semble émaner de Fansten, lors des premières démarches d'organisation en mai 1974, qui annonce à Pagé vouloir « [...] proposer à Dany Bloch un contrat d'études pour préciser ces

⁴¹¹ Concernant le titre de conservateur, voir HEINICH Nathalie, POLLAK Michael, « Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : L'invention d'une position singulière, in : *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, 1989, pp. 29-49.

⁴¹² *Lettre de Yann Pavie à René Bauermeister*, document dactylographié, [s.d.], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁴¹³ *Lettre de Dany Bloch au Service de la Recherche de l'ORTF*, document dactylographié, 30 octobre 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁴¹⁴ *Lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé*, document dactylographié, 9 décembre 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. C'est notamment à Bloch que les artistes devaient retourner la fiche technique d'inscription (voir annexe 26, p. 499).

⁴¹⁵ « Je soussignée, Dany BLOCH, employée par le C.N.A.A.V. (Centre National d'Animation Audio-Visuelle) pour la durée de l'organisation et de la réalisation de la manifestation "ART/VIDEO CONFRONTATION 74" qui a eu lieu au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 8.11.74 au 8.12.74. », in : *Attestation de Dany Bloch*, 30 janvier 1975, accompagnant la *Note de Suzanne Pagé à Alain Trapenard, Directeur de l'Action Culturelle 1975*, documents dactylographiés ; *Exposition : « CONFRONTATION ART/VIDEO 1974 ». BUDGET PRÉVISIONNEL (pris en charge par le C.N.A.A.V.)*, document de deux pages qui accompagne la *lettre de Suzanne Pagé à Michel Fansten* du 16 décembre 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives (reproduit en annexe 17, p. 481).

différents points et notamment aboutir à un montage financier compatible [...] »⁴¹⁶ avec les contraintes de chacun. La répartition des engagements entre l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V. est confirmée par le décompte financier de la manifestation. Dans une lettre à Fansten datée du 16 décembre 1974, Pagé lui annonce que l'A.R.C. II prendra en charge les heures supplémentaires de Pavie, mais que « [...] le salaire restant dû à Dany BLOCH [...] » est du ressort du C.N.A.A.V.⁴¹⁷

Quant à Dominique Belloir et Claudine Eizykman, un même double rôle leur est conféré : non seulement théoricienne mais aussi praticienne de la vidéo. Elles sont les deux auteures qui jouissent de la plus grande liberté de parole. C'est sans doute en leur qualité de réalisatrice, voire d'artiste pour Belloir, qu'elles ont été sollicitées pour la rédaction d'un texte. On attend donc, de par ce rôle, qu'elles expriment un point de vue technique. Elles ne sont de plus pas employées fixes de l'A.R.C. II, ni du C.N.A.A.V. Les budgets conservés au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris montrent que le salaire de Belloir, à l'image de celui de Bloch, a été budgété pour ce projet et pris en charge par le C.N.A.A.V. (annexes 17, 14)⁴¹⁸. De plus, les décomptes de salaires présents dans les archives du C.N.A.A.V. confirment son engagement temporaire dans plusieurs projets (annexe 16)⁴¹⁹. Cela explique sa présence sur la page qui sépare le texte de Pagé et celui de Fansten dans le catalogue : Belloir y figure parmi les participants à la réalisation de la manifestation, alors qu'Eizykman en est absente : « Ont participé à la réalisation de la manifestation : Dominique Belloir, Dany Bloch, Martine Castro, Michel Fansten, Donald Foresta, Catherine Jaccard, Joséphine Markovits, Marie-Françoise Mascaro, Suzanne Pagé, Yann Pavie, Catherine Thieck. »⁴²⁰

⁴¹⁶ *Lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé* 1974.

⁴¹⁷ *Lettre de Suzanne Pagé à Michel Fansten* 1974.

⁴¹⁸ *Exposition : « CONFRONTATION ART/VIDEO 1974 ». BUDGET PRÉVISIONNEL (pris en charge par le C.N.A.A.V.)* 1974 ; *Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au CNAAVE (sic)* 1974 (reproduits en pp. 481, 471).

⁴¹⁹ Deux décomptes de salaires de décembre 1974 font état de versements à Dominique Belloir non seulement pour l'exposition au Musée d'Art Moderne, mais aussi pour un projet d'atelier de recherches visuelles avec Marcel Dupouy ainsi que pour des recherches documentaires sur les actions nouvelles en art vidéo. Voir *Décomptes de salaires du C.N.A.A.V.* 1974, 1975 (reproduits en p. 477).

⁴²⁰ *Art/Vidéo confrontation 74* 1974.

Ce panel fait montre d'un bel équilibre entre employés de l'A.R.C. II, personnes mandatées pour le projet *Confrontation*, employés du Centre Culturel Américain, du C.N.A.A.V. et acteurs du Festival d'Automne à Paris. Catherine Jaccard n'était autre que l'assistante du directeur du Centre Culturel Américain, soit Don Foresta⁴²¹. Mme Thieck quant à elle était à cette époque collaboratrice à l'A.R.C. II, poste qu'elle a occupé durant huit ans⁴²². Martine Castro était en charge du secrétariat, Joséphine Markovits de la presse et Marie-Françoise Mascaro du secrétariat général pour l'exposition, toutes trois employées du C.N.A.A.V.⁴²³ Il convient de préciser que Markovits était également l'attachée de presse du Festival d'Automne pour le secteur musique⁴²⁴, aujourd'hui conseillère artistique⁴²⁵.

Eizykman a été sollicitée pour la rédaction d'un texte, bénévolement semble-t-il. Aucune information n'a malheureusement été trouvée dans les archives quant au choix des auteurs, leur invitation, etc. Belloir quant à elle a une double casquette : elle est à la fois artiste-auteure invitée à produire une contribution au catalogue et mandataire pour l'organisation du projet. Toutefois, mis à part sa mention dans les budgets, nul document d'archives ne permet de comprendre son rôle dans la mise en place de la manifestation. Elle ne figure pas, par exemple, dans le bureau de l'exposition, alors que Dany Bloch y est indiquée en tant qu'« adjointe pour l'Exposition » au sein du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris⁴²⁶. S'agissait-il d'un rôle de conseil en matière technique, ce que laisse supposer le contenu de son texte ? Ou était-elle présente durant la manifestation afin d'accueillir le public et lui présenter le fonctionnement d'appareils ?

⁴²¹ *Lettre de Catherine Jaccard, Assistant Cultural Director à Jean Oth, 8 juillet 1974, document dactylographié, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.*

⁴²² PAGÉ, LAFFON 1983, pp. 8-9.

⁴²³ Voir *BUREAU DE L'EXPOSITION*, document dactylographié avec entête « centre national pour l'animation audio-visuelle », [s.d.], éventuellement une annexe à la *lettre de Michel Roux, Président du C.N.A.A.V. à Alain Trapenard, Direction de l'Action Culturelle, 26 janvier [1974], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.*

⁴²⁴ BAECQUE de 2016, p. 49.

⁴²⁵ Voir la présentation de l'équipe sur le site web du Festival d'Automne à Paris, disponible à l'adresse URL : <https://www.festival-automne.com/equipe-contacts>, consulté en ligne le 23 mars 2020.

⁴²⁶ *BUREAU DE L'EXPOSITION* [s.d.].

Le groupe rédactionnel du catalogue rassemble subtilement trois types de participant à un monde de l'art contemporain : les institutions organisatrices de l'exposition – incarnées par leurs directeurs – correspondent à deux instances de consécration de l'audiovisuel et de l'art contemporain parisien, voire français, auxquelles s'ajoutent une institution culturelle américano-française, deux acteurs de la diffusion de l'art contemporain liés aux organisateurs et deux personnes pratiquant la vidéo. Il faut également relever la répartition entre hommes et femmes bien pondérée (3/4). Ceci dit, ce choix d'auteurs recèle une disparité entre les représentants du C.N.A.A.V. et ceux de l'A.R.C. II. Mis à part le court texte de Fansten et malgré la mention de certains collaborateurs comme parties prenantes à la réalisation de l'exposition, aucun employé du C.N.A.A.V. ne s'exprime. Ce déséquilibre peut être l'une des raisons qui ont poussé le C.N.A.A.V. à mandaté Nicole Croiset pour la rédaction d'une étude-bilan.

La couverture du catalogue souligne d'ailleurs l'importance de l'A.R.C. II en l'indiquant deux fois, alors que le C.N.A.A.V. n'apparaît qu'à une reprise et que le Centre Culturel Américain est absent. Une quatrième entité est présente – qui ne figure ensuite plus à l'intérieur du catalogue – le Festival d'Automne. Cette apparition furtive est en adéquation avec son statut : programme-cadre dans lequel l'exposition est placée. Le Festival d'Automne était, et reste, une manifestation annuelle, marquant la rentrée artistique parisienne sur une durée d'un à trois mois, sans lieu fixe mais profitant des espaces de la scène parisienne et passant de l'un à l'autre en fonction des propositions et possibilités⁴²⁷. Sa présence sur la couverture du catalogue ainsi que d'autres supports de communication permet d'attirer son public, en partie autre que celui de l'institution hôte. La seconde mention de l'A.R.C. II sur la couverture l'associe au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Cette double présence peut s'expliquer par le rôle triple que l'A.R.C. II assume : il est à la fois l'un des organisateurs de la manifestation, voire son instigateur, le lieu dans lequel elle prend place et une instance de consécration. La mention du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, de manière similaire, joue sur la double fonction de l'institution : informer sur où l'exposition s'est tenue et, ce faisant, profiter du capital de cette instance. Ainsi, dans le catalogue, ce ne sont pas seulement des auteurs-individus qui s'expriment, mais aussi des types d'acteur de l'art aux rôles bien définis et des instances de consécration artistique et audiovisuelle.

⁴²⁷ Concernant le Festival d'Automne, voir BAECQUE de 2016.

Le fait que l'A.R.C. II prenne une place plus importante que le C.N.A.A.V. dans le catalogue trouve également une explication dans le sous-univers de signification dont il provient. L'exposition ainsi que son accompagnement par un catalogue – composé d'une introduction au propos de la manifestation, d'articles sur un aspect de la thématique et de la liste des œuvres et artistes présentés – sont des pratiques propres au sous-univers artistique, mais peu courantes dans celui de l'audiovisuel. Il est donc compréhensible que cette publication ait été prise en charge principalement par l'A.R.C. II. Les documents d'archives confirment que dès les premières démarches, une répartition des rôles entre le C.N.A.A.V. et l'A.R.C. II a été convenue : le premier se chargerait de l'organisation générale du projet, du matériel et du financement, le second « [...] de la partie Art-Vidéo. »⁴²⁸ En mai 1974, la structuration de l'événement en deux parties était encore très claire : d'une part « [...] une Exposition Internationale de type classique (avec catalogue) consacrée à l'Art Vidéo [...] », d'autre part « [...] un ensemble de rencontres "Confrontation Vidéo 74" organisées autour de thèmes précis (vidéo animation, vidéo et urbanisme, vidéo en milieu scolaire, vidéo et enfance inadaptée ...) et comportant la présentation de documents par leurs auteurs, suivie de débats. » Fansten ajoute : « L'objectif premier de cette manifestation n'est pas de réunir "une collection d'œuvres" mais d'être l'occasion d'une confrontation entre les utilisateurs actuels et potentiels de ces techniques et d'informer le grand public (notamment la Presse) de leurs recherches. »⁴²⁹ Si l'exposition a été prise en charge par l'A.R.C. II, on peut supposer que le C.N.A.A.V. se soit plus impliqué dans les rencontres – ce que laisse penser Croiset dans son rapport. Toutefois, sur la base des documents de correspondance de l'A.R.C. II, la section a également pris une part active dans les débats, ne serait-ce que par ses échanges avec deux des conférenciers, Don Foresta et René Berger. Remarquons que le titre envisagé pour les rencontres est devenu celui de l'ensemble de la manifestation ainsi que celui de l'exposition, auquel on a ajouté le terme « art ». Il s'avère peu aisé de distinguer avec précision les fonctions des deux institutions ; les documents d'archives montrent que les responsabilités au sein de la collaboration ont évolué, mais les documents officiels de communication, tel le catalogue d'exposition, ne les détaillent pas – contrairement à la publication qui accompagne l'exposition genevoise *VIDEO* analysée

⁴²⁸ Lettre de Suzanne Pagé à François Debidour, Directeur-adjoint de l'Action Culturelle, Préfecture de la Ville de Paris, document dactylographié, 18 février 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁴²⁹ Lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé 1974.

ci-dessous⁴³⁰. Pour terminer, précisons que la manifestation n'a pas été annoncée par une affiche, si ce n'est celle du Festival d'Automne ; du moins sur la base des archives consultées au Musée d'Art Moderne de Paris⁴³¹ et aux Archives nationales de France.

- Quels sont les rapports entre les acteurs des discours et ceux des pratiques vidéo ?

Seules deux des sept auteurs du catalogue sont elles-mêmes praticiennes de la vidéo. Bien que leurs connaissances techniques et leur expérience du médium transparaissent à travers leurs propos, elles n'en proposent pas moins une théorisation. On est bien loin d'un compte rendu d'activités par une vidéaste. Autrement dit, la position de l'actrice dans le champ culturel/artistique ne détermine pas ici sa prise de position par le texte ; les attentes qui pèsent sur la position « praticienne » sont quelque peu déçues par une prise de position « théoricienne ». Ceci dit, dans les deux textes, ce sont bien les usages qui font l'art vidéo. Eizykman élabore des catégories de la pratique vidéo sur la base de l'emploi des outils et appareils vidéographiques ; ce qui sous-entend, sans la développer toutefois, l'existence d'acteurs à l'origine de ces utilisations. Pour Belloir, l'art vidéo découle du recours, par des artistes, à la vidéo considérée comme instrument. Dans ce cas, les artistes sont les acteurs de l'art vidéo. Lorsqu'elle évoque le cinéma, c'est aussi par le biais de ses acteurs, plus précisément les cinéastes expérimentaux et leur traitement de la pellicule. L'ensemble du propos de Belloir repose sur l'acteur et son pouvoir. Par exemple, lorsqu'il est question du simple enregistrement d'actions sur vidéo, elle indique que si l'individu à l'origine dudit enregistrement est artiste, alors il s'agit d'art vidéo. Il faut préciser qu'aucun document de communication ou de correspondance ne signale clairement les rôles d'artiste ou de vidéaste d'Eizykman ou de Belloir, ni n'explique si leur engagement repose sur ceux-ci. Aucune ne fait partie des listes d'artistes retrouvées dans les archives du projet *Confrontation*, du répertoire placé en fin du catalogue d'exposition, ni de la liste des environnements et actions qui fait suite au texte de Pavie. Le seul indice de l'activité vidéographique de Belloir est sa mention sur la

⁴³⁰ Pp. 163-187.

⁴³¹ Ni la consultation de l'index des fonds, ni la recherche dans le fonds relatif à *Confrontation* n'ont permis de mettre au jour une affiche. Une seule trace figure dans le budget présenté dans le *Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au CNAAVE (sic)* qui prévoit 2'000 francs pour les affiches et le catalogue. Ce montant n'apparaît ensuite plus dans les budgets ultérieurs (compte rendu reproduit en annexe 14, p. 471).

fiche du catalogue consacrée au movicolor de Marcel Dupouy, parmi les auteurs d'enregistrements sur cassette illustrant les potentialités de l'appareil.

Les cinq autres textes émanent de purs observateurs, théoriciens et/ou supporteurs et diffuseurs de l'art contemporain, ou de l'audiovisuel pour Fansten. Leur position se reflète dans des propos théoriques. Plusieurs des contributions s'arrêtent sur des exemples d'artiste et d'œuvre présentés dans *Confrontation* ; l'artiste en tant qu'acteur de la vidéo est donc abordé, sans que cela ne soit systématique. Certains passages focalisent sur la pratique vidéo, l'essentialisent et ne la relient à aucun acteur puisque c'est elle qui est active. Un troisième acteur est présent dans plusieurs contributions : le spectateur, autrement dit le récepteur de l'art contemporain et/ou des vidéos. Pavie s'attarde longuement sur ce spectateur, sans toutefois le considérer en tant qu'acteur autonome. La représentation qu'il propose individualise la vidéo ; ce n'est ni le créateur de l'œuvre vidéo, ni son public qui opère, mais la vidéo. Elle est l'actrice d'un effet sur le spectateur, dont elle sollicite les sens. Le spectateur apparaît aussi sous la plume de Belloir qui explique que ses pratiques de lecture habituelles sont mises au défi. C'est donc un acteur qui subit plus qu'il n'agit.

Pour résumer, les auteurs du catalogue *Confrontation*, bien qu'occupant des positions différentes au sein du sous-univers de l'art et de l'audiovisuel, font montre d'une prise de position identique : celle de théoricien de la pratique vidéo. Trois types d'acteur sont impliqués dans cette pratique : les artistes, les autres (animateurs socioculturels, militants sociaux, cinéastes, producteurs et ingénieurs de télévision, techniciens) et les spectateurs. Les participants aux mondes de l'art, tels que les galeristes, les conservateurs de musée ou les critiques notamment, ne sont pas envisagés par les auteurs du catalogue (le musée et le marché de l'art sont parfois évoqués (Pagé, Belloir), mais en tant qu'instances de consécration de l'art ou exemples précis et non comme lieux dans lesquels interviennent des acteurs individuels).

- Que disent les auteurs ? Comment qualifient-ils la vidéo ? Tentent-ils de l'expliquer et/ou de la justifier ?

Le propos de Pagé consiste principalement à présenter, expliquer et justifier l'exposition *Confrontation*. Pour ce faire, les trois sections de l'exposition sont nommées et présentées non en tant que structures théoriques élaborées dans le cadre de la manifestation, mais catégories

ontologiques de la vidéo, entendue comme pratique et/ou œuvre. Par exemple, les environnements vidéo sont placés entre l'enregistrement et la recherche formelle, comme une sorte d'entre-deux ou de mélange – point de vue partagé par Belloir –, tant sur un plan formel, technique qu'historique, voire téléologique. Pagé rattache le vidéo art à l'art visuel électronique qui dispose d'une histoire ; il s'agit donc d'une pratique institutionnalisée, tout d'abord normée avant d'inclure d'autres outils, dont la vidéo. Il est possible de concevoir cet art visuel électronique comme un sous-univers de l'art dans lequel s'institutionnalisent puis sont légitimées de nouvelles activités. Une telle représentation participe pleinement à la justification de la vidéo artistique et, par voie de conséquence, à celle de la tenue d'une exposition consacrée à cette nouvelle pratique à l'A.R.C. II.

Pagé ainsi que ses collègues du C.N.A.A.V. et du Centre Culturel Américain visent un même but : expliquer et justifier – autrement dit légitimer selon Berger & Luckmann – une exposition consacrée à la vidéo artistique au sein d'une structure muséale municipale, subventionnée donc par les deniers publics. Les deux directeurs et la directrice adoptent une attitude prudente face à la pratique de la vidéo dans l'art, celui-ci étant considéré comme sous-univers composé de pratiques, d'acteurs et d'instances : distance pour Fansten, relativisme et réserve pour la responsable de l'A.R.C. et Foresta. Tous trois tentent d'abord d'expliquer ce qu'est la vidéo pour ensuite justifier sa pratique artistique. Chacun procède à cette légitimation au moyen de l'histoire et des valeurs du sous-univers de l'institution qu'il dirige : audiovisuel pour Fansten, art (contemporain) pour Pagé et culture pour Foresta. La confrontation aux normes de chaque sous-univers a différentes conséquences : inscription de la pratique vidéo, sur une base technique, dans l'univers audiovisuel (Fansten), inscription dans l'art puis autonomisation de la vidéo artistique en un sous-univers (Pagé), inscription à la fois dans la technique et l'art (Foresta).

Du côté des employés de l'A.R.C. II, la vidéo est envisagée en tant qu'outil et équipement. Contrairement à Pagé, Pavie et Bloch évitent soigneusement de définir la section sur laquelle portent leurs textes et donc la discussion au sujet des contours de l'art vidéo et sa légitimité. Parfois, l'esquive est maladroite, tel Pavie qui déclare : « [...] la question n'est pas de définition, mais de relation, d'une mise en relations d'éléments fonctionnant dans un ensemble : environnement. » Cet argument mélange les registres méta-discursif et discursif : l'exposition

en tant que discours structuré et le type d'œuvre qui fait l'objet dudit discours⁴³². Le fait toutefois que l'auteur estime nécessaire de préciser l'évacuation de la définition signale l'attente d'une telle définition. En lieu et place, Pavie développe le rapport entre la vidéo et le public. Il se prononce, tout comme Bloch, sur les nouvelles possibilités offertes par la vidéo en tant qu'outil de l'art et de la communication. Au final et implicitement, c'est l'interaction entre le médium et les sens du spectateur qui explique et donc définit la vidéo. Le but des contributions de Pavie et de Bloch est moins de poser un cadre théorique que de présenter les œuvres réunies dans les deux sections. Ces textes expliquent, ponctuellement, en quoi consistent les pratiques vidéo en art sur la base de quelques œuvres, mais ne tentent pas de les justifier de quelque manière que ce soit.

Les deux vidéastes, Eizykman et Belloir, n'hésitent pas pour leur part à parler d'« art vidéo » ; la seconde va même jusqu'à souligner l'expression par l'emploi de majuscules. Toutes deux inscrivent, dès le début de leurs propos, la pratique de la vidéo dans l'art et la structure en catégories selon les différents emplois de la technique. Plutôt que de proposer une définition conceptuelle de l'art vidéo, elles préfèrent montrer, sur la base d'exemples d'œuvres, les manières dont la vidéo est utilisée. Elles traitent de pratiques qui peuvent, par leur institutionnalisation et leur légitimation, amener à l'établissement d'un sous-univers de signification. Elles adoptent ainsi la même attitude de prudence que les autres auteurs du catalogue, en étant toutefois plus précises.

L'expression « art vidéo » n'apparaît que sous les plumes d'Eizykman, de Belloir et de Pagé. La première le qualifie d'« art récent ». Pour Pagé, il s'agit d'un « nouveau phénomène encore mal contrôlé ». Foresta parle à une seule reprise de « video artist » qui emploie « the most complex machinery produced by man » ; les termes « vidéo » ou « art vidéo » sont absents de son propos. « Vidéo » est présent chez Fansten, Pavie, Bloch, Eizykman et chez Pagé ; il recouvre une technologie, un outillage, un support et un médium, voire un sous-univers autonome tel que le suggère le néologisme « vidéologique » (Pavie). Belloir n'aborde pas « la vidéo » en tant que telle, mais envisage tout l'éventail des instruments vidéo : l'appareil vidéo portable, la caméra, le moniteur, le magnétoscope, l'écran. Pagé est la seule à recourir au

⁴³² Concernant le métadiscours, voir l'article TRÉVISE Anne, « Métalexique, métadiscours et interactions métalinguistiques », in : *Linx*, n° 36, 1997, pp. 41-54.

syntagme « vidéo art », titre de l'une des trois sections de l'exposition. On remarque donc que les expressions « art vidéo » et « vidéo art » sont employées prudemment et ne sont pas encore partagées et reconnues.

Le discours général tenu par le catalogue, considéré globalement, est avant tout une explication. Il s'agit d'un catalogue d'exposition au sens strict du terme puisque composé d'introductions au propos de l'exposition, d'aperçus thématiques et de la liste des artistes et œuvres présentés. Les entrées de ce répertoire contiennent les données techniques complètes de chaque vidéo, pour la plupart accompagnées d'une explication de l'œuvre et parfois d'informations sur l'artiste. La visée explicative se retrouve dans la description de trois appareils vidéo (le truqueur universel, le chromiconotron et le movicolor). In fine et implicitement, l'explication participe à la légitimation tant de l'exposition que de la pratique vidéo dans l'art. La justification procède quant à elle principalement par assimilation aux instances de consécration que sont l'A.R.C. II et le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

- Quels sont les comparants de la vidéo ? Quels sont les critères de différenciation appliqués ?

La comparaison vise deux buts distincts. D'une part, la différenciation de la vidéo : les différences qui ressortent de la comparaison mettent en évidence son unicité. D'autre part, les points communs avec une pratique permettent son assimilation à celle-ci, voire son intégration au sous-univers de référence de ladite pratique.

L'un des principaux comparants de la vidéo relevés dans le catalogue est la technique, appréhendée, selon les textes, en tant que constituant de la vidéo ou sous-univers de signification. Elle apparaît sous la plume des trois directeurs. Foresta et Pagé considèrent un décroisement des sous-univers technique et artistique. Alors que Pagé envisage la possibilité d'un univers basé sur les spécificités de la vidéo, Foresta et Fansten estiment que son origine et sa pratique relèvent du sous-univers technique. Lorsque celui-ci établit des liens avec celui de l'art, on voit apparaître la pratique de la vidéo artistique. Son origine est donc double : art et sciences, sous-entendus techniques. La vidéo est un outil technique issu des sciences et employé dans ce sous-univers, que les artistes se sont appropriés afin d'élaborer une pratique nouvelle. A la différence de Pagé mais comme Belloir, Foresta n'établit pas de distinction entre

un emploi comme simple support d'enregistrement et une expérimentation des qualités formelles du médium. Et contrairement à Fansten, il dresse un constat ouvert, amené à se modifier au fil du temps et en fonction des pratiques. Le point sur lequel les trois directeurs se retrouvent est la position d'entre-deux de la pratique vidéo par les artistes, à cheval entre deux sous-univers qui communiquent et l'expliquent.

Dans les textes des collaborateurs, ce sont principalement la communication et l'art qui sont sollicités. La communication correspond à un processus, un but et/ou une fonction que la vidéo peut incarner, servir ou engendrer. Les termes « information » et « documentation » relèvent également du champ lexical de la communication. Pavié et Bloch hésitent tous deux moins à se prononcer sur les liens entre vidéo et communication que sur ceux entre vidéo et art. Pour le premier, c'est tout particulièrement dans le rapport au spectateur que la communication intervient et explique la supériorité de la vidéo. En regard du livre et du tableau, la vidéo permet la communication en tant que telle, pure, une communication plus directe, qui rejette le message linéaire et univoque. Bien que Belloir ne développe pas les affinités avec la communication, elle fait toutefois une brève allusion à la télévision en tant que transmetteur de messages, que l'art vidéo fait voler en éclats.

Chez Pagé et Belloir, la comparaison avec d'autres supports d'enregistrement et de création sert à dégager la supériorité de la vidéo. Pour la directrice de l'A.R.C. II, c'est la fidélité et la rapidité de la transcription par la vidéo qui dépassent les possibilités du dessin, de la photographie et du film. Bien qu'il ne la nomme pas, Foresta considère la vidéo comme la machine la plus complexe jamais inventée par l'humanité. Belloir recourt quant à elle à la télévision et au cinéma tour à tour comme comparants assimilants et repoussoirs. La télévision couleur en tant que technique est préférée au cinéma car elle ouvre un champ d'expérimentation qui dépasse les possibilités de la pellicule et des caméras 8, 16 et 35 mm. La vidéo offre une nouvelle alternative non seulement au film, mais aussi au texte et à la photographie lorsqu'il est question de documenter un événement. Nul besoin de développement ni de montage, la bande peut quasi directement être visionnée. Malgré les qualités techniques indéniables de la télévision, la vidéo en est distinguée par une expansion du potentiel créatif inhérent à l'électronique, qui leur est commun, que la télévision en tant que dispositif et pratique ignore. Sur ce point, c'est le cinéma expérimental qui est invoqué, cette fois-ci comme comparant assimilant, et son rejet de la représentation et de la narration – argument que l'on retrouve chez

Eizykman. La pratique cinématographique oriente dans ce cas la focale sur l'outil et la matérialité, et non plus sur la représentation, ce qui est relié par Belloir à certains travaux du Bauhaus. Il convient de relever que le cinéma est, selon les auteurs, rattaché à l'art ou considéré comme pratique ou sous-univers autonome.

Quant à Bloch, elle ne tente pas de comparer la vidéo avec tel ou tel élément, mais se concentre sur la structuration de la pratique, sa classification sur la base des œuvres de la section et en rapport avec l'art contemporain qui se rapproche de la vie. Un même type de propos ressort de la contribution d'Eizykman. Le sous-univers artistique y est abordé comme totalement autonome, avant de se voir bouleversé par les nouveaux développements de l'art contemporain, auxquels participe la vidéo. Ses normes et limites sont mises à mal, ou étendues, par les pratiques contemporaines. Des mouvements artistiques précis sont parfois sollicités pour expliquer l'art vidéo. Belloir par exemple assimile les environnements vidéo à la sculpture, catégorie importante du système des Beaux-Arts traditionnel.

Un dernier comparant est à relever : la musique. Eizykman établit un parallèle au niveau de la réception entre l'art vidéo et la musique contemporaine (La Monte Young). Lorsqu'elle annonce les futurs développements de l'art vidéo, elle envisage une image réalisée à partir de sources non optiques, mais sonores.

- Le contexte de production des discours et/ou des pratiques vidéo est-il évoqué ?

Les contributions de Pagé et de Fansten font clairement référence à l'exposition *Confrontation*, son propos et son contexte. Comme les articles de Pavie, de Bloch et d'Eizykman portent sur une catégorie correspondant à l'une des sections de l'exposition, un lien avec le cadre de *Confrontation* s'établit. Bloch fait référence noir sur blanc à une section de l'exposition, tout comme Eizykman qui relève « [...] quatre grands traitements de la matière [parmi] les 30 heures de bandes qui composent la section art vidéo [...] ». Le texte de Foresta et celui de Belloir ne présentent aucun lien direct avec l'exposition, si ce n'est la thématique de la vidéo. Le Directeur du Centre Culturel Américain ne mentionne aucune œuvre ni artiste, contrairement à Belloir. La plupart des artistes cités par celle-ci sont présents dans l'exposition. Ces deux contributions jouissent de ce fait d'un statut quelque peu différent ; ils gagnent en objectivité en se rapprochant de propos théoriques sur la place de la vidéo, au sens large du terme, au sein de la

culture, de l'art et de la technique actuelles. La question se posant concernant la composition de la brochure, on peut se demander si ces deux textes n'ont pas été élaborés antérieurement au projet *Confrontation*, dans un autre contexte. Au sein des archives, nulle information n'est disponible au sujet de ces deux écrits, ce qui peut confirmer cette hypothèse. Toutefois, une première ébauche du texte de Belloir y figure⁴³³.

Concernant la pratique vidéo de Belloir et d'Eizykman, aucune de leurs créations n'a été exposée lors de *Confrontation*. Seule une œuvre conjointe de Belloir et de Rainer Verbizh réalisée au moyen du movicolor et enregistrée sur cassette a servi à la présentation de cet appareil.

Plus généralement, un contexte de la pratique vidéo est esquissé par la distinction entre la situation européenne et celle des États-Unis. Plusieurs auteurs mettent en évidence la supériorité de ce pays : il dispose de structures de conservation et de diffusion (Pagé, Belloir), d'une technique vidéo plus développée et d'un accès facilité à celle-ci (Pagé, Belloir), une télévision communautaire y est active (Pagé) et les artistes américains ont été les premiers à exploiter le médium, notamment au niveau formel, et à disposer d'une grande liberté, dont a joui notamment un certain Nam June Paik (Belloir). C'est également aux États-Unis qu'a eu lieu la première exposition consacrée aux « recherches d'Art vidéo couleur » et que les chaînes de télévision ont œuvré en sa faveur (Belloir).

- Est-ce que les auteurs mentionnent une légitimité ? Le cas échéant, de quelle manière ?
Sur quoi la basent-ils ? À quel sous-univers de signification font-ils référence ?

La question de la légitimité est intrinsèquement liée à celle du sous-univers de signification et des instances de consécration qui la confèrent. La mention de l'art, envisagé comme sous-univers de signification, est présente dans les textes des trois directeurs. Alors que pour Pagé, les modalités de la pratique de l'artiste déterminent son inscription dans l'art ou dans un autre sous-univers, pour Fansten, Belloir et Foresta la simple prise en main de l'outil par l'artiste suffit à produire une œuvre d'art. Pour le dire autrement, dès lors que l'acteur de la pratique vidéographique est un artiste, on se situe dans le sous-univers de signification artistique. La

⁴³³ Voir également ci-dessus, p. 94, note 316, ainsi que le sous-chapitre 3.2.11, pp. 301-306.

technique et la communication sont évoquées par Fansten et Pagé qui les emploient comme s'il s'agissait d'un seul et même univers, alors que Foresta recourt au sous-univers scientifique. Les trois directeurs sollicitent donc le sous-univers de signification artistique et celui des techniques. Ils s'accordent sur le potentiel d'innovation du médium vidéo qui offre de nouvelles possibilités non seulement aux artistes, mais aussi à différents acteurs. De la nouveauté et de l'étrangeté de la pratique vidéo découle un élargissement de sous-univers (technique chez Fansten, artistique chez Pagé, technique et artistique chez Foresta), voire l'objectivation de ladite pratique et la construction d'un nouveau sous-univers de signification (Pagé).

Dans la contribution de Pavie, la présence de la pratique vidéo dans le sous-univers artistique n'est pas abordée ou va de soi, est implicite – la vidéo semble donc tout à fait légitime au sein de l'art –, alors que les liens à la communication sont évoqués. Les quelques comparaisons qu'il propose permettent à Pavie de mettre en évidence les spécificités de la pratique vidéo qui pourraient conduire à la construction d'un sous-univers à part entière, en rapport avec la communication ainsi que les sous-univers de l'art et de l'audiovisuel.

Le principal apport d'Eizykman sur ce point est d'historiciser la constitution d'un sous-univers de l'art vidéo, en montrant que celui-ci n'apparaît pas dès l'invention de la technique vidéo et son emploi par les artistes, mais est issu d'un développement sur le long terme. Ce processus consiste en l'institutionnalisation d'une pratique au sein du sous-univers artistique, par inclusion et exclusion d'actions et distinction par rapport aux activités des sous-univers du cinéma et de la télévision. La thèse d'Eizykman concernant l'art vidéo se rapproche de celles qu'elle a développées pour le cinéma expérimental, également envisagé comme autonome, distinct du cinéma industriel. Dans un article de 1973⁴³⁴ puis dans son livre de 1976⁴³⁵, elle dénonce le monopole du cinéma narratif-représentatif-industriel, sur lequel s'est calqué le goût du public et les outils d'analyse. Elle explique qu'il s'agit d'une forme – c'est-à-dire d'une pratique – cinématographique et que d'autres, regroupées sous l'expression « cinéma indépendant », existent. Ces autres formes ne peuvent être comprises par la signification, mais doivent être appréhendées au niveau des forces et des processus d'énergies. Autrement dit, les

⁴³⁴ EIZYKMAN Claudine, « Que sans discours naissent les films », in : *Revue d'esthétique*, n° 2-4, 1973, pp. 159-171.

⁴³⁵ EIZYKMAN 1976.

nouvelles pratiques du cinéma impliquent de nouvelles pratiques de réception et de lecture. Dans son livre, elle tend d'ailleurs à rapprocher le cinéma indépendant et les « diverses métamorphoses vidéo »⁴³⁶.

Belloir quant à elle présente la vidéo comme un nouvel outil à disposition non seulement des artistes, mais aussi des ingénieurs et des cinéastes. Elle distingue différents types de pratique de la vidéo dans le sous-univers artistique, qu'elle classe dans des catégories hiérarchisées en fonction de leur complexité. Elle échafaude ainsi les bases d'un sous-univers normé autonome, qu'elle va consolider en montrant qu'il ne peut être assimilé à celui du cinéma ou de la télévision. Bien que l'art vidéo repose sur la même technique que la télévision, que l'histoire de la télévision et celle du cinéma ont croisé l'histoire de l'art vidéo, les arguments et les démonstrations de Belloir visent à mettre en évidence les écarts entre ces histoires et les spécificités de l'art vidéo. Preuve en est : le rapport au spectateur, et donc les pratiques de celui-ci, sont d'un ordre tout à fait nouveau. Ce propos sera développé dans sa thèse de doctorat, publiée en 1981⁴³⁷. Les catégories de pratiques vidéo y seront développées ainsi que l'importance de la technique et de la perception, l'héritage télévisuel, les notions de dispositif et de couleur électronique. La distinction entre art vidéo et vidéo documentaire sera approfondie ainsi que le lien au cinéma expérimental et son rejet de la narration ; sur ce dernier point, le propos de Belloir rejoint celui d'Eizykman.

En résumé, la légitimité artistique de la vidéo en tant que telle n'est jamais abordée de front, noir sur blanc par les auteurs du catalogue. C'est le positionnement des pratiques et acteurs de la vidéo qui est thématiquement participant à la légitimation dans l'art ou en tant que base d'un sous-univers de signification autonome, voire une enclave ésotérique. L'ensemble des auteurs, par la manière dont ils abordent la vidéo, contribuent à la construction de la représentation suivante : un médium et une pratique nouveaux, alternatifs, au croisement de la technique, de la communication et de l'art, ou potentiellement inscrits dans ce sous-univers et ce faisant le renouvelant.

⁴³⁶ EIZYKMAN 1976, pp. 12-13.

⁴³⁷ BELLOIR 1981.

- Dans le cas de l'art, font-ils référence aux Beaux-Arts ? À l'art contemporain ? Aux arts plastiques ?

Fansten semble envisager l'art comme un seul et même sous-univers. Pagé, quant à elle, fait référence à l'art contemporain des années 1920 à 1960 (Dada, Duchamp, arte povera, Fluxus, happening, performance live, art minimal, art conceptuel, mail art), ce qui explique l'autonomisation de la pratique artistique de la vidéo qui ne peut, sur le long terme, se conformer aux normes de l'art contemporain de cette période. Foresta invoque deux pratiques d'art contemporain relevées par Pagé (Dada, art conceptuel), en les inscrivant toutefois dans un univers plus large, le monde culturel du XX^e siècle qui inclut les sciences (André Breton, Marcel Proust, Henri Bergson). Chez les deux collaborateurs de l'A.R.C. II, c'est l'art contemporain qui est sous-entendu (Pavie) ou évoqué (Bloch). Le terme « art » est absent de la contribution de Pavie (si ce n'est pour traiter de la vidéo de Léa Lublin dont c'est le sujet) et les acteurs de la pratique vidéo ne sont pas nommés « artistes », mais désignés par leurs noms ou par l'expression « opérateur-auteur ». Bloch explique que les pratiques actuelles (la performance et la vidéo, entre autres) – que l'on pourrait qualifier d'art contemporain – peinent à trouver leur place dans le sous-univers de l'art – sous-entendu traditionnel –, qu'elles obligent par conséquent à s'ouvrir, s'élargir. Toutefois, ces nouvelles pratiques ne sont pas (encore) propres à un sous-univers autonome. Belloir quant à elle élabore un système normé et montre l'autonomie de l'histoire de l'art vidéo, autrement dit un sous-univers de l'art vidéo, indépendant de l'art. Elle établit ceci dit certains ponts entre l'art vidéo et le cinéma expérimental ou certains travaux du Bauhaus. Pour Eizykman, la pratique de la vidéo trouve sa place dans l'art contemporain puis tend à s'autonomiser en un sous-univers spécifique.

- *L'étude-bilan*

- Qui s'exprime ?

Ce document a un statut bien différent du catalogue de l'exposition *Confrontation*. Alors que le catalogue est une publication officielle dans laquelle les deux institutions organisatrices, certes de manière inégale, s'expriment, diffusée de manière large pour documenter et expliquer l'exposition à l'A.R.C. II, l'étude-bilan est un compte rendu interne. Le contexte exact de l'élaboration de ce dossier n'est pas clair, non précisé dans les archives consultées. Les informations avérées concernent l'auteure, Nicole Croiset, le commanditaire de cette étude, le C.N.A.A.V., et sa transmission à l'A.R.C. II.

L'importance du C.N.A.A.V. est visuellement marquée sur la page de titre de l'étude par l'entête l'indiquant en toutes lettres. Aucune mention n'est faite de l'A.R.C. II, ni du Centre Culturel Américain. Le nom et le prénom de l'auteure sont indiqués dans la partie inférieure droite de la page. Une différence de police de caractères et d'alignement entre les termes « étude réalisée par » et « Nicole Croiset » laisse penser que la mention de l'auteure a été apposée après coup, soit après la rédaction voire l'impression du document. Ce détail renforce l'importance accordée au rôle du C.N.A.A.V. : l'étude-bilan est l'émanation du C.N.A.A.V. et Nicole Croiset n'a fait que la réaliser. La responsabilité et la propriété intellectuelle du document relèvent du Centre. Le choix de l'expression « réalisée par » en lieu et place de la mention du nom de l'auteure en dessous du titre, comme on la trouve dans la brochure d'accompagnement, précise et souligne le rôle de Croiset : elle a réalisé cette étude durant l'exposition, puis l'a rédigée suite à sa clôture, mais n'en est pas pour autant l'auteure. Ce point reflète que bien plus qu'une fonction correspondant au producteur du texte, l'auteur est un statut, une position de pouvoir spécifique⁴³⁸. Celle-ci est conservée par le C.N.A.A.V. et Croiset se contente de la fonction de réalisatrice et rédactrice.

En outre, le choix d'une personne externe au C.N.A.A.V. va dans le sens de cette séparation des rôles. Croiset n'est pas une employée fixe du C.N.A.A.V., mais une mandataire. Elle dispose d'un contrat d'engagement temporaire spécifique à la rédaction de ce compte rendu. Elle est de plus formée dans le domaine de la communication et de l'information, donc au courant des débats théoriques concernant la vidéo et connaît son fonctionnement technique, mais n'est pas (encore) pleinement impliquée dans une pratique artistique de la vidéo – telle Belloir. Choisir ce profil répond à la position du C.N.A.A.V. : une position audiovisuelle et technique, la position artistique étant quant à elle du ressort de l'A.R.C. II. De manière révélatrice, Croiset orientera par la suite son activité théorique et pratique vers la vidéo et l'infographie, obtiendra une licence en arts plastiques et participera à des expositions d'art vidéo – comme si, et de la même manière que pour Bloch et Belloir, l'expérience faite lors de l'exposition *Confrontation* a formé un jalon important de son développement professionnel.

⁴³⁸ BOURDIEU 2015, p. 372.

- Quels sont les rapports entre les acteurs des discours et ceux des pratiques vidéo ?

Lors de la rédaction de l'étude-bilan, Croiset n'est pas encore spécialisée dans la vidéo. L'intérêt est toutefois déjà présent puisqu'elle collabore avec l'artiste Nil Yalter ; moins de trois ans plus tard, elle présente une bande vidéo, réalisée collectivement par le Groupe de 4, à la Biennale de Paris et dès 1979, participe à l'association et revue *Vidéoglyphes*.

L'exposition *Confrontation*, d'une durée d'un mois, constitue le terrain d'étude de Croiset. Elle a ainsi parcouru plusieurs fois la manifestation, assisté aux débats et examiné les différents acteurs de ce terrain. Les spectateurs et les artistes – absents ou présents physiquement à certains moments de l'exposition – sont passés à la loupe. De l'observation de leurs comportements – tels certains spectateurs qui tentent de régler le son ou l'image des moniteurs ou des artistes peu friands d'échanges avec le public –, Croiset tire des conclusions générales au sujet de l'art et du social ou socioculturel, envisagés comme deux sous-univers de signification autonomes. Autrement dit, dans la représentation de Croiset, les comportements de chaque acteur reflètent le fonctionnement et les valeurs du sous-univers dont il provient, c'est-à-dire du sous-univers qui définit son rôle.

- Que disent les auteurs ? Comment qualifient-ils la vidéo ? Tentent-ils de l'expliquer et/ou de la justifier ?

Contrairement au catalogue, le but de ce compte rendu n'est pas d'expliquer ni de justifier l'exposition en tant que prise de position de l'A.R.C. II, du C.N.A.A.V. et dans une moindre mesure du Centre Culturel Américain. L'explication puis la justification concernent ici les positions des deux institutions organisatrices. Bien qu'il s'agisse du bilan d'une exposition spécifique, les constatations issues de l'observation sont élevées au rang de conclusions générales. Le compte rendu se mue en un état des lieux de la vidéo, de sa place au sein du sous-univers social et par rapport à la pratique d'animation socioculturelle ainsi que dans le sous-univers artistique, complété par des recommandations en vue de son développement. Le cas précis a valeur de situation générale, du moins française. La vidéo est envisagée tour à tour comme le sujet de l'exposition, l'instrument d'une pratique, une pratique en soi et le résultat de ladite pratique, voire un sous-univers. Croiset ne s'attarde que peu sur les formes (« vidéo formelle », « art-vidéo d'investigation ») et les contenus des œuvres. Sa représentation repose

sur les acteurs. Quel que soit l'emploi de la vidéo, c'est l'origine de l'acteur qui est déterminante. Elle observe deux sortes de pratiques vidéo : la vidéo d'animation et l'art vidéo.

Pour résumer, Croiset ne vise nullement à expliquer, ni justifier la vidéo. Par contre, elle a observé puis explique dans son texte les formes que peut prendre la vidéo, présentées dans l'exposition, les pratiques à leur origine ainsi que les comportements engendrés au sein de la manifestation. Cette explication permet ensuite de commenter les positions des deux organisateurs principaux, l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V., reliées à deux pratiques paradigmatiques issues de deux sous-univers distincts selon Croiset. C'est à cette étape du propos qu'une dimension justificative apparaît. Croiset justifie la position du C.N.A.A.V. qui a été éclipsée par celle de l'A.R.C., qu'elle tend à critiquer.

- Quels sont les comparants de la vidéo ? Quels sont les critères de différenciation appliqués ?

Les comparants sollicités correspondent aux deux sous-univers de signification dans lesquels intervient l'usage de la vidéo et la diffusion de ses résultats, et sur lesquels finalement porte le propos de Croiset : l'art et le social. L'emploi de la vidéo est ainsi comparé à ou expliqué par les pratiques artistiques et l'animation socioculturelle.

L'audiovisuel, envisagé comme un sous-univers, est évoqué pour catégoriser les publics, les spécialistes et la presse. La télévision et la peinture servent quant à elles de repoussoirs. L'art vidéo se distingue de la première au niveau des contenus et des formes. Pour ce qui est de la peinture, elle incarne le médium artistique par excellence dont les œuvres nécessitent, selon Croiset, un contact visuel pur avec le spectateur, dans le sens d'unisensoriel et d'individuel, dont se distancie la réception de l'art vidéo (réception collective des œuvres et influence du dispositif télévisuel).

- Le contexte de production des discours et/ou des pratiques vidéo est-il évoqué ?

Le contexte de production du discours de Croiset est clair : il s'agit d'un texte rédigé sur demande, un bilan de l'exposition pour le compte de l'un des deux organisateurs, le C.N.A.A.V. Le contexte d'organisation de l'exposition, la position des deux institutions à son origine ainsi

que leurs buts, les difficultés rencontrées marquent forcément la situation dans laquelle un tel texte est produit. Toutefois, l'auteure, n'ayant certainement pas elle-même connaissance de tous les ressorts, oriente son propos vers un discours sur la situation générale de la pratique vidéo en France. Elle ne s'exprime pas ceci dit sur les activités d'artistes précis.

- Est-ce que les auteurs mentionnent une légitimité ? Le cas échéant, de quelle manière ?
Sur quoi la basent-ils ? À quel sous-univers de signification font-ils référence ?

Sous la plume de Croiset, la légitimité est recherchée au sein des deux sous-univers qui parcourent son propos. Croiset assume clairement le débat quant à l'inscription, ou non, de la pratique vidéo dans le sous-univers de l'art. Cependant, la discussion prend parfois des tournures étonnantes et peu convaincantes, notamment lorsque l'auteure décrit l'art comme un sous-univers replié sur lui-même. Cette situation expliquerait celle de l'art vidéo. La distance prise par les artistes vidéastes face au domaine socioculturel serait une conséquence du repli de l'univers auquel ils appartiennent, l'art. Cependant, Croiset dit également que la pratique vidéo peinerait à trouver sa place dans l'art en raison de ses modes de production et de réception trop différents de ceux des pratiques artistiques légitimes. Ainsi, Croiset dit à la fois que les prises de position des artistes vidéastes s'inscrivent dans le sous-univers artistique et s'expliquent par celui-ci, et que la pratique vidéo peine à trouver sa place dans l'art.

Le projet initial de l'exposition consistait à réunir art et socioculturel autour de la vidéo. Pour Croiset, cette intention n'a pas correctement abouti. Afin de justifier la divergence entre les deux organisateurs, Croiset relie leurs positions à deux domaines totalement autonomes. Par ailleurs, elle prend parti pour l'intégration de la pratique vidéo dans le sous-univers social/socioculturel, dans une visée d'animation, ce qui n'est autre que la position adoptée par son employeur, le C.N.A.A.V. En effet, sous les airs d'un décroisement entre les sous-univers de l'art et socioculturel, ce qui est prôné est une vidéo d'animation qui engloberait, ou avalerait, la pratique artistique. Le propos de Croiset ne vise pas à légitimer la pratique artistique de la vidéo. Au contraire, il adopte une attitude critique face à celle-ci, inscrite dans un sous-univers replié, distant et menaçant le potentiel de communication et d'échange de la technologie vidéo. Tout au long du propos, ce sont les valeurs propres au sous-univers social/socioculturel qui sont invoquées. In fine, la légitimité de la pratique vidéo serait acquise, selon Croiset, en exploitant le potentiel communicatif des outils vidéo mis à disposition d'un large public ;

autrement dit, la vidéo serait bien développée, et donc légitimée, quand employée dans une pratique d'animation socioculturelle. Ce texte n'est ainsi pas un compte rendu de l'exposition, mais un plaidoyer en faveur de la représentation de la pratique vidéo adoptée par le C.N.A.A.V. Cette lecture est confirmée par les annotations de Dany Bloch sur l'exemplaire de l'étude retrouvé dans ses archives⁴³⁹. La plupart de ses remarques concernent la critique par Croiset de la place prise par les œuvres, les artistes et l'attitude de ces derniers ainsi que sa mention du succès des débats. Elle corrige en outre Croiset lorsqu'elle ose se prononcer sur le contenu de l'art vidéo, en inscrivant « non » à côté des lignes suivantes : « De l'art-vidéo ne ressort actuellement que le point de vue du plasticien même si certaines bandes américaines de vidéo formelle introduisaient des éléments empruntés à la danse, au mime etc... »

- Dans le cas de l'art, font-ils référence aux Beaux-Arts ? À l'art contemporain ? Aux arts plastiques ?

Croiset sollicite les termes « art » et « arts plastiques » sans toutefois les définir, ni les distinguer l'un de l'autre. Il semblerait qu'elle fasse référence à la pratique artistique contemporaine qu'elle considère relever d'un sous-univers autonome.

- *La brochure*

- Qui s'exprime ?

Parmi les quatre conférenciers qui ont animé les débats, seuls deux ont proposé un article ; du moins sur la base des informations trouvées dans les archives consultées. Plusieurs hypothèses peuvent être émises pour expliquer ce fait : perte des deux autres articles ou indisponibilité, refus d'Henri Dieuzeide et de Don Foresta ; mise à l'écart de Foresta car déjà auteur d'une contribution au catalogue d'exposition ; choix conscient de l'A.R.C. II et du C.N.A.A.V. ; absence de lien direct entre les débats et la brochure. Cette dernière hypothèse semble toutefois la moins plausible car le titre du débat animé par l'auteur, ou une version légèrement modifiée, figure au-dessus de l'intitulé des deux articles.

⁴³⁹ Laurence Le Poupon, Chargée des archives au Archives de la critique d'art, confirme que les annotations sont bien de la main de Dany Bloch. Laurence Le Poupon, Chargée des archives aux Archives de la critique d'art, Rennes, dans un entretien avec Melissa Rérat, 12.12.2019 (mail).

Si l'on suit l'hypothèse d'un choix conscient des organisateurs – pertinente qu'il y ait eu deux ou quatre articles, voire plus encore –, ce sont deux types distincts de figure qui s'expriment. Ces auteurs se définissent par leur fonction professionnelle respective qui implique une position spécifique par rapport à l'art, à l'animation socioculturelle et plus largement à la culture, qui va colorer la prise de position exposée dans le texte.

Directeur du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, René Berger est connu au-delà des frontières helvétiques, notamment par ses activités au sein de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) dont il est le Président en 1974⁴⁴⁰. Ses premiers liens professionnels avec Paris remontent à 1957, quand il soutient une thèse de doctorat ès lettres à la Sorbonne, intitulée *Essai d'introduction pratique à la connaissance esthétique et plus particulièrement à celle de la peinture*⁴⁴¹. Concernant la vidéo, il l'étudie depuis 1971 à l'Université de Lausanne, où il dispense un cours⁴⁴², et est très proche des « cinq mousquetaires » de la vidéo romande : René Bauermeister, Jean Otth, Janos Urban, Muriel Olesen, Gérald Minkoff⁴⁴³. D'ailleurs, peu avant l'exposition parisienne, il soutient, en octobre 1974, l'exposition du groupe d'artistes Impact, *IMPACT ART VIDEO ART 74*, au Musée des arts décoratifs de Lausanne – dans le catalogue de laquelle figure un texte daté d'août 1974, identique à celui paru dans la brochure⁴⁴⁴. Ainsi, René Berger occupe la position de représentant d'une instance de consécration de l'art contemporain suisse et européenne, le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, et d'une instance internationale, l'AICA. Par ses prises de position, il est reconnu comme un observateur et théoricien de la pratique vidéo artistique. Pour preuve, en 1972, il est mentionné à plusieurs reprises dans un rapport du Conseil de l'Europe intitulé *Les Méthodes de*

⁴⁴⁰ LANG 2018, p. 42.

⁴⁴¹ BERGER René, *L'Effet des changements technologiques : En mutation, l'art, la ville, l'image, la culture, NOUS !*, Lausanne/Paris : Éditions Favre, 1983, quatrième de couverture ; biographie de René Berger, in : COUTAZ Gilbert, *Inventaire du fonds René Berger*, Archives cantonales vaudoises, 2002, disponible en ligne à l'adresse URL : <http://www.davel.vd.ch/qfpdavel/0/D3963.pdf>, consulté le 23 mars 2020.

⁴⁴² KAENEL 2020.

⁴⁴³ BERGER 1978, p. 12.

⁴⁴⁴ BERGER René, « L'Art vidéo : Défis et paradoxes », in : *IMPACT ART VIDEO ART 74 – 8 jours video (sic)*, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée des arts décoratifs, 8-15 octobre 1974, Lausanne : Galerie Impact, 1974, pp. 1-18 [pagination recommençant à chaque texte]. Concernant la circulation et le réemploi de cet essai, voir LANG 2018, pp. 35-51. Pour ce qui est des liens entre le Groupe Impact et *Confrontation*, voir le sous-chapitre 3.2.4, ci-dessous pp. 271-280.

diffusion de l'art par la télévision : Les méthodes d'utilisation de la télévision considérée comme source et création de nouvelles formes d'art (annexe 18)⁴⁴⁵. Un an plus tard, il participe au dossier n° 3 publié par l'Institut d'Étude et de Recherche en Information visuelle émanant de l'École Cantonale des Beaux-Arts et d'Art Appliqué de Lausanne⁴⁴⁶ ; plus précisément, il a collaboré à l'une des « trois expériences de télévision en circuit fermé » de l'artiste Fred Forest présentées dans ce dossier.

En contact avec plusieurs acteurs de l'exposition *Confrontation*, il a non seulement été impliqué dans les débats et la brochure de la manifestation, mais a aussi pris une certaine part dans l'élaboration conceptuelle de l'exposition. Bien que ce rôle ne soit pas mentionné sur les documents officiels de l'exposition, ni dans le compte rendu rédigé par Croiset, les archives du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris témoignent des liens, voire des relations amicales, entre Pagé et Berger. En juillet 1973 déjà, la directrice de l'A.R.C. II parle à Berger d'une occasion de « [...] faire à nouveau un travail commun [...] »⁴⁴⁷. Les deux acteurs ont en effet déjà été amenés à collaborer. En 1970, alors que Pagé était l'assistante de Pierre Gaudibert au sein de l'A.R.C.⁴⁴⁸, la section a participé aux Galeries-Pilotes organisées par Berger. L'exposition qui s'est tenue du 21 juin au 4 octobre au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne⁴⁴⁹ a ensuite été présentée du 28 octobre au 6 décembre au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris⁴⁵⁰. La collaboration du Musée des Beaux-Arts de Lausanne à *Confrontation* est annoncée

⁴⁴⁵ OPPENHEIM Roy, *Les Méthodes de diffusion de l'art par la télévision : Les méthodes d'utilisation de la télévision considérée comme source et création de nouvelles formes d'art*, Strasbourg : Conseil de l'Europe, Comité de l'éducation extrascolaire et du développement culturel, 1972 (couverture reproduite en p. 483).

⁴⁴⁶ MÉTAYER Gérard, MONNIER Jacques *et al.*, *La Télévision en partage : La télévision par câble et la vidéo*, Lausanne : Institut d'Étude et de Recherche en Information visuelle (dossier n° 3), 1973.

⁴⁴⁷ *Lettre de Suzanne Pagé à René Berger*, document dactylographié, 31 juillet 1973, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁴⁴⁸ TEYSSÉDRE Bernard, « Un Mauvais ménage : Avant-garde et musée s'accordent mal : A.R.C. 2 tente de les réconcilier », in : *Le Nouvel Observateur*, n° 478, lundi 7.1.1974, pp. 58-59.

⁴⁴⁹ Le Salon international des Galeries-Pilotes est une manifestation organisée à trois reprises par Berger (1963, 1966, 1970) au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Son propos était de réunir en un même endroit des galeries du monde entier afin d'offrir un panorama des courants de l'art contemporain actuel. Voir l'historique du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, disponible sur le site web du musée, à l'adresse URL : <https://www.mcba.ch/historique>, consulté en ligne le 23 mars 2020.

⁴⁵⁰ BOUDAILLE Georges, « L'Avant-garde des Galeries-Pilotes à Lausanne », in : *Les Lettres françaises*, 8.7.1970, p. 22 ; *Inside the sixties : g.p. 1.2.3. : Le salon international de galeries-pilotes à Lausanne 1963, 1966*,

dans un projet d'exposition, placé en annexe d'une lettre du C.N.A.A.V. de janvier 1974, ainsi que des « [...] Musées d'Art Moderne de New-York, [...] Bruxelles, et différents organismes nationaux et Internationaux (*sic*). »⁴⁵¹ Bien que ce partenariat ne se soit pas concrétisé, un certain nombre de catalogues *Confrontation* ont été donnés au « Musée de Lausanne »⁴⁵². Dès les premières discussions du projet, Berger fait partie des intervenants des débats, bien que les thématiques à discuter ne soient pas encore définitives et que leur attribution aux quatre conférenciers subira quelques modifications. Pour exemple, la question de « l'art vidéo » est d'abord confiée à Foresta, alors que Berger s'occupe initialement de « La vidéo et la communication »⁴⁵³ (annexe 15) ; en juin 1974, il est toujours prévu que Foresta traite de « Vidéo-Art », alors que Berger doit se charger du thème « Public Access »⁴⁵⁴. Il faut ajouter à la participation active de Berger sa présence dans plusieurs missives de Pagé qui invoquent, tant auprès de conservateurs tels que David Ross de l'Everson Museum que d'artistes, « [...] la recommandation de Monsieur Berger, Conservateur du Musée de Lausanne [...] »⁴⁵⁵. Il s'avère en effet que Berger a fourni à l'A.R.C. II « [...] quelques adresses d'artistes vidéo et de conseillers [...] »⁴⁵⁶. Le nom de Berger est donc sollicité afin de convaincre le destinataire et le rassurer quant au sérieux de la manifestation. Il agit clairement en tant qu'instance de

1970/The International Show of Pilot Galleries at Lausanne 1963, 1966, 1970, catalogue d'exposition, 24 mai-15 septembre 2002, sous la direction de Yves Aupetitallot et Catherine Lepdor, Lausanne : Musée cantonal des Beaux-Arts, 2002, p. 126.

⁴⁵¹ *Lettre de Michel Roux, Président du C.N.A.A.V. à Alain Trapenard, Direction de l'Action Culturelle et EXPOSITION « VIDEO 74 »*, document dactylographié, [1974], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁴⁵² *Note de Suzanne Pagé à Alain Trapenard, Directeur de l'Action Culturelle 1975.*

⁴⁵³ *Annonce de l'exposition « ART/VIDÉO CONFRONTATION 74 »* [1974] (reproduit en p. 475).

⁴⁵⁴ *Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au CNAAVE (*sic*) 1974.*

⁴⁵⁵ *Lettre de Suzanne Pagé à David Ross, Everson Museum Syracuse*, document dactylographié, 18 février 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁴⁵⁶ *Lettre de Jeannine Zehnder, secrétaire du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne à Suzanne Pagé*, document dactylographié et *liste de coordonnées*, document manuscrit, 20 février 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

consécration, ou « autorité internationale » selon les termes de Fansten⁴⁵⁷. Le nom de Berger figure également dans les écrits du Groupe Impact qui parle de « patronage »⁴⁵⁸.

Quant au choix d'Augustin Girard comme second auteur de la brochure, il s'explique certainement par le souhait de pondérer son contenu, de parvenir à un équilibre entre la position de l'A.R.C. II et celle du C.N.A.A.V. ; en bref, d'éviter un propos trop orienté vers le sous-univers de l'art. En sa qualité de Directeur du Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la Culture, il incarne l'instance française de recherche – et de consécration – par excellence relative à la culture au sens large du terme. Ajoutons que Girard était proche de Fansten. Les deux fonctionnaires dépendaient du même ministère. Les archives du C.N.A.A.V. témoignent de plusieurs séances auxquelles ils ont tous deux participé. Il faut préciser l'implication de Girard au sein du C.N.A.A.V., en tant que membre du Bureau et du Conseil d'administration⁴⁵⁹. Cette proximité a permis des collaborations entre le Centre et le Département, notamment, l'année de *Confrontation*, la réalisation de trois publications intitulées *Télédistribution et vidéo animation*⁴⁶⁰.

Dans le cas de Berger comme de Girard, il s'agit non de praticiens, mais de théoriciens établis, qui disposent du capital de consécration de l'institution qu'ils dirigent.

⁴⁵⁷ *Lettre de Michel Fansten à René Berger*, document dactylographié, 4 juillet 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁴⁵⁸ *ART VIDEO – IMPACT – VIDEO ART 74 : Lausanne du 8 au 15 octobre 1974*, circulaire d'une page signée par Henri Barbier, Serge Marendaz, Jean Otth, Jean-Claude Schauenberg, [1974], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives (reproduite en annexe 19, p. 484).

⁴⁵⁹ *Listes des membres du Conseil d'administration et des membres du Bureau du C.N.A.A.V.*, documents dactylographiés, 1972-1977, dossier « CNAAV (Centre national pour l'animation audiovisuelle) : 1972-1977 », Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, Fonds du Contrôle financier (ministère de la Culture et de la Communication), 19900625/4.

⁴⁶⁰ FANSTEN Michel (éd.), *Télédistribution et vidéo animation*, Paris : La documentation française (tome 1 « La situation française », tome 2 « Les expériences étrangères », tome 3 « L'a.b.c. de la vidéo »), 1974. Les deux premiers volumes se trouvent dans les archives du C.N.A.A.V. au sein du dossier « Relations du Centre national de la cinématographie avec ses services, les établissements et les associations », Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, Fonds du Centre national du cinéma et de l'image animée (1946-...), 20050582/151-20050582/153.

- Quels sont les rapports entre les acteurs des discours et ceux des pratiques vidéo ?

Berger et Girard sont tous deux des acteurs externes à l'organisation (officielle) de l'exposition. Cette position confère à leurs propos une certaine objectivité qui est associée à l'autonomie et au pouvoir dont disposent les institutions qui les emploient, établies et reconnues au sein du sous-univers culturel. Berger, de par son rôle de directeur de musée et spécialiste de la vidéo artistique, est un acteur connu des artistes et en lien avec ceux-ci. Pour ce qui est de Girard, il s'agit également d'un acteur de la culture, dans ce cas française et non restreinte à l'art contemporain. Ses rapports aux artistes sont sans doute plus ténus que ceux de Berger car il ne participe pas directement à la diffusion de l'art contemporain (expositions, production de catalogue, etc.).

- Que disent les auteurs ? Comment qualifient-ils la vidéo ? Tentent-ils de l'expliquer et/ou de la justifier ?

Berger et Girard tiennent très clairement deux propos distincts. Alors que le premier se concentre sur la pratique vidéo des artistes et sa théorisation, le second dresse un bilan de la télévision par câble en France. Bien que Berger emploie le terme « voies » et non celui de « catégories » ou de « types », le résultat n'en est pas moins une classification. En fonction de l'emploi de l'outil vidéo et du contenu des productions, la pratique vidéo par les artistes est structurée en groupes. Pour Berger, l'art vidéo est avant tout un « nouveau concept » qui sert à désigner la pratique des artistes qui utilisent le magnétoscope. Il rappelle à plusieurs reprises qu'il s'agit d'une expression provisoire, bien qu'il ne fasse nul doute pour lui que cette pratique se définit par rapport à l'art. Recourir à l'expression « art vidéo » ne suffit donc pas à inscrire cette pratique dans le sous-univers de l'art traditionnel, autrement dit à la légitimer au sein de l'art. C'est pourquoi Berger revendique une approche empirique. Il justifie l'art vidéo non par les termes, mais par son entreprise : étudier la pratique vidéo en tenant compte de ses spécificités à tous les niveaux et en élaborant une nouvelle méthode de recherche. La justification procède par la mise en évidence et le développement de la spécificité.

Quant à Girard, il explique la situation française de la télévision par câble en envisageant toutes les pratiques télévisuelles, à l'exception de la télévision par satellite (télévision locale, chaînes nationales, câblodiffusion, télévision communautaire ainsi que vidéo de groupe). Il ne fait nulle mention des pratiques de la vidéo par les artistes. Sur la base des expériences de télévision par

câble faites aux États-Unis, au Canada et en Italie, à quoi s'ajoute le manque de budgets, Girard prédit que la télévision par câble n'a pas d'avenir en France. Son propos est un compte rendu, plutôt pessimiste, et ne vise aucune justification.

- Quels sont les comparants de la vidéo ? Quels sont les critères de différenciation appliqués ?

Dans le texte de Berger, la comparaison est éclipsée par les spécificités de la vidéo, que celle-ci soit envisagée en tant qu'outil, technique ou pratique. La vidéo est mise en parallèle avec certaines pratiques de l'art contemporain tels le body art, l'art écologique et l'art sociologique qui, comme l'art vidéo, se libèrent du marché de l'art. C'est principalement la temporalité de la vidéo qui freine son association aux Beaux-Arts et son étude au moyen des outils de l'histoire de l'art traditionnelle. Berger mentionne également la communication en tant que visée de la pratique vidéo ainsi que le sous-univers de la communication de masse dans lequel figure, notamment, la télévision. L'art et la communication en tant que pratiques sont susceptibles de se rejoindre. L'art est un outil de communication, la peinture ou la sculpture peuvent être considérées comme moyens de reproduction, comme outils d'une communication par l'image. Par contre, cette médiation par la peinture ou la sculpture est totalement différente de celle par la vidéo, que ce soit dans une visée artistique, sociale ou autre. La vidéo ne reproduit pas mais transmet. Berger explique ce point par les pratiques et l'image nouvelles générées par la vidéo. Entre les mains des particuliers, elle permet de contrer l'hégémonie de la télévision. C'est à ce processus que participe l'« art vidéo », qui déborde ainsi du sous-univers artistique, ou du moins ne s'explique pas que par lui. Contrairement à l'art et à la télévision, l'art vidéo ne dispose pas de structures d'émission, de diffusion et de réception, ni d'un marché (ensemble que Berger nomme « système de l'art »). L'assimilation à l'art établi est de plus empêchée par l'absence de dimension décorative dans l'art vidéo, par son mouvement et sa temporalité ainsi que par des valeurs esthétique et marchande différentes. La confrontation avec le cinéma se solde également par un écart, au niveau du filmage : alors que le cinéma privilégie certains objets, l'art vidéo ne choisit pas ; on filme, tout simplement. De plus, l'image vidéo/TV se différencie des anciennes images par ses modes de production, d'inscription et de description ainsi que, surtout, par le processus technique à son origine : elle existe par fluorescence et luminescence, et non incandescence. Cette base technique commune à la télévision et à la vidéo n'implique pas pour autant leur similarité ; pour Berger, l'art vidéo est plus que de la télévision.

Chez Girard, la télévision est mise en parallèle avec la radio et le cinéma. La première permet une critique tant des premiers essais de télévision commerciale que de ceux de la télévision communautaire. Dans le premier cas, on aboutit à de la radio filmée. Dans le second, le résultat au niveau de la communication n'est pas convaincant. Le cinéma quant à lui est sollicité pour illustrer le manque de moyens techniques et de personnel qualifié dont souffre la télévision.

- Le contexte de production des discours et/ou des pratiques vidéo est-il évoqué ?

Aucun des deux textes n'évoque l'exposition *Confrontation* ou les œuvres qui y sont présentées. Il s'agit de deux textes rédigés indépendamment de l'exposition, choisis pour figurer dans la brochure en raison de leur thématique. Une nouvelle hypothèse émerge pour expliquer la présence de seulement deux textes dans la brochure : seuls les conférenciers qui ont déjà rédigé un propos lié aux thèmes des débats et de l'exposition ont été retenus.

- Est-ce que les auteurs mentionnent une légitimité ? Le cas échéant, de quelle manière ?
Sur quoi la basent-ils ? À quel sous-univers de signification font-ils référence ?

L'art vidéo relève, selon Berger, du sous-univers artistique par l'origine de ces acteurs-producteurs, mais s'inscrit dans le domaine de la communication (de masse) pour ce qui est des modalités de pratique et de ses résultats. Berger parle de production, de distribution, de transmission et de réception, ce qui implique un réseau d'acteurs. Il propose une représentation de l'art traditionnel comme sous-univers qui regroupe des acteurs et est régi par des règles, des valeurs et des catégories, élaborées au fil de l'écriture de son histoire. L'art vidéo, bien que pratiques d'acteurs issus de ce sous-univers, bouleverse certains de ces éléments par ses caractéristiques techniques. Parallèlement à une vision en sous-univers, Berger convoque également une représentation ontologique de l'art tout comme de la vidéo. Une essence artistique ou « dimension esthétique » peut émaner de vidéos sociales, psychologiques ou documentaires. Les caractéristiques de la technique vidéo sont pour leur part érigées au rang de qualités ontologiques, une essence vidéo qui colore son appréhension, que ce soit en tant que fait historique, technique, production ou œuvre, ce qui explique l'impossibilité de recourir à des modèles anciens. Le postulat de Berger repose sur la représentation suivante : la vidéo est une pratique qui s'inscrit dans deux sous-univers, celui de l'art d'une part et celui de la communication (de masse) d'autre part. Dans les deux cas, la présence de la vidéo entraîne un

bouleversement du sous-univers, ce qui sous-entend que les spécificités de la technique et pratique vidéo ne cadrent pas avec les valeurs, les normes, ni les institutions du sous-univers. C'est pour cette raison que Berger reste prudent avec l'expression « art vidéo » qui laisse supposer que la vidéo fait partie de l'art. La pratique de la vidéo par les artistes est peut-être institutionnalisée, mais elle n'est pas encore légitimée, ou dans une phase de légitimation pré-théorique. On sait plus ou moins ce qu'est l'« art vidéo », mais on ne le considère pas encore, ou pas totalement, comme de l'art. Berger présente l'« art vidéo » à la fois comme une pratique artistique qui bouleverse le sous-univers de l'art et l'étend, un courant de l'art contemporain participant, avec d'autres, au bouleversement de l'art et un art populaire.

Dans le texte de Girard, il n'est pas encore question de légitimation de la télévision par câble. Il présente cette pratique comme naissante et dont l'existence dans le contexte culturel français est menacée. Girard envisage principalement deux sous-univers, celui de la culture et celui de la technique, qu'il considère comme clairement séparés et autonomes. Les pratiques de la télévision s'inscrivent dans ces deux univers, ce qui explique l'instabilité de la télévision par câble qui emploie un outil du sous-univers technique, mais le positionne dans le sous-univers culturel. Les valeurs de la technique, soutenue de surcroît par des subventions, entrent en collision avec celles de la culture, choc dont sortent victorieuses les premières (qualité de l'image). Autrement dit, selon Girard, la télévision nationale éclipse les expériences de télévision par câble, convainc non seulement les acteurs de l'univers technique mais aussi ceux de la culture. Il convient de relever le souci d'objectivité qui caractérise le propos de Girard : il y est fait état d'une situation, basée sur des faits et documents précis. Le but n'est pas de justifier une pratique ou d'argumenter en faveur de son développement, mais bien de l'observer ; ce qui n'est pas étonnant sous la plume du Directeur du Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la Culture.

- Dans le cas de l'art, font-ils référence aux Beaux-Arts ? À l'art contemporain ? Aux arts plastiques ?

Tel que présenté dans le débat animé par Berger, l'art est principalement envisagé en tant que système. Tour à tour, et apparemment en tant que synonymes, sont utilisés les termes « Beaux-Arts », « système de l'art », « art moderne », auxquels s'ajoutent les épithètes « traditionnel » et « habituel ». Berger sous-entend l'existence d'un art différent – donc de pratiques – qui

questionnerait le fonctionnement habituel de l'art établi, traditionnel, envisagé en tant que sous-univers de signification. Girard quant à lui ne fait pas mention de l'art.

2.2 VIDEO, Musée d'art et d'histoire Genève, AMAM, 1977

2.2.1 Les contextes

Deux ans et demi après la manifestation parisienne *Art/Vidéo Confrontation 74*, se tient du vendredi 22 avril au dimanche 1^{er} mai 1977 l'exposition *VIDEO* au Musée d'art et d'histoire de Genève. La même ville avait accueilli en 1974 le Salon festival-vidéo, sorte de foire organisée au Palais des Expositions⁴⁶¹. *VIDEO* prend place dans la Salle d'art contemporain, après l'exposition *Roman Opalka : Dessins et peintures* (4 février-9 mars 1977) et avant celle consacrée à *Andy Warhol : The American Indian* (28 octobre 1977-22 janvier 1978), toutes trois organisées par l'Association Musée d'Art Moderne (AMAM)⁴⁶². Elle propose un aperçu de la production vidéo internationale sous la forme de performances, d'installations vidéo, de huit programmes de bandes, d'une vidéothèque et d'une discussion. La manifestation a été conçue par l'AMAM, assistée d'Adelina von Fürstenberg et d'Éric Franck. Alors que ce dernier fait partie, à cette époque, du Comité de l'association, ce n'est pas le cas d'Adelina von Fürstenberg, également absente des listes de membres⁴⁶³. La STAMPA Galerie de Bâle participe quant à elle

⁴⁶¹ Le *SAVI 74*, organisé par le Centre d'animation cinématographique, rassemblait entre autres des vidéastes militants, des sociologues, des enseignants et des artistes, dont Jean Otth, autour de discussions et de ventes de matériel vidéo. Voir RÉRAT 2014, p. 23.

⁴⁶² Voir *Activités organisées par l'AMAM de 1974 à 1989*, document dactylographié, 1989, dossier 340.H.12.1/3, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁴⁶³ *Listes des membres de l'AMAM*, dossiers 340.H.12, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340. Les documents de l'AMAM ont été versés au fonds en 2004, lors d'un sixième versement. Information prise auprès des Archives de la Ville, nul renseignement concernant le parcours de ces documents ou leur historique n'a été communiqué par le musée. L'archiviste contacté, Jacques Davier, explique que « [...] la présence de ces archives de l'AMAM au MAH est liée au fait qu'un des membres fondateurs de l'association (en 1973) était Charles Goerg, conservateur des beaux-arts au MAH. Selon moi il s'agit très certainement de ses dossiers, qu'il a laissés au musée lorsqu'il a pris sa retraite. » Jacques Davier, Archiviste aux Archives de la Ville de Genève, dans un entretien avec Melissa Rérat, 8.11.2019 (mail).

à l'élaboration du catalogue, à hauteur de CHF 2'000.- pour un coût total de CHF 4'000.-⁴⁶⁴, et en assure, de manière conjointe avec l'AMAM, la distribution⁴⁶⁵.

L'AMAM a été fondée en 1973 par des collectionneurs et amateurs d'art contemporain genevois, au nombre desquels Claude Lapaire, Directeur du Musée d'art et d'histoire⁴⁶⁶, Charles Goerg, Directeur du Cabinet des estampes, Rainer Michael Mason, Assistant puis Conservateur du Cabinet des estampes⁴⁶⁷, et Jean-Paul Croisier avocat et collectionneur. Leurs efforts mèneront en 1994 à la création du Musée d'art moderne et contemporain de Genève, le MAMCO⁴⁶⁸ ; l'association deviendra dès lors l'Association des Amis du MAMCO⁴⁶⁹. Lors de sa création, les visées de l'AMAM étaient de :

« [...] promouvoir la création d'un musée d'art moderne à Genève, d'étudier les modalités de sa création et de son fonctionnement, de recevoir en dépôt ou sous

⁴⁶⁴ *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977*, dossier de quatre pages, [1977], dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340 (reproduit en annexe 20, p. 485).

⁴⁶⁵ Voir le deuxième de couverture du catalogue *VIDEO*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 22 avril-1^{er} mai 1977, Genève/Bâle : AMAM/Stampa, 1977. Sur le plan matériel, Art/Tapes/22, structure de production vidéo fondée à Florence en 1972 par Maria Gloria Bicocchi, a mis à disposition un certain nombre d'outils. Les œuvres présentées sont prêtées par les artistes eux-mêmes, par The Kitchen de New York, la Galerie Castelli/Sonnabend de New York également, la STAMPA Galerie ainsi que les Archives de l'art contemporain de la Biennale de Venise (via Art/Tapes/22). Voir FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREY Nicolas, *Centre d'art contemporain/Genève 1974-1984*, Genève : Centre d'Art Contemporain, 1984, pp. 53-58.

⁴⁶⁶ MATTHEY David, « La Salle Étienne Duval », in : *Genava : Revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, n° 58, 2010, p. 143.

⁴⁶⁷ [S.n.], « RMM, signature de l'estampes genevoise », in : *Le Temps*, 7.1.2016, disponible à l'adresse URL : <https://www.letemps.ch/culture/rmm-signature-lestampes-genevoise>, consulté en ligne le 23 mars 2020. Voir également les comptes rendus de l'Administration municipale des années 1970, disponibles sur le site web de la Ville de Genève, à l'adresse URL : <http://www.ville-ge.ch/archivesenligne/archives/consultation/cra.html>, consultés en ligne le 23 mars 2020 ; interview de Rainer Michael Mason par Melissa Rérat, in : *Oral History Archiv der zeitgenössischen Kunst und Architektur* 2020.

⁴⁶⁸ Voir FREY Gilbert, *Regard sur l'art à Genève au XX^e siècle (1900-2010)*, Genève : Éditions Slatkine, 2011, p. 116 ; *AMAM : Premières acquisitions et donations*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 21 octobre 1976-31 janvier 1977, Genève : AMAM, 1976.

⁴⁶⁹ Historique de l'Association des Amis du MAMCO, présenté sur le site web de l'association, disponible à l'adresse URL : <http://amamco.ch/association/historique>, consulté en ligne le 23 mars 2020.

forme de don des œuvres d'art aux fins d'être exposées au public et, d'une manière générale, de promouvoir la connaissance de l'art contemporain. »⁴⁷⁰

La collection constituée par l'AMAM devait nourrir le Musée d'Art Moderne une fois mis sur pied. Pour ses expositions, l'association bénéficiait d'une salle du Musée d'art et d'histoire. Cette mise à disposition d'espaces a été facilitée par la présence, parmi les membres fondateurs puis au sein du comité, de conservateurs du musée. De mêmes acteurs agissaient au musée et dans l'AMAM et formaient ainsi un liant entre les deux entités, lien matérialisé par la salle d'exposition. Lorsqu'en 1974, l'association s'approche du musée pour obtenir un espace, il est question de « la grande salle du musée » ou « grande galerie du musée d'art et d'histoire »⁴⁷¹, ainsi que de la salle d'art moderne du musée – qui a dû « [...] être fermée pour travaux (verrières) pendant un ou deux mois en été 1975 et (murs et sol) pendant quatre mois en 1976 ou 1977. »⁴⁷² Elle est aussi qualifiée de « grande salle de peinture moderne du Musée d'Art et d'Histoire »⁴⁷³. Claude Lapaire décide, à sa nomination à la tête du Musée d'art et d'histoire en 1972, de revoir la répartition des collections dans les salles selon un sens chronologique. Dans ce contexte, la Salle Étienne Duval ou galerie de sculptures antiques sise au rez-de-chaussée supérieur – initialement attribuée à la sculpture moderne lors de l'ouverture du musée en 1910 (actuelle salle 0 | 1 réservée aux expositions temporaires⁴⁷⁴) – étant disponible, c'est cet espace

⁴⁷⁰ Article 2 des *Statuts de l'Association pour la création d'un musée d'art moderne à Genève*, document dactylographié, 30 octobre 1973, dossier 340.H.12.1/3, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁴⁷¹ *Circulaire de l'AMAM à ses membres*, signée par Jean-Paul Croisier, Président, document dactylographié, 8 avril 1974, dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁴⁷² *Lettre de Claude Lapaire, Directeur du Musée d'art et histoire à Jean-Paul Croisier*, document dactylographié, 26 avril 1974, dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁴⁷³ *Circulaire de l'AMAM à ses membres*, signée par Jean-Paul Croisier, Président, document dactylographié, 30 septembre 1974, dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁴⁷⁴ Voir le *Plan de visite du Musée d'art et d'histoire Genève*, disponible sur le site web de la Ville de Genève, à l'adresse URL : http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user_upload/mah/2013/Lieux-exposition/MAH-Plans/Web_DepliantMAH_Francais_2018.pdf, consulté en ligne le 23 mars 2020.

qui est mis à disposition de l'AMAM⁴⁷⁵. La mise en place de cette salle a pris du temps et connu des fluctuations, principalement en raison de la rénovation du musée et de la redistribution spatiale des collections. La solution proposée dans le devis établi par les designers et architectes Michel Buri et Serge Candolfi, le premier étant membre de l'AMAM⁴⁷⁶, consistait en un « [...] aménagement provisoire [pour] 4 à 5 ans [...] »⁴⁷⁷. Les modifications ont été tout de même conséquentes puisque l'accès au balcon a été fermé et une grille technique fixée au plafond afin de permettre l'installation de parois mobiles (annexe 21)⁴⁷⁸. La salle restait la propriété du Musée d'art et d'histoire, mais la réalisation a été prise en charge par l'AMAM, émanation du mécénat au cœur de l'association. Le 19 février 1975 est inaugurée la Salle d'art contemporain du Musée d'art et d'histoire, aménagée et financée par l'AMAM à hauteur de CHF 40'000.- pour un coût total de CHF 100'000.-. CHF 20'000.- sont à la charge du musée et les CHF 40'000.- restants recherchés auprès de généreux donateurs⁴⁷⁹.

⁴⁷⁵ Concernant l'histoire de la Salle Étienne Duval, voir MATTHEY 2010. Cet article très riche passe sous silence le fait que l'AMAM ait envisagé d'installer sa salle au deuxième étage. En effet, le projet initial de Claude Lapaire était de placer l'art contemporain au troisième niveau, dans « [...] l'actuelle galerie des Beaux-Arts [qui devait offrir] un panorama de l'art du XVIII^e et XIX^e siècles [et évoquer] certains aspects de celui du XX^e siècle. » Il prévoit cependant qu'à « [...] chaque étage, une ou deux salles seront réservées à des expositions temporaires, présentant par rotation les collections du musée qui figurent habituellement dans les réserves ou traitant de sujets d'actualité. », in : LAPAIRE Claude, « Les Transformations du Musée d'art et d'histoire », in : *Musées de Genève*, 1974, n° 142, p. 4. Il semble donc, sur la base des archives de l'AMAM, que c'est cette salle au troisième étage qui ait été convoitée et que la Salle Étienne Duval ait été un second choix, une des salles prévues pour les expositions temporaires mise finalement à disposition de l'association par Lapaire.

⁴⁷⁶ *Liste des membres de l'AMAM accompagnant une lettre adressée à Claude Lapaire, Directeur du Musée d'art et d'histoire*, lettre non signée, documents dactylographiés, 4 février 1975, dossier 340.H.12.1/8, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁴⁷⁷ *Devis estimatif établi par Michel Buri et Serge Candolfi*, document dactylographié, 4 février 1974, dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340. Il sera d'ailleurs question, en fin d'année 1977, de faire de cette salle une salle permanente du musée. Voir le point 4 du *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM*, document dactylographié, 21 octobre 1977, dossier 340.H.12.1/4, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁴⁷⁸ MATTHEY 2010, p. 144. Photographie de la salle reproduite ci-dessous, en p. 489.

⁴⁷⁹ *Salle d'art contemporain : Réalisation Association Musée d'Art Moderne*, plaquette d'inauguration, [février 1975], dossier 340.B.1/213, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340 ; *Lettre de Rainer Michael Mason*, sans destinataire, document manuscrit, 3 mai 1975, dossier 340.H.12.2/7, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

Quant aux organisateurs individuels de l'exposition *VIDEO*, Adelina von Fürstenberg et Éric Franck, ils étaient tous deux des acteurs importants de la scène culturelle genevoise des années 1970. Von Fürstenberg a fondé le Centre d'Art Contemporain en 1974, alors qu'elle étudiait les sciences sociales à l'Université de Genève⁴⁸⁰. D'abord logé dans la Salle Simón I. Patiño à la Cité universitaire, ce centre a rencontré de nombreuses difficultés financières qui ont occasionné cinq déménagements en quinze ans. L'identité du Centre d'Art Contemporain n'a donc, durant les années 1970, pas été liée à un lieu précis. Le Centre se définissait par la personnalité et les goûts de sa fondatrice-directrice. Il proposait un programme d'expositions originales, orienté principalement sur la performance, l'art minimal et conceptuel⁴⁸¹. Éric Franck pour sa part a d'abord été banquier privé et producteur de films, actif dans le mécénat artistique. En janvier 1975, il témoigne de son souhait d'adhérer à l'AMAM et propose d'« [...] y contribuer non par le versement d'une contribution, mais plutôt par le don d'œuvres d'art moderne. »⁴⁸² Son absence des listes de membres de 1975 mène à établir qu'il a rejoint l'association en 1976, immédiatement au sein du comité⁴⁸³, accession directe sans aucun doute encouragée par sa proposition de don. En 1977, Franck cesse ses activités au sein de la banque privée pour se consacrer à l'art, d'abord dans la Galerie Maeght à Zurich et Paris⁴⁸⁴ – ce qui implique son

⁴⁸⁰ A cette époque, elle n'était pas encore mariée à Egon von Fürstenberg et se nommait donc Cübeyan. Concernant l'histoire du Centre d'Art Contemporain durant les années 1970, voir IMHOF, RÉRAT *et al.* 2015, pp. 13-96. Voir également RÉRAT Melissa, « La Figure du commissaire d'exposition à l'épreuve du collectif : Étude de cas issus de la scène artistique genevoise au tournant des années 1970 », in : DAGUET Karin, IMESCH Kornelia *et al.* (éd.), *Transdisziplinarität in Kunst, Design, Architektur und Kunstgeschichte*, Oberhausen : Athena (coll. « Artificium », n° 65), 2018, pp. 71-83.

⁴⁸¹ Pour un aperçu des expositions thématiques et une liste exhaustive des artistes présentés, voir FÜRSTENBERG von, FREI 1984.

⁴⁸² *Lettre d'Éric Franck à l'AMAM*, document dactylographié, 13 janvier 1975, dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340. Ce don est toutefois absent de l'inventaire de la collection de l'AMAM déposée au Musée d'art et d'histoire. Il se peut qu'une partie de ladite collection ait été conservée ailleurs. Voir *Inventaire de la collection de l'AMAM*, mai 1986, dossier 340.H.12.1/2, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁴⁸³ Franck participe à la séance du Comité de l'AMAM du 21 septembre 1976 selon le procès-verbal correspondant, dossier 340.H.12.1/4, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁴⁸⁴ *Lettre d'Éric Franck à Charles Goerg*, document dactylographié, [s.d.], dossier 340.H.12.1/2, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

départ en 1978 du Comité de l'AMAM⁴⁸⁵ –, puis dans sa propre galerie qu'il fonde à Genève en 1982⁴⁸⁶. Proche d'Adelina von Fürstenberg, il a soutenu financièrement le Centre d'Art Contemporain de 1977 à 1979⁴⁸⁷, avant de concentrer ses efforts dans sa galerie.

De par ce réseau, on peut supposer que c'est Franck qui a soufflé au Comité de l'AMAM le nom d'Adelina von Fürstenberg pour le projet *VIDEO*. Les procès-verbaux des séances du Comité mentionnent une première fois non Adelina von Fürstenberg en personne, mais le Centre d'Art Contemporain. Il y est question de son exposition consacrée en 1976 à Sol LeWitt à la Salle Simón I. Patiño, dans le cadre du *West Broadway Festival*⁴⁸⁸. L'AMAM soutient, à hauteur de CHF 2'500.-, le *Wall Drawing* réalisé par l'artiste et reçoit, en contrepartie, une estampe à tirage limité⁴⁸⁹. Puis, en mars 1977, von Fürstenberg fait don de dessins de Robert Wilson à l'AMAM⁴⁹⁰. Lors de la séance du 27 avril 1977, son nom est prononcé en vue de la prochaine assemblée générale qui doit élire le comité ; on propose de reconduire les membres actuels et de nommer Adelina von Fürstenberg en sus⁴⁹¹. Il est fort probable que la suggestion émane d'Éric Franck ou qu'elle s'explique par la forte implication de von Fürstenberg dans l'organisation de *VIDEO* et le succès remporté par la manifestation. D'ailleurs, au point 7.2. du procès-verbal de cette réunion, tant von Fürstenberg que Franck en sont félicités. Aucune suite

⁴⁸⁵ *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM*, document dactylographié, 21 octobre 1977, p. 2, dossier 340.H.12.1/4, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁴⁸⁶ Active à Genève jusqu'en 1984, selon Éric Franck, dans un entretien avec Melissa Rérat, 14.11.2011 (téléphone), réalisé dans le cadre du projet *Kristallisationsorte der Schweizer Kunst der 1970er Jahre: Aarau – Genf – Luzern*, interview non publiée. En 1984 justement, l'AMAM participe au financement du catalogue de l'exposition *Dennis Oppenheim* présentée par la Galerie Éric Franck. Voir *Activités organisées par l'AMAM de 1974 à 1989* 1989.

⁴⁸⁷ FÜRSTENBERG von, FREI 1984, pp. 15, 63 ; IMHOF, RÉRAT *et al.*, 2015, p. 46.

⁴⁸⁸ FÜRSTENBERG von, FREI 1984, p. 40.

⁴⁸⁹ *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM*, document dactylographié, 3 septembre 1976, dossier 340.H.12.1/4, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁴⁹⁰ *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM*, document dactylographié, 23 mars 1977, dossier 340.H.12.1/4, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁴⁹¹ *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM*, document dactylographié, 27 avril 1977, dossier 340.H.12.1/4, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

à cette proposition de nomination ne figure dans les archives ; le vote a été défavorable à von Fürstenberg ou celle-ci a décliné l'invitation⁴⁹².

Bien que créés à quelques mois d'intervalle, le Centre d'Art Contemporain et l'AMAM sont des structures fort différentes. Le premier a été fondé par une jeune femme, encore étudiante, qu'elle dirige seule⁴⁹³, tandis que la seconde a été formée par un groupe d'hommes installés dans la Genève culturelle. Son comité se compose durant les années 1970 de riches collectionneuses et collectionneurs ainsi que de conservateurs du Musée d'art et d'histoire et du Cabinet des estampes. Les cotisations des membres – qui s'échelonnent sur trois catégories : CHF 100.-, CHF 500.- et CHF 1'000.- – servent à l'achat d'œuvres d'art⁴⁹⁴. Les membres du Comité sont par ailleurs invités à faire des dons d'œuvres⁴⁹⁵ ; l'AMAM consiste dans les faits à un regroupement de mécènes en faveur de l'art moderne à Genève dans le but d'y construire un musée. Le capital financier de l'AMAM dépasse donc largement celui du Centre, et constitue le cœur de ses activités.

2.2.2 L'affiche de l'exposition

Sur l'affiche de la manifestation – issue des archives de l'AMAM conservées au sein du Fonds du Musée d'art et d'histoire aux Archives de la Ville de Genève, affiche absente des Archives du Centre d'Art Contemporain ainsi que des ouvrages historiographiques publiés par le

⁴⁹² Les procès-verbaux des Assemblées générales antérieures à 1978 sont malheureusement absents du fonds conservé aux Archives de la Ville de Genève.

⁴⁹³ L'Association pour le Centre d'Art Contemporain sera créée plus tard, en juin 1981. Voir FÜRSTENBERG von, FREI 1984, p. 114.

⁴⁹⁴ *Circulaire de l'AMAM adressée à ses membres* 8 avril 1974. Voir aussi la *liste des membres de l'AMAM*, [s.d.], qui accompagne la *lettre adressée à Claude Lapaire, Directeur du Musée d'art et d'histoire* 1975.

⁴⁹⁵ Voir notamment le *procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM*, document dactylographié, 8 octobre 1976, qui liste les achats et dons pour une exposition le 21 octobre, dossier 340.H.12.1/4, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340. Voir également le point 3.4. du procès-verbal de la séance du 21 septembre 1976, dans le même dossier.

Centre⁴⁹⁶ –, l'AMAM⁴⁹⁷, le Musée d'art et d'histoire et les dates de l'événement sont mis en évidence par un caractère gras et de grande taille (annexe 5)⁴⁹⁸. L'importance accordée au musée et aux dates sur ce support reflète certainement un souci pratique : informer le public du lieu et du moment de l'exposition. Adelina von Fürstenberg et Éric Franck sont indiqués en très petits caractères en leur qualité d'organiseurs, dans la partie inférieure de l'affiche. Ni le Centre d'Art Contemporain ni la STAMPA Galerie ne sont mentionnés. La typographie de l'affiche imite l'image d'un moniteur à tube cathodique : au centre, on distingue l'écran et sur le côté droit la partie rectangulaire comportant habituellement les boutons de réglage. Sur le côté inférieur gauche apparaît le titre de l'exposition en minuscules, « Video ». Les lettres de ce titre sont formées par des stries horizontales qui rappellent l'entrelacement vidéo, voire la neige des écrans cathodiques.

Le même type de rainures compose la surface de l'écran, dans l'intervalle desquelles est indiqué, en caractères pleins, le calendrier de l'événement. Il rappelle certaines composantes d'un festival : programmes denses, au nombre de huit, présentés à des horaires fixes⁴⁹⁹. Un vernissage, une vidéothèque ouverte un jour précis en lieu et place d'un programme, une performance vidéo de Marc Camille Chaimowicz (« ... *doubts...* » *a sketch for video and audience*), une discussion animée par Michaël H. Shamberg, collaborateur de The Kitchen New York – accompagnée d'une présentation de vidéos de ce centre d'art –, un concert de Giuseppe

⁴⁹⁶ FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), *56 + 1/Centre d'art contemporain 1974-1979*, Genève : Centre d'Art Contemporain, 1979 ; FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), *Centre d'art contemporain, Genève 1982-1983*, Genève : Centre d'Art Contemporain, 1983 ; FÜRSTENBERG von, FREI 1984 ; FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), *Centre d'art contemporain 1984-1989*, Genève : Centre d'Art Contemporain, 1989.

⁴⁹⁷ Il faut relever une erreur dans le nom : « L'association de Musée d'art moderne » au lieu d'Association Musée d'Art Moderne.

⁴⁹⁸ *VIDEO*, affiche de l'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 22 avril-1^{er} mai 1977, dossier 340.H.12.4/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340 (affiche reproduite en p. 445).

⁴⁹⁹ Le modèle du festival est d'autant plus pertinent si l'on songe à la multiplication, dès la fin des années 1970 et durant la première moitié des années 1980, des manifestations de ce type présentant de la vidéo en Suisse. À ce sujet, voir RÉRAT 2017, p. 13. Stéphanie-Emmanuelle Louis relève à juste titre que le festival « [...] né au XIX^e siècle, d'abord en lien avec la musique, [...] s'avère, par sa massification, un phénomène du XX^e siècle [qui] revêt une efficacité dans le champ artistique en contribuant à la légitimation d'arts considérés comme mineurs [...], in : LOUIS Stéphanie-Emmanuelle, « Pour une histoire des festivals (XIX^e-XXI^e siècles), in : *1895 : Mille huit cent quatre-vingt-quinze : Revue d'histoire du cinéma*, n° 66, printemps 2012, pp. 155-156.

Chiari et des installations vidéo (Daniel Buren, *Découverte, effacement*, 1974/1977 ; Valie Export et Peter Weibel, *Negativ-Positiv Transfinit*, 1973/1977 ; Jean Otth, *Le Portillon de Dürer*, 1976/1977) les complètent.

La partie droite de l'affiche, rédigée en caractères pleins, détaille le contenu des huit programmes (artiste, titre, date, durée, noir et blanc). La quantité de renseignements, présentés de plus dans une police de taille bien plus petite que celle du titre, laisse penser que l'affiche devait également faire office de programme, de flyer, voire de carton d'invitation. C'est ce que confirme le dos de l'affiche où l'on peut lire, dans un encadré : « Le comité de l'Association Musée d'Art Moderne sera heureux de vous accueillir au vernissage VIDEO : installations, vidéo-cassettes, documentations le vendredi 22 avril 1977 à 20 heures 30 au Musée d'art et d'histoire rue Charles-Galland Genève » (annexe 5)⁵⁰⁰. Sous cette invitation figure la copie de la partie inférieure de l'affiche, soit le calendrier des performances, concert et discussion ainsi que la liste des vidéo-installations. L'indication de l'organisation par von Fürstenberg et Franck a ceci dit été omise.

Imprimée en grand format et observée à une certaine distance, ce sont le titre et la mention de l'AMAM, du Musée et des dates qui ressortent de l'affiche. La volonté de la communication est d'associer fortement cette manifestation à l'AMAM, en tant qu'organisatrice, et au Musée d'art et d'histoire, en tant que lieu. La typographie du titre « Video » met par ailleurs en évidence les spécificités visuelles de l'image électronique, à quoi s'ajoute la mise en page de la partie droite du document, la liste des programmes de vidéos, qui fait penser à un générique de film. Il importe en outre de relever que les bandes présentées lors de la discussion sont qualifiées non d'œuvres, mais de « vidéo-cassettes » qui sont « produites par the Kitchen, New York ». Alors que les termes « vernissage », « performance », « installation » renvoient à un champ lexical artistique, « programme », « vidéothèque », « vidéo-cassettes produites » se réfèrent à la technique ; parti pris technique qui se retrouve dans le titre de l'exposition, *VIDEO*.

⁵⁰⁰ Dos de l'affiche de l'exposition *VIDEO 1977* (reproduit en p. 446).

2.2.3 Le catalogue d'exposition

Le visuel de la couverture du catalogue d'exposition reprend l'image du moniteur. À la différence de l'affiche, l'écran est cette fois-ci noir et sert d'arrière-plan à une police blanche, qui imite une écriture électronique composée de points. Le titre « VIDEO » est répété sept fois, puis viennent la mention de l'AMAM, celle de Stampa et des mois et de l'année de l'exposition. Tant le visuel de l'affiche que celui du catalogue s'éloignent de la mise en page de publications des Beaux-Arts pour se rapprocher d'une esthétique « électronique ». Le catalogue se présente sous la forme d'une brochure d'une quarantaine de pages, d'un format un peu plus grand qu'A5, avec une couverture cartonnée. L'ensemble est relié au moyen de trois agrafes et imprimé en noir et blanc⁵⁰¹.

La répartition des rôles présentée dans le catalogue diverge de celle communiquée sur l'affiche ou exposée dans les ouvrages édités ultérieurement par le Centre d'Art Contemporain⁵⁰². Sur la couverture, la mention « Stampa – Basel » apparaît à la suite de « Association Musée d'art moderne – Genève », prenant pour ainsi dire la place conférée au Musée d'art et d'histoire sur l'affiche. La mention des deux villes de part et d'autre de la Sarine est à relever. L'importance du couple Stampa est précisée sur le verso de la couverture :

« Cette publication a été éditée à l'occasion de l'exposition VIDEO réalisée par l'Association Musée d'Art Moderne (AMAM) au Musée d'art et d'histoire,

⁵⁰¹ Il faut nuancer car bon nombre des publications produites par le Musée d'art et d'histoire de Genève à cette époque, bien que présentant une couverture plus « traditionnelle » (reproduction en couleurs d'une œuvre), adoptent la même forme, celle d'une brochure agrafée de petit format, d'une trentaine de pages. Voir par exemple *Johann Heinrich Füssli : 1741-1825*, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 17 juin-1^{er} octobre 1978, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1978 (qui contient quelques reproductions couleurs) ; PIANZOLA Maurice, *Paysages romantiques genevois*, Genève : Musée d'art et d'histoire (coll. « Images du Musée d'art et d'histoire de Genève »), 1977. Il en va de même pour les catalogues de l'AMAM précédant et succédant à *VIDEO* : de petits livres d'environ 3 mm d'épaisseur, reliés à la colle : *Roman Opalka : Dessins et peintures*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 4 février-9 mars 1977, Genève : AMAM, 1977 ; *Andy Warhol : The American Indian*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 28 octobre 1977-22 janvier 1978, sous la direction de Rainer Michael Mason, Genève : AMAM, 1978 ; *Hans-Rudolf Huber : Peintures jaunes 1975-1978*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 30 mars-30 avril 1978, sous la direction de Rainer Michael Mason, Genève : AMAM, 1978.

⁵⁰² Voir le sous-chapitre 3.2.2, ci-dessous pp. 262-268.

Genève et par STAMPA, Bâle. Avril–Mai 1977.

Les organisateurs remercient la direction du Musée d'art et d'histoire de Genève ainsi que Mme É. Abensur, Mme K. Lillaz et M. A. L'Huillier pour avoir rendu possible cette exposition.

Coordinateurs : Adelina von Fürstenberg, responsable du Centre d'art contemporain, Salle Patiño, Genève et Stampa, Bâle.

Organisateurs : Éric Franck, Adelina von Fürstenberg pour Genève, et René Pulfer, E. Hauswirth, Stampa, pour Bâle. »⁵⁰³

Étonnamment, seule la contribution d'Éric Franck à l'organisation est indiquée dans le catalogue, alors qu'il a également participé au financement par un don de CHF 5'000.-⁵⁰⁴. La direction du Musée d'art et d'histoire est quant à elle remerciée pour la mise à disposition des espaces de l'exposition. Pour ce qui est d'Adelina von Fürstenberg, l'impressum lui reconnaît deux rôles : l'organisation genevoise avec Éric Franck, ce qui concorde aux renseignements de l'affiche, et la coordination aux côtés des Stampa.

De nouvelles parties prenantes font en outre leur apparition : le Centre d'Art Contemporain, en lien avec Adelina von Fürstenberg, ainsi que trois mécènes : Éna Abensur, Kitty Lillaz et André L'Huillier, tous trois collectionneurs et membres du Comité de l'AMAM⁵⁰⁵. Du côté de Bâle sont mentionnés en tant qu'organisateur René Pulfer et E. Hauswirth. Pulfer est une figure phare de la vidéo suisse. Après avoir visité, en 1973, la biennale *Trigon* à Graz proposant pour la première fois en Europe une large sélection d'œuvres vidéo, il oriente sa pratique sur la vidéo et les nouveaux médias, qu'il enseigne dès 1985 et jusqu'en 2014 à la Hochschule für Kunst und Gestaltung de Bâle⁵⁰⁶. Quant à E. Hauswirth, – Erhart Hauswirth à ne pas confondre avec

⁵⁰³ VIDEO 1977.

⁵⁰⁴ Budget présenté dans le dossier *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977* 1977, [s.p.] (reproduit en annexe 20, p. 485) ; *Procès-verbaux des séances du Comité de l'AMAM*, documents dactylographiés, 10 novembre 1976 et 28 janvier 1977, dossier 340.H.12.1/4, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁵⁰⁵ Selon le *procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM* 23 mars 1977.

⁵⁰⁶ GFELLER Johannes, « Pulfer, René », in : *SIKART Dictionnaire sur l'art en Suisse*, disponible à l'adresse URL : <http://www.sikart.ch/kuenstlerInnen.aspx?id=9586812>, consulté en ligne le 24 mars 2020. Voir également RÉRAT 2014, pp. 24-25.

Hermann Hauswirth, Directeur de la Foire de Bâle (par la suite muba) de 1954 à 1971⁵⁰⁷ –, il s'agit d'un acteur bâlois de la vidéo, de la télévision et du cinéma des années 1950 à 1980, auteur du dernier texte du catalogue⁵⁰⁸. La liste se termine par l'atelier genevois qui a pris en charge la composition et l'impression du catalogue.

Sont regroupées sept contributions rédigées dans leur langue d'origine (allemand, anglais, italien) et traduites en français, avec plus ou moins de fidélité selon les textes. Le nom du traducteur n'est mentionné que pour la contribution de Hugh Adams. La contribution de E. Hauswirth fait exception à ce système. Elle est écrite uniquement en allemand et sa mise en page laisse penser qu'il s'agit d'une contribution plus artistique que scientifique. Aucun des auteurs n'est un membre de l'AMAM ou un employé du Musée d'art et d'histoire ni du Centre d'Art Contemporain : Martin Kunz, historien de l'art et directeur du Kunstmuseum de Lucerne de 1977 à 1989⁵⁰⁹ ; Barbara London, fondatrice et conservatrice de la collection d'art vidéo du

⁵⁰⁷ Site web de MCH Group, disponible à l'adresse URL : <https://www.mch-group.com/fr-CH/mch-group/history/personalities/hermannhauswirth.aspx>, consulté en ligne le 24 mars 2020.

⁵⁰⁸ Peu d'informations sont disponibles concernant Erhart Hauswirth. Au sujet de son implication dans l'élaboration de l'Eidophor, premier projecteur d'image télévisuelle, inventé par le Prof. Fritz Fischer de l'École polytechnique fédérale de Zurich, voir LAGRANGE Jean-Jacques, « Le Projecteur Eidophor, une invention suisse qui va révolutionner le monde de l'image », in : *notrehistoire.ch*, 1.4.2014, article disponible à l'adresse URL : <https://notrehistoire.ch/entries/kV3Yyw3n84o>, consulté en ligne le 24 mars 2020. En 1983, Hauswirth réalise avec René Pulfer un livre et deux vidéos, le tout consacré à l'exposition de sculptures au Wenkenpark ; l'ensemble est édité par les Stampa : HAUSWIRTH Erhart, PULFER René, *Didaktische Betrachtung: Skulptur im 20. Jahrhundert: Ausstellung im Wenkenpark Riehen/Basel*, vidéocassettes VHS, 60 min. chacune, Bâle : Stampa, 1983. Auparavant, il a été actif dans le cinéma, notamment au sein de l'équipe opérationnelle des films *Die Käserei in der Vehfreude* (Franz Schnyder, 1958) et *Café Odeon* (Kurt Früh, 1959) ; voir à ce propos l'Internet Movie Database IMDb, disponible à l'adresse URL : https://www.imdb.com/name/nm0369644/?ref_=fn_al_nm_1, consulté en ligne le 24 mars 2020. Gilli et Diego Stampa confirment que René Pulfer et Erhart Hauswirth les ont assistés dans l'organisation du volet bâlois de l'exposition *VIDEO*. Ils présentent le second, aujourd'hui décédé, comme actif « [...] in einer Basler Pharma Firma in der audiovisuellen Entwicklung [...] ». Hauswirth, tout comme Pulfer, « [...] haben bei diversen Projekten in der Pionierzeit der Videokunst, die wir in der Galerie und an der ART Basel veranstaltet haben, mitgearbeitet. » Gilli et Diego Stampa, STAMPA Galerie, dans un entretien avec Melissa Rérat, 17.1.2020 (mail).

⁵⁰⁹ Éléments biographiques issus de l'interview de Martin Kunz par Dora Imhof, in : *Oral History Archiv der zeitgenössischen Kunst und Architektur* 2020.

Museum of Modern Art New York de 1970 à 2013⁵¹⁰ ; Peter Weibel, « [...] artiste, organisateur du Festival vidéo et Cinéma alternatives (*sic*) à Vienne, Autriche [...] »⁵¹¹, qui sera impliqué dans le festival Art Electronica de Linz et au sein du ZKM de Karlsruhe⁵¹² ; Hugh Adams, « [...] Studio International, critique d'art, Londres [...] »⁵¹³ et enseignant ; Maria Gloria Biccchi, « [...] Conservatrice des archives vidéo de la Biennale de Venise [...] »⁵¹⁴ et responsable de Art/Tapes/22 ; Fulvio Salvadori, critique d'art et auteur de nombreux textes publiés par le Centre d'Art Contemporain⁵¹⁵ ; Michaël H. Shamberg, associé de The Kitchen à New York ; et Erhart Hauswirth, vidéaste bâlois. Le catalogue se clôt sur trois pages publicitaires de sociétés de technique vidéo. Deux d'entre elles, le studio Video Films S.A. et l'entreprise Trans Video, ont loué le matériel nécessaire à *VIDEO* au Musée d'art et d'histoire.

La collaboration avec ces dernières apparaît déjà dans le dossier « VIDEO ART & PERFORMANCES » remis le 28 janvier 1977 par Adelina von Fürstenberg au Comité de l'AMAM (annexe 20)⁵¹⁶. Les pages publicitaires sont également prévues, mais uniquement pour Video Films et le Club Video Films. Cet engagement trouve son explication dans une lettre de Video Films adressée à Adelina von Fürstenberg, avec copie à Éric Franck, le 14 janvier 1977 :

« [...] un rabais exceptionnel de 50 % [...] est motivé d'une part par le grand intérêt que nous portons à vos efforts, et d'autre part, par le fait que vous voudrez bien nous considérer comme partenaire collaborant à la manifestation [...] (nom

⁵¹⁰ Informations tirées du site web du Museum of Modern Art New York, disponible à l'adresse URL : <http://post.at.moma.org/profiles/30-barbara-london>, consulté en ligne le 24 mars 2020.

⁵¹¹ *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977 1977*, [s.p.].

⁵¹² Biographie de Peter Weibel sur le site web de l'artiste, disponible à l'adresse URL : http://www.peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=6&Itemid=70, consulté en ligne le 24 mars 2020.

⁵¹³ *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977 1977*, [s.p.].

⁵¹⁴ *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977 1977*, [s.p.].

⁵¹⁵ Selon l'artiste Jean Otth, Adelina von Fürstenberg a, durant les années 1970, confié à Fulvio Salvadori « [...] la responsabilité de l'"apport culturel" aux textes théoriques publiés par le Centre d'Art Contemporain [...] », cité par : IMHOF, RÉRAT *et al.* 2015, pp. 72-73.

⁵¹⁶ *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977 1977*, [s.p.]. (reproduit en p. 485).

de VIDEO-FILMS SA sur le programme, l'affiche, une ou deux pages de textes et mention du nouveau Club "VIDEO-FILM". »⁵¹⁷

Au final, seule une page sera accordée à Video Films, sans mention de son club, en fin de publication. Parallèlement à la publicité, d'autres éléments annexes ponctuent les articles. Le propos de Kunz est suivi d'un court texte consacré aux groupes vidéo. Des images accompagnent certains articles ; les illustrations sont des œuvres indiquées dans le texte, qu'elles complètent, ou des pièces d'artistes mentionnés. Parfois, le lien est plus ténu comme dans le texte français de Biccchi et Salvadori accompagné d'une image d'un concert filmé de Giuseppe Chiari (plus précisément une photographie d'un moniteur diffusant le film du concert, non daté ni localisé), qu'on comprend illustrer le point « performance filmée » thématique par les auteurs. Lorsqu'un texte est suivi d'une image dans sa version française, il l'est souvent aussi dans sa version originale. La seconde image est tirée dans ce cas d'une autre œuvre du même artiste ou d'une photographie différente de la même œuvre. Dans tous les cas, il s'agit d'artistes exposés et parfois des œuvres présentées dans *VIDEO* – notamment le concert de Chiari qui est peut-être celui donné lors de l'exposition, mais l'absence de date et de titre ne permet qu'une supposition. Aucune vue de l'exposition n'est cependant proposée.

Malgré la diversité des auteurs, l'absence de lien direct entre les contenus des textes et l'exposition et le fait qu'aucun des organisateurs de l'exposition n'ait produit un texte, les documents d'archives parlent bien d'un catalogue d'exposition, et non d'une brochure ou d'une publication⁵¹⁸. Comme vu ci-dessus, la réalisation du catalogue est marquée par l'implication et la mise en évidence de la STAMPA Galerie ainsi que par l'effacement du Musée d'art et d'histoire. Malheureusement, aucun document conservé ne permet de comprendre les détails de la genèse de cette publication, ni les échanges avec les auteurs ou les raisons qui ont mené à l'autonomisation, voire au détachement, du projet de catalogue. Le projet d'exposition présenté par Adelina von Fürstenberg en janvier 1977 prévoit un catalogue « bi-lingue (*sic*) (français-

⁵¹⁷ Lettre de Claude Richardet, Directeur commercial de Video Films S.A. et de Pierre Binggeli, Directeur technique à Adelina von Fürstenberg, document dactylographié, 14 janvier 1977, dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁵¹⁸ Activités organisées par l'AMAM de 1974 à 1989 1989 ; Compte d'exploitation exercice 1977, document dactylographié, 1977, dossier 340.H.12.1/4, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

anglais) » composé d'articles, « [...] écrits par [...] différents critiques [...] », définis par leur fonction professionnelle : Hugh Adams, Maria Gloria Bicocchi, Peter Weibel et Adelina von Fürstenberg. La liste n'est pas définitive puisque terminée par un « etc. ». La composition du catalogue envisagé est très systématique ; il est prévu « [...] 1 page par artiste-performer. Quelques pages sur les vidéo-cassettes (photographies). 1 page publicitaire pour Video-Films. 1 page publicitaire pour Club "Video-Film" [...] »⁵¹⁹. Dans le p.-v. de la réunion du Comité de l'AMAM du 23 mars 1977, c'est d'un catalogue trilingue dont il est question ; ne sont toutefois pas expliquées les raisons de ce trilinguisme, ou plus précisément de ce double bilinguisme (français – allemand ; français – anglais)⁵²⁰. Le catalogue final sera plus étoffé, focalisera moins sur les cassettes, traitera de la performance et de l'installation et, point à souligner, von Fürstenberg n'y contribuera pas en tant qu'auteur.

Martin Kunz

- « *La vidéo en Suisse* », pp. 3-6⁵²¹

Le catalogue ne contient aucune introduction ni conclusion. Les organisateurs de l'exposition ne semblent pas avoir jugé nécessaire de s'exprimer. Ainsi, la place dévolue au texte de Kunz lui confère une importance particulière ; le lecteur attend de cette contribution quelques éléments introductifs. Étonnamment, Kunz ne fait aucune mention de l'exposition *VIDEO*, si ce n'est peut-être à la fin de son propos où il se réfère à la façon dont « [...] les choses se sont déroulées [...] à Genève [...] » et à une manifestation présentant une centaine de vidéos sur dix jours⁵²². Certains éléments du texte font penser qu'il a pu initialement être publié dans un autre ouvrage. À la page 4, Kunz renvoie à une chronologie et à la « Chronologie Impact », toutes deux absentes du catalogue. De plus, le Groupe Impact ne fait pas partie de la liste des groupes vidéo qui suit l'article de Kunz. Sa contribution consiste en un état des lieux de la vidéo en Suisse. Les termes du titre, « la vidéo » et la « Suisse », forment les deux axes du développement. La première est entendue ici comme une catégorie générale de pratiques. L'analyse se concentre sur ce domaine dans un espace géographique donné, la Suisse, et plus précisément à Lausanne et Genève. Il est à relever que tout comme dans le titre de l'exposition,

⁵¹⁹ *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977* 1977, [s.p.].

⁵²⁰ *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM 23 mars 1977*.

⁵²¹ La version originale allemande se trouve aux pages 23 à 26 du catalogue, sous le titre « Video in der Schweiz ».

⁵²² KUNZ Martin, « La vidéo en Suisse », in : *VIDEO 1977*, p. 3.

il est question de la vidéo, et non de l'art vidéo. Kunz structure son texte en trois parties. Une première est consacrée à l'état de la vidéo dans un contexte européen. Dans la deuxième, il traite de l'histoire de la pratique vidéo par les artistes en Suisse pour terminer, dans la dernière partie, par une recommandation pour le développement de la pratique vidéo dans l'art.

« La vidéo en Suisse » est introduite par une comparaison avec « l'étranger »⁵²³. Une distinction s'opère concernant le développement technique de la vidéo, entre les États-Unis et l'Europe et, à l'intérieur de celle-ci, entre la Suisse et les pays qui lui sont limitrophes. La vidéo en Suisse est « à un stade primitif », « sous-développée ». Kunz adopte une vision téléologique de la vidéo, envisagée comme « nouveau moyen de communication », amené à évoluer. En d'autres termes, il s'agit d'une technique ou un outil du domaine de la communication, ou employé pour communiquer au sein du monde social. Selon les pays, il se modifie de manière distincte ou est à un stade d'évolution différent.

Kunz oppose les « domaines commerciaux, utilitaires » aux « autres domaines d'application » :

« [...] l'éducation, l'observation personnelle, pour les particuliers ou pour les groupes, pour le travail de quartier, les initiatives populaires, l'information dans les locaux, ou dans tous les domaines marginaux sociaux ou généraux, la culture et l'art en tant que moyens d'expression [...] »⁵²⁴.

En Suisse, les premiers bénéficient d'infrastructures et de moyens financiers, au détriment des seconds, ce qui est déploré car ces domaines permettraient un emploi idéal des qualités spécifiques de la vidéo⁵²⁵. Kunz n'explique toutefois pas en quoi consistent lesdites qualités. Pour lui, il est question de domaines et de l'inscription de la vidéo dans ceux-ci. À l'origine, la vidéo provient de celui de la communication, dans lequel figurent également des « moyens d'information » tels que la télévision et la radio. Ceci dit, employée par de petits groupes ou des particuliers, elle est susceptible de pénétrer d'autres univers. Il faut relever que l'art et la culture sont présentés en tant que « moyens d'expression » et non comme domaines.

⁵²³ KUNZ 1977, p. 3.

⁵²⁴ KUNZ 1977, p. 3.

⁵²⁵ KUNZ 1977, p. 3.

Kunz poursuit par une seconde opposition : la « culture-représentation » d'une part et la « [...] culture depuis la base dans des petits locaux et de petits centres régionaux [...] »⁵²⁶ d'autre part. Il ne définit pas ce qu'il entend par la première. Quant à la seconde, il s'agit d'une culture populaire, accessible à tout citoyen, dont les centres de quartier en Grande-Bretagne fournissent un bel exemple. Bien que la Suisse dispose de bons outils vidéo dans le domaine de l'éducation, ceux-ci ne sont pas accessibles au plus grand nombre. On comprend donc que pour Kunz, la vidéo est un outil de communication qui s'inscrit dans la « culture depuis la base » et non dans la « culture-représentation », et qui devrait être accessible à tout un chacun. Il poursuit en introduisant l'art en tant que possible pratique de la vidéo. Que ce soit aux États-Unis d'abord, en Europe et en Suisse ensuite, les artistes ont été les premiers acteurs à avoir « [...] découvert et expérimenté les possibilités de ce moyen de communication. »⁵²⁷ Kunz précise que les pratiques vidéo des artistes ont encouragé d'autres domaines à employer cet outil. Ainsi, « l'art vidéo » n'est qu'une pratique, marginale, « une possibilité parmi toutes les possibilités de la vidéo »⁵²⁸.

Kunz en vient à la situation de la vidéo artistique en Suisse. Il débute son historique en 1970 et par la mention de Gérald Minkoff en tant que premier artiste à avoir intégré la vidéo à son travail, suivi de près par Jean Otth, Janos Urban, René Bauermeister et Muriel Olesen. René Berger est présenté comme sixième acteur, non en tant qu'artiste, mais organisateur d'exposition et théoricien⁵²⁹. Le ton pessimiste du début se poursuit puisque Kunz déplore que seul un petit groupe de Romands et très peu d'artistes en Suisse alémanique emploient la vidéo, toujours présentée comme « moyen d'expression » ou « moyen de communication »⁵³⁰. Le seul point positif relevé est l'existence d'un groupe. Le regroupement intervient aussi chez des acteurs non artistes qui recourent à « [...] la vidéo à des fins plus libres (groupe vidéo/vidéo libre). »⁵³¹

⁵²⁶ KUNZ 1977, p. 3.

⁵²⁷ KUNZ 1977, p. 3.

⁵²⁸ KUNZ 1977, p. 3.

⁵²⁹ KUNZ 1977, p. 4.

⁵³⁰ KUNZ 1977, p. 3.

⁵³¹ KUNZ 1977, p. 4.

Les artistes vidéo – autrement dit des acteurs issus de l'art pratiquant la vidéo – accompagnés des expositions et des cours dispensés par René Berger à l'Université de Lausanne ont servi de « stimulants dans ce processus »⁵³², c'est-à-dire aux développements de la vidéo artistique en Suisse et au regroupement. Or, à nouveau, l'impulsion est de courte durée en raison du manque de soutien financier et d'infrastructures. Kunz déplore fortement que les musées et les galeries d'art ne s'intéressent pas à « l'art de la vidéo » et n'investissent pas dans l'achat de matériel vidéo. Cette constatation sous-entend que la pratique de « l'art vidéo » n'a pas trouvé sa place dans l'univers artistique, ou du moins pas une place reconnue.

Kunz conclut par une recommandation en vue de changer cette situation et permettre le développement de la vidéo : « [...] présenter une plus grande partie de ces expositions sous forme de montages vidéo [...] ». Il fait reposer cette proposition sur deux arguments. D'une part, des fonds publics sont débloqués pour de nouveaux moyens de promotion de l'art. D'autre part, les spectateurs ont de la peine à apprécier le visionnement d'un grand nombre de bandes dans un espace d'exposition, exposition qui plus est de courte durée. Il termine en avançant que « [...] l'espoir et le sens de telles opérations [présentations de vidéos telle l'exposition *VIDEO* ?] ne réside dans le fait qu'à plusieurs occasions de ce genre, les institutions comme les musées se persuadent de la nécessité d'adopter de plus en plus intensément la vidéo. »

Précisons qu'à la contribution de Kunz succèdent un court texte intitulé « les groupes vidéo » et une liste desdits groupes en page 6. Le statut de ces deux éléments n'est pas clair. Aucun auteur n'est indiqué et certains éléments font penser que le texte provient d'une autre publication. Il y est fait mention d'une « biblio », alors que le catalogue ne contient pas de bibliographie. De plus, l'en-tête de la deuxième page du texte indique « groupes vidéo en Suisse » dans la version française (p. 5), alors que la version allemande ne mentionne que « Video-Gruppen » (p. 25). S'agit-il d'annexes à l'article de Kunz ? Ont-elles été rédigées par Kunz ou par les éditeurs du catalogue ou encore les organisateurs de l'exposition ? L'hypothèse des annexes me paraît plausible puisque le texte explique une expression employée par Kunz, celle de « vidéo libre » : « La "Community-Video" (vidéo libre) est une notion standard dans tous les pays anglo-saxons. Elle désigne l'utilisation à grande échelle et non commerciale de la

⁵³² KUNZ 1977, p. 4.

vidéo »⁵³³. À nouveau, la situation anglo-saxonne est présentée comme modèle duquel se distingue, négativement, la Suisse où « [...] peu de groupes sont connus [...] »⁵³⁴ en raison du manque de budgets et d'infrastructures (évoqués dans l'article de Kunz).

Barbara London

- « *L'art vidéo aux U.S.A.* », pp. 7-9⁵³⁵

La composition du titre est similaire à celle de Kunz : une pratique (l'art vidéo) dans un pays (les États-Unis). L'expression « art vidéo » n'apparaît ceci dit que dans le titre. London traite ensuite de « la vidéo » en tant que « travail » ou « médium ». Il s'agit donc d'un outil dont l'emploi crée un objet. Dès la première ligne, London met en évidence la « courte histoire » de la vidéo et la nécessité de déterminer le positionnement du médium – et de sa pratique – « [...] entre les formes d'art traditionnelles et la diffusion télévisée [...] »⁵³⁶.

La vidéo est définie sur une base technique, le Portapak, caméra légère élaborée par Sony, mise sur le marché japonais en 1967 et sur le marché américain en 1968⁵³⁷. Ce fait, qualifié par London de « révolutionnaire » et d'« événement extraordinaire », a eu un effet différent selon les domaines dans lesquels la vidéo est employée. L'immédiateté et le bas prix de la production d'une image animée ont été appréciés par « [...] les gens qui, de manière indépendante, commencèrent tranquillement à explorer les potentialités d'imagerie et de documentation du portapak [...] »⁵³⁸, alors que la « télévision commerciale » a continué à préférer la pellicule. Lorsque parmi ces « gens » ont figuré des « artistes connus dans d'autres média », la vidéo a fait son apparition dans des revues d'art et des expositions muséales, autrement dit est entrée dans l'art.

Cette première phase de « prise de sérieux » de la « rafraichissante vidéo d'avant-garde » intervient, selon London, « dans le début des années 70 ». Elle n'a malheureusement pas été

⁵³³ KUNZ 1977, p. 4.

⁵³⁴ KUNZ 1977, p. 5.

⁵³⁵ « Video art in U.S.A. », pp. 27-29.

⁵³⁶ LONDON Barbara, « L'art vidéo aux U.S.A. », in : *VIDEO* 1977, p. 7.

⁵³⁷ ZIELINSKI 1986, p. 363, note 103.

⁵³⁸ LONDON 1977, p. 7.

suivie par une deuxième phase. London déplore que « [...] la vidéo a éprouvé un hiatus après sa croissance initiale. Il n'y a jusqu'à présent aucune critique établie en matière de vidéo. »⁵³⁹ Aucun acteur n'a pris en charge une théorisation plus poussée. London explique cette absence par une impossibilité pratique, celle de regarder « [...] assez de bandes et d'installations vidéo pour être capables de traiter ce sujet en profondeur [...] »⁵⁴⁰, en raison de leur durée et de leur grand nombre. London considère la vidéo comme un « autre moyen d'expression » employé dans « différents domaines ». La pratique vidéo artistique doit être envisagée « en fonction de ce qui se fait de nos jours dans le domaine de l'art ». London ne dit pas que les artistes se sont inspirés de pratiques existantes dans l'art pour faire de la vidéo, mais que celles-ci permettent de comprendre, de structurer et de théoriser la vidéo artistique. Elle organise ainsi le « travail vidéo » en six catégories : conceptuelle, perceptive, performance, générée par ordinateur ou synthétisée, documentaire, narrative. Chacune repose sur une pratique établie de l'art (art minimal, performance, cinéma) ou un domaine technique (ordinateur, cybernétique) et sur le contenu et/ou la forme visuelle du film vidéographique. London précise que « [...] ces domaines se confondent et se superposent et pourraient être subdivisés à leur tour. »⁵⁴¹ Bien plus que de domaines, c'est de types de pratique dont il s'agit, qui se caractérisent par les modalités d'utilisation des outils vidéo : emploi d'un ou de plusieurs moniteurs, forme de l'installation environnementale, diffusion d'un enregistrement, circuits ouverts. À nouveau, c'est par la technique que London structure son système de représentation.

Dans le deuxième paragraphe de la page 8, London aborde les contextes de présentation des « travaux vidéo ». Bien qu'il soit question de la pratique vidéo dans l'art, l'expression « art vidéo », présente dans le titre, est évitée. Ces travaux « [...] sont présentés dans des galeries, musées, bibliothèques et universités, lieux consacrés où le moniteur a souvent une allure bizarre et anachronique. »⁵⁴² Cette étrangeté s'explique par les habitudes de visionnement, autrement dit les pratiques du public en vigueur dans ces institutions artistiques et culturelles qui ne permettent pas l'appréhension des travaux vidéo. Face à ceux-ci, le public applique plus volontiers les réflexes de vision de la télévision.

⁵³⁹ LONDON 1977, p. 7.

⁵⁴⁰ LONDON 1977, p. 7.

⁵⁴¹ LONDON 1977, p. 8.

⁵⁴² LONDON 1977, p. 8.

London poursuit son développement sur l'axe technique en expliquant que le Portapak, employé par les artistes, produit une image « de qualité médiocre » et dont « le champ de profondeur est particulièrement mauvais ». Ce jugement de valeur se base sur une comparaison avec la télévision commerciale dont les bandes vidéo sont « [...] techniquement supérieures et beaucoup plus chères [...] »⁵⁴³. L'auteure ne précise pas à quel moment, et dans quelles mesures, la télévision a préféré la vidéo à la pellicule mentionnée dans les premières lignes. Puis elle explique que les « [...] premiers programmes de télévision découlaient des formats radiophoniques [...] » ; il s'agissait de « théâtre fait pour la télévision. » En d'autres termes, le « processus de communication » de la télévision commerciale a tendance à se concentrer sur le son au détriment d'une image, qui est lisse, non travaillée. À cela s'opposent les explorations des artistes, et notamment celle de Nam June Paik, qui vont explorer « une imagerie populaire de télévision » dans toutes ses dimensions, tant visuelle, sonore qu'au niveau du contenu. London ajoute que « [...] la vidéo a attiré des artistes ayant des points de vue très divers et, pour nombre d'entre eux, elle ne constitue qu'un espace de leur travail. »⁵⁴⁴

Pour terminer, London appose un argument à la représentation d'une vidéo à l'étroit dans l'univers de l'art. Les collectionneurs ne s'intéressent pas à ce médium, d'une part pour des raisons pratiques, la cherté du matériel et les dimensions souvent importantes des installations, d'autre part parce qu'il met à mal une valeur phare de l'art, l'unicité. Toutefois, cette attitude concerne de manière générale les « nouvelles formes d'art ». London conclut en prônant le dégagement de fonds pour qu'une rencontre entre l'art et la télévision soit possible, plus précisément pour qu'une collaboration entre les différents acteurs de la vidéo, artistes et techniciens, indépendants, alternatifs et commerciaux, soit envisagée.

Peter Weibel

- « *La vidéo, un vrai art de l'espace* », pp. 10-12⁵⁴⁵

Le titre de la contribution de l'artiste Peter Weibel n'évoque aucun pays, contrairement aux deux articles précédents. La focale est donc plus générale et conceptuelle, et mise sur « la

⁵⁴³ LONDON 1977, p. 8.

⁵⁴⁴ LONDON 1977, p. 8.

⁵⁴⁵ « Video als Raumkunst (arbeitsnotizen) », pp. 30-32.

vidéo » considérée comme « un vrai art de l'espace »⁵⁴⁶. Dès le titre, Weibel lie vidéo et art ; la vidéo est une déclinaison d'un type d'art, l'art de l'espace. L'adjectif « vrai » précise que la vidéo répond parfaitement aux caractéristiques de l'art de l'espace.

Il est d'abord question de « la vidéo », puis, au cours de son développement, Weibel recourt à l'expression « art vidéo ». Son propos est argumentatif ; il vise à expliquer et justifier dans quelles mesures la vidéo fait partie de l'art, autrement dit à légitimer la pratique artistique de la vidéo. Malgré certaines imprécisions dans la traduction – notamment au niveau du titre (« Video als Raumkunst (arbeitsnotizen) ») et dans les noms, mal orthographiés, de certains artistes cités (« Malevilch », « Alberts ») –, une densité d'informations et un raisonnement qui n'est pas toujours des plus clairs, on comprend l'argument principal de Weibel : la pratique artistique de la vidéo présente des similarités avec la peinture et la sculpture. Toutefois, les spécificités de l'outil vidéo font que cette pratique dépasse ces comparants, tout en demeurant au sein de l'art.

Weibel débute par une référence à « un ouvrage déjà publié » dans lequel il décrit « [...] les constantes spécifiques de la vidéo, c'est-à-dire ce qui ne peut être codifié et réalisé que grâce à un système vidéo [...] »⁵⁴⁷. Contrairement à la version originale allemande du texte, aucune note de bas de page n'indique les références bibliographiques de l'ouvrage en question⁵⁴⁸. Ces « caractéristiques » de la vidéo sont des éléments techniques (l'emploi du synthétiseur, « la transformation (métamorphose) », « l'instantanéité », le feed-back en tant que « référence personnelle » et le « caractère box », le générateur de caractères). En outre, la « supériorité technique » des États-Unis est relevée. Weibel regrette toutefois l'absence, parmi les explorations de la vidéo, d'« études pour les couleurs, avec la technique vidéo, qui serait comparable (*sic*), ou de même nature que l'héritage d'un Delacroix, Van Gogh, Manet, Runge, Friedrich Malevilch (*sic*), Mondrian, Alberts (*sic*), même la peinture color field. »⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ WEIBEL Peter, « La vidéo, un vrai art de l'espace », in : *VIDEO* 1977, p. 10.

⁵⁴⁷ WEIBEL 1977, p. 10.

⁵⁴⁸ Il s'agit de : WEIBEL Peter, « Zur Philosophie von VT & VTR », in : *heute Kunst: internationale Kunstzeitschrift*, n° 4-5, décembre 1973-février 1974, pp. 13-15. Le sigle « VT » signifie « videotape » et « VTR » « video tape recording ». Tout comme dans sa contribution au catalogue *VIDEO*, Weibel n'y emploie quasiment aucune majuscule.

⁵⁴⁹ WEIBEL 1977, p. 10.

Le rapprochement avec des pratiques reconnues de l'art ainsi que des figures de l'histoire de l'art forme le fil rouge du développement. Il vise à expliquer et justifier la présence de la pratique vidéo dans le domaine de l'art sur la base des points communs, et à la distinguer par les éléments nouveaux, les caractéristiques de la vidéo. Les différences entre les pratiques de la peinture/dessin puis celles de la sculpture et celles de la vidéo sont tour à tour jugées négatives et positives. Au niveau de la couleur, Weibel déplore que « [...] malgré une technique très avancée, l'esthétique des œuvres vidéo en couleur n'a pas atteint les réalisations des romantiques [...] »⁵⁵⁰. Il ajoute que « [...] jusqu'à maintenant, dans la pratique on ne peignait pas mais on dessinait avec les tubes cathodiques – qui doivent remplacer le pinceau, selon une expression bien connue [...] ». Non sans ironie, Weibel corrige Nam June Paik – dont il cite un second propos à la page suivante – dans sa déclaration devenue célèbre : « De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile. »⁵⁵¹ Le modèle du dessin prévaut sur celui de la peinture dans « l'art de la vidéo ». Toutefois, cette situation peut changer grâce à l'une des spécificités de la vidéo, la temporalité, qui « [...] peut donner des bases intéressantes pour le caractère absolu de la couleur, la libération de la couleur vis-à-vis de l'objet », « la destruction de l'emprise de l'illusion » – autrement dit l'abstraction – afin d'obtenir « l'espace de l'image réelle »⁵⁵². Ce sont « deux caractéristiques du système vidéo qui contribuent [...] au caractère temporel de la vidéo [...] la référence personnelle (feedback) et l'instantanéité. »⁵⁵³ Ces deux spécificités techniques sont tout « [...] aussi importantes pour la vidéo que l'espace. »⁵⁵⁴ Pour résumer, la temporalité est le principal élément qui distingue la vidéo des comparants issus du domaine de l'art. Il faut remarquer que Weibel porte atteinte au système de l'art hérité de l'époque moderne ; en effet, dans celui-ci, le dessin ne s'oppose nullement à la peinture puisqu'il en est l'origine, ainsi que de la sculpture et de l'architecture réunis au sein des Beaux-Arts ou « *arti del disegno* »⁵⁵⁵. Weibel associe par

⁵⁵⁰ WEIBEL 1977, p. 10.

⁵⁵¹ PAIK Nam June, « Le magnétoscope électronique (electronic video recorder) », 1965, tract distribué lors de la présentation des premières vidéos de Paik au Café Au Go Go de New York, reproduit et traduit in : PAIK Nam June, *Du cheval à Christo et autres écrits*, édition établie par Edith Decker et Irmeline Lebeer, Bruxelles/Hambourg : Éditions Lebeer Hossmann, 1993, p. 175.

⁵⁵² WEIBEL 1977, p. 10.

⁵⁵³ WEIBEL 1977, p. 11.

⁵⁵⁴ WEIBEL 1977, p. 11.

⁵⁵⁵ KRISTELLER Paul Oskar, « The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I », in : *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, n° 4, 1951, pp. 514, 524 ; articles I et II des *Statuts et règlements de*

ailleurs la temporalité à l'intégration du spectateur dans l'œuvre. Sur la base de citations de Gotthold Ephraim Lessing et de Charles Sanders Peirce, Weibel explique que la différence entre art de l'espace et art temporel établie par le premier – formant un jalon important de la théorie de l'art de la période moderne⁵⁵⁶ – n'a plus cours dans le cas de l'art vidéo. L'« art vidéo »⁵⁵⁷ est à la fois « art temporel »⁵⁵⁸ et « art de l'espace », et annihile de ce fait la dichotomie lessingienne⁵⁵⁹. Weibel semble toutefois distinguer entre « l'art vidéo » qui rassemble temporalité et spatialité et « [...] la vidéo comme art de l'espace (installation vidéo, environnement, sculptures). »⁵⁶⁰

Le traitement de l'espace par les « artistes vidéo » – notamment Dan Graham, Valie Export et Peter Weibel lui-même – est étudié au moyen de références à l'architecture classique, à celle de Le Corbusier, ainsi qu'à la sculpture classique, à celle d'Henry Moore, aux travaux de Matisse, des cubistes, des futuristes, des surréalistes, de Magritte et à la peinture monochrome – autant de références à des pratiques et acteurs reconnus par l'histoire de l'art.

Dans la dernière partie de son texte, Weibel rassemble, au sein de la vidéo, deux comparants de son argumentaire, la peinture et la sculpture : « [...] la vidéo est une interface entre le plastique et la peinture [...] »⁵⁶¹, autrement dit l'espace et la couleur. À nouveau, l'inscription de la vidéo

l'Académie royale de peinture et de sculpture, Paris, février 1648, disponibles sur Gallica, la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France et de ses partenaires, disponible à l'adresse URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5701437d/f121.image.r=lois,%20statuts%20et%20règlement%20concernant%20les%20anciennes%20académies%20et%20l'institut%20de%201635%20à%201889>, consultée en ligne le 24 mars 2020. Bien que datés, la qualité des deux articles de Kristeller ainsi que leur importance dans l'histoire de l'art justifient leur mention.

⁵⁵⁶ Dans *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), Lessing établit une séparation ontologique entre la poésie basée sur l'action et donc la durée, et les arts visuels fondés sur la beauté et donc l'espace. Voir LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon, ou des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, Paris : Klincksieck, 2011 [1766]. Pour une analyse de son propos, se référer à : ENDE Teresa, « Bildhauerei », in : JORDAN, MÜLLER 2008, p. 74 ; KRISTELLER Paul Oskar, « The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II) », in : *Journal of the History of Ideas*, vol. 13, n° 1, 1952, p. 36.

⁵⁵⁷ WEIBEL 1977, p. 11.

⁵⁵⁸ WEIBEL 1977, p. 10.

⁵⁵⁹ WEIBEL 1977, p. 11.

⁵⁶⁰ WEIBEL 1977, p. 11.

⁵⁶¹ WEIBEL 1977, p. 12.

dans le domaine de l'art ne fait nul doute ; Weibel parle d'« œuvres » vidéo et de « domaines de l'art » parmi lesquels figure la vidéo. Il conclut en précisant que cette inscription ne signifie pas assimilation totale, la vidéo ne se fond pas dans la peinture ou la sculpture, mais les dépasse et élargit ces deux types de pratique :

« [...] il s'agit précisément dans de telles œuvres [...] de nouvelles articulations spacio-artistiques, qui permettent les perceptions de l'espace, qui surmontent l'espace compartimenté, l'espace hiérarchique de la peinture et de la sculpture traditionnelles. [...] de nouvelles expériences spatiales au-delà de ce qu'ont pu réaliser l'art plastique et la peinture dans leur sens originel. »⁵⁶²

Il voit dans ces possibilités « le secret de la vidéo, de son art. »

Hugh Adams

- « *Cadre et pratique : Performance vidéo en Grande Bretagne* », pp. 13-15⁵⁶³

Après la Suisse et les États-Unis, c'est la Grande-Bretagne qui sert de terrain d'étude : la contribution d'Adams met en évidence l'emploi de la vidéo dans un cadre précis, la performance artistique anglaise, la « Performance vidéo », « la vidéo dans la Performance »⁵⁶⁴. Adams tend à considérer cette pratique en tant que « corpus », « genre » ou « domaine vidéo de la Performance »⁵⁶⁵. L'emploi de la majuscule souligne l'acception en tant que groupe de pratiques, voire univers. « La vidéo » est envisagée en tant qu'« outil » ou « médium » à disposition de différents acteurs dont les artistes.

Adams précise toutefois que cet emploi de la vidéo dans la performance reste minime. Il déplore que les artistes britanniques se cantonnent dans un domaine de la performance encadré, limité, et peinent à y intégrer l'outil vidéo. Il tente d'expliquer cette situation par différents points. Premièrement, « [...] l'explosion de la vidéo dans les dix dernières années, son exploitation rapide en tant qu'outil pour réaliser un changement politique et social et son utilisation en tant

⁵⁶² WEIBEL 1977, p. 12.

⁵⁶³ « Frame and Praxis: Video Performance in Britain », pp. 34-36.

⁵⁶⁴ ADAMS Hugh, « Cadre et pratique : Performance vidéo en Grande Bretagne (*sic*) », in : *VIDEO* 1977, p. 13.

⁵⁶⁵ ADAMS 1977, p. 14.

que médium principal de ce qu'on appelle "Art de groupe" [...] »⁵⁶⁶ explique que la vidéo n'a pas, ou peu, pénétré la Performance. Son emploi dans de nombreux domaines, et notamment pour des « causes populaires », a selon Adams stigmatisé la vidéo.

Deuxièmement, le recours à la vidéo dans ces univers autres que l'art se résume à « une méthode d'enregistrement », « un agent de documentation », un « moyen d'enregistrement » subordonné « à un médium principal » ; il n'est pas le « médium principal d'exploitation »⁵⁶⁷. Le cinéma est évoqué pour expliquer que la vidéo a été employée dans la Performance, à la place du film, comme substitut, comme moyen de conserver un contenu, une archive, sur un support dont la forme et les caractéristiques visuelles doivent se faire les plus transparentes possible.

Troisièmement, les artistes sont peu enclins à recourir à la vidéo car une fois la performance archivée sur ce support, elle devient un « produit vendable » qui contredit le hic et nunc propres à la « Performance », elle l'inscrit dans un marché qu'elle rejette. Adams associe à la crainte des artistes l'absence de lieux dédiés à la présentation des travaux vidéo artistiques. Il combine donc deux niveaux d'argumentation. Sur le plan de l'art, la vidéo se distingue par son absence des espaces d'exposition reconnus. Sur celui de la performance, l'usage de la vidéo remet en cause plusieurs aspects de ses pratiques, voire certaines de ses valeurs ou normes. Adams renvoie à un article qu'il a publié dans une revue et dont il indique les références en note de bas de page⁵⁶⁸.

À ces trois arguments succède un bref historique de la vidéo artistique en Grande-Bretagne qui repose sur des expositions et des pratiques d'enseignement. Adams met de côté la performance afin de considérer plus largement l'univers de l'art et la pratique de la vidéo dans celui-ci. Il déplore qu'une seule exposition ait été consacrée à la vidéo en Grande-Bretagne, tout comme l'absence du médium dans les expositions internationales d'art anglais. L'expression « Art Vidéo » apparaît pour l'unique fois dans le texte lors de la mention d'une rencontre organisée

⁵⁶⁶ ADAMS 1977, p. 13.

⁵⁶⁷ ADAMS 1977, p. 13.

⁵⁶⁸ ADAMS Hugh, « Against a Definitive Statement on British Performance Art », in : *Studio International*, vol. 192, n° 982, juillet-août 1976, pp. 3-9. Cet article envisage la performance comme une forme d'art « [...] largely characterised by an abandonment of rules, shifting values, and an impermanent ground, as well as the absence of anything that might be seen as a manifesto. » (p. 3).

à Glasgow qui a tenté « [...] d'établir une base ontologique pour l'Art Vidéo [...] ». Adams note qu'

« [...] une grande partie de ce qui a été fait [en vidéo] semble tomber dans le domaine trouble qui se situe entre "L'Art de groupe" et "Performance Art". Sans chercher à donner une définition pénible de ces deux termes, il me semble qu'une discussion de ce qui s'est passé serait ici sans intérêt. Je ne mentionne ce fait que pour souligner la nature habituelle et intrinsèquement cérébrale de l'approche britannique de nouveaux problèmes, et pour mettre l'accent sur le fait que discerner un tel événement par la rareté de son existence dénote l'indigence de l'activité dans ce domaine. »⁵⁶⁹

Adams n'essaie nullement de définir ce qu'est la vidéo, sous-entendue artistique, ou en quoi consiste le domaine de la performance. Son propos vise à donner un état des lieux de la pratique vidéo en Grande-Bretagne, et plus spécifiquement de la pratique vidéo performative qui se caractérise par sa rareté. L'indigence se retrouve d'ailleurs dans la distribution de la vidéo, pas encore organisée, et l'absence de fonds de soutien :

« Le niveau d'activité dans ce domaine est généralement si minime qu'en essayant de le classer on lui rendrait un honneur qu'il ne mérite pas. D'où la nature de cet essai. Un exemple servira à montrer la situation générale de la vidéo de Performance et à mettre en valeur ses possibilités négligées jusqu'à présent. »⁵⁷⁰

Non seulement Adams refuse de définir la vidéo autrement que comme un outil, mais il estime que tenter de structurer une pratique artistique de la vidéo – la théoriser – ne ferait pas sens en raison de son état de sous-développement. Adams préfère terminer son texte en se concentrant sur « un exemple », l'artiste Marc [Camille] Chaimowicz dont il mentionne la pratique aussi bien que les propos⁵⁷¹. Sa pratique performative se distingue d'un emploi documentaire de la

⁵⁶⁹ ADAMS 1977, p. 14.

⁵⁷⁰ ADAMS 1977, p. 14.

⁵⁷¹ Un article de l'artiste paru dans *Studio International* en début d'année 1976, auquel il renvoie déjà dans son article publié dans la même revue quelques mois plus tard : ADAMS 1976, p. 6. L'article de Chaimowicz est en fait un compte rendu d'activités récentes, visant à « [...] inform, clarify and develop a dialogue regarding cultural experimentation by artists working in and/or with performance. », in : CHAIMOWICZ Marc [Camille], « Performance », in : *Studio International*, vol. 191, n° 979, janvier-février 1976, p. 65.

vidéo, en intégrant pleinement ce médium dans la performance, et touche ainsi à « [...] l'application la plus efficace de la vidéo – dans les performances. »⁵⁷² Selon l'article de Peter Dunn sur lequel Adams se base – malheureusement absent des notes de bas de page –, cette pratique est autant performance qu'environnement. En d'autres termes, pour parvenir à une véritable performance vidéo, il faut associer à la performance une autre pratique de l'art contemporain, l'environnement, afin de « [...] transcender la simple documentation. »⁵⁷³ L'une des deux œuvres servant au propos, *Fade*, est présentée par une photographie à la page 16. Bien que Chaimowicz soit présent dans l'exposition par la performance « ... *doubts* ... » *a sketch for video and audience*, ce n'est pas cette œuvre qui est prise comme exemple et fait l'objet d'une reproduction ; elle n'est même pas mentionnée par Adams.

Pour terminer, il est à relever que, pour l'unique fois dans la publication, le nom de la traductrice est indiqué ainsi qu'une remarque de sa part. La dernière note du texte français est quant à elle incomplète en raison d'une erreur de mise en page (elle aurait dû se poursuivre à la page suivante sur laquelle débute l'article de Bicocchi & Salvadori).

Le texte rédigé par Adams est une bonne illustration de l'indépendance prise par le catalogue *VIDEO* par rapport à l'exposition. Au lieu de proposer une introduction à la performance vidéo, il fait l'état des lieux de la pratique en Grande-Bretagne. Quand il en arrive à l'artiste Marc Camille Chaimowicz, il n'évoque pas la performance réalisée dans *VIDEO*, mais une autre de ses œuvres. Le fait qu'Adams ne saisisse pas l'occasion d'établir un lien entre l'exposition et son propos suggère que l'article a été rédigé antérieurement à *VIDEO*. On pourrait dès lors émettre l'hypothèse que le choix des auteurs a procédé non seulement en fonction de leur position professionnelle, mais aussi sur la base des textes qu'ils avaient déjà écrits et dont le contenu était susceptible d'être rapproché de *VIDEO*, dans une publication accompagnant l'exposition.

⁵⁷² ADAMS 1977, p. 15.

⁵⁷³ ADAMS 1977, p. 15.

Maria Gloria Bicocchi & Fulvio Salvadori

- « *L'expérience vidéo* », pp. 17-19⁵⁷⁴

Chez Maria Gloria Bicocchi et Fulvio Salvadori, il est également question de « vidéo », employée cette fois-ci en tant qu'épithète. L'adjectif qualifie une « expérience », autrement dit le vécu d'acteurs. Selon ces auteurs, l'emploi de la vidéo, considérée en tant que « moyen » d'enregistrement et/ou d'expression, produit une expérience d'un nouveau type. Cette nouveauté s'explique par l'implication de deux domaines : l'art et la communication de masse.

C'est de la « bande vidéo » dont il s'agit, c'est-à-dire du support technique de la vidéo, employée par les artistes. L'art est considéré tour à tour comme un « phénomène » et un « domaine »⁵⁷⁵ qui dispose d'une histoire. Les auteurs débutent leur propos en mettant en garde contre le projet de « [...] placer la bande vidéo d'art dans le contexte de l'histoire de l'art [...] » qui comporte le risque de « [...] juger ce phénomène comme marginal, comme un moyen d'enregistrer des événements artistiques qui ne peuvent pas être documentés autrement, ou encore comme un mouvement ou une tendance de la recherche. »⁵⁷⁶

Autrement dit, la pratique de la vidéo par les artistes ne peut être appréhendée par l'histoire de l'art – l'art considéré en tant que domaine – qui repose sur la « figure de l'artiste ». Pour traiter de la vidéo, il faut envisager l'art en tant que « phénomène » et se pencher un peu plus sur les « moyens d'expression ». La justification de cette nouvelle méthode d'analyse réside dans le fait que les artistes emploient un outil issu d'un univers autre que celui de l'art, celui de la communication : « Les artistes sont arrivés à l'emploi de la bande vidéo, au terme de toute une série d'évolutions qui ont porté ceux qui agissaient dans le domaine de l'art à se mesurer avec les moyens de communication de masse. »⁵⁷⁷

L'art est donc non figé, connaît des évolutions et des changements au fil du temps. Après l'avoir qualifié tant de domaine que de phénomène, Bicocchi & Salvadori le définissent « [...] comme l'ensemble des expressions de l'imagination (l'ensemble symbolique) d'une situation

⁵⁷⁴ « *L'esperienza video* », pp. 37-39.

⁵⁷⁵ BICOCCHI Maria Gloria, SALVADORI Fulvio, « *L'expérience vidéo* », in : *VIDEO 1977*, p. 17.

⁵⁷⁶ BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 17.

⁵⁷⁷ BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 17.

historique déterminée [...] »⁵⁷⁸, donc des activités et des objets inscrits dans un contexte historique. La situation actuelle, qualifiée d'« époque moderne », se caractérise par « [...] une scission [de l'art] entre l'art officiel [...] et les mass media. »⁵⁷⁹ Cette subdivision n'est toutefois pas synonyme d'autonomisation en deux domaines distincts car les deux types de pratiques « [...] ont procédé entre eux à de nombreux échanges [...] » au sein de l'art.

Une fois ce cadre posé, les deux auteurs expliquent que la définition de l'« artiste » est tributaire de la tradition – autrement dit de l'art officiel – et qu'elle est donc mise à mal par l'« histoire de l'art contemporain » dont les pratiques se rapprochent « des moyens d'expression modernes propres aux communications de masse ». Notons que les adjectifs « moderne » et « contemporain » sont employés en tant que synonymes. « Le mode de faire de l'art » – en d'autres termes les pratiques du domaine artistique – est différent et a « [...] changé profondément le vieux système d'organisation commerciale qui lie l'artiste et la galerie [...] »⁵⁸⁰. Les pratiques des artistes influent sur celles d'autres acteurs de l'art et, in fine, sur le fonctionnement du domaine artistique. Parmi les nouveaux moyens d'expression, il est fait mention du cinéma, de la photographie et de la télévision sur laquelle le texte se concentre ensuite.

Non seulement le support employé par l'artiste est nouveau, mais la pratique pour laquelle il y recourt est différente des activités traditionnelles, donc légitimes, et questionne ainsi certaines valeurs ou normes de l'art. Dans le cas du cinéma et de la photographie, « [...] le moyen de reproduction [...] devient directement le moyen de production. Dans la télévision, la suppression de la séparation entre production et reproduction devient totale. »⁵⁸¹ Biccocchi et Salvadori poursuivent en se concentrant sur la simultanéité, caractéristique de la télévision. Un « événement unique [...] transmis à la télévision est vu simultanément par un grand nombre de personnes. » Cette caractéristique est rapprochée de la bande vidéo dont l'enregistrement « [...]

⁵⁷⁸ BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 17.

⁵⁷⁹ BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 17.

⁵⁸⁰ BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 17.

⁵⁸¹ BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 17.

rappelle la prise en direct. »⁵⁸² Le recours par l'artiste aux appareils et outils de la télévision, en particulier la caméra, peut être compris au moyen de l'art contemporain⁵⁸³.

Dans l'art conceptuel, le body art tout comme dans la pratique de la vidéo, l'artiste produit « [...] de l'art sous forme d'événements et non pas d'œuvres [...] »⁵⁸⁴, ce qui pose le problème de la diffusion : ces vidéos doivent-elles être diffusées via les galeries d'art ou par le biais de la télévision ? À cela s'ajoute le rapport au spectateur. Face aux images télévisuelles, le public adopte une certaine passivité, ce qui s'oppose au « [...] caractère souvent violent de l'art moderne [...] »⁵⁸⁵. De plus, le public de la télévision, contrairement à celui de la galerie, est « hétérogène, inclassifiable (*sic*) »⁵⁸⁶ et les résultats – les images – de la télévision et ceux de la pratique artistique sont différents. La scission entre art officiel et mass média, mentionnée à la page précédente, se fait ressentir.

La position de l'artiste face à la caméra est qualifiée de relation miroir, ce qui participe à la confusion du propos. Il semblerait que les deux auteurs n'envisagent la pratique artistique de la vidéo que comme une sorte de performance face à la caméra, et ignorent toutes les autres modalités de la vidéo artistique. Toutefois, l'exemple de certains artistes (Reiner (*sic*), Acconci, Kounellis, Paik, Vostell, Shum (*sic*)) nuance quelque peu ce propos. Les pratiques de Gerry Schum permettent de rappeler que la reproduction réalisée par la vidéo contredit l'une des valeurs de l'art, « l'exigence de la pièce unique »⁵⁸⁷, sur laquelle repose le marché de l'art. Le propos s'achève sur deux tentatives de réunir et d'adapter les pratiques artistiques et télévisuelles : la diffusion de performances de la Biennale de Venise 1976 à la télévision italienne ; Art/Tapes/22 à Florence. Cette entreprise, dirigée par Maria Gloria Bicocchi, produit de manière indépendante des bandes vidéo afin d'« [...] affronter directement le problème du travail artistique face aux caméras de télévision. Grâce à cette tentative, le travail artistique

⁵⁸² BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 17.

⁵⁸³ BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 18.

⁵⁸⁴ BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 18.

⁵⁸⁵ BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 18.

⁵⁸⁶ BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 18.

⁵⁸⁷ BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 19.

trouvait pour la première fois des conditions de réalisation compatibles avec le mode de production TV [...] »⁵⁸⁸.

Toutefois, au niveau de la distribution, les problèmes évoqués plus haut se sont répétés et les productions d'Art/Tapes/22 stagnent dans les archives historiques de l'art contemporain de la Biennale de Venise⁵⁸⁹. En guise de conclusion, Biccocchi et Salvadori résument leurs arguments : la bande vidéo a d'une part permis de conserver « le témoignage d'une période unique de l'art moderne »⁵⁹⁰, autrement dit a servi de support d'archivage du land art, du body art et de la performance. D'autre part, elle participe pleinement aux bouleversements de l'art moderne/contemporain, liés à l'inclusion des médias de masse, et permettra peut-être de le « [...] sortir du rôle marginal qui lui est assigné aujourd'hui dans la société. »⁵⁹¹

Michaël H. Shamberg

- « *The Kitchen Center for Video and Music* », p. 21⁵⁹²

Très court, d'une page, le texte de Michaël H. Shamberg se distingue des précédents par son sujet. Le propos n'est pas argumentatif, ni n'expose la situation de la vidéo dans un pays, mais présente, voire promeut une structure américaine, The Kitchen à New York. Shamberg en est l'un des employés⁵⁹³ ; il se cite par ailleurs lui-même à la fin du texte. Il est expliqué que The Kitchen s'occupe non seulement de vidéo, mais aussi d'actions et de musique, pratiques de l'art contemporain qui se distinguent d'un art établi, traditionnel par des « [...] œuvres et des activités extrêmement personnelles et impossibles à collectionner [via un] langage de l'art contemporain. »⁵⁹⁴ Elle s'intéresse tant aux « [...] ébauches et [...] idées frustes [qu'aux] œuvres très finies de professionnel. » La « nature de l'activité artistique » s'est déplacée et n'a plus sa place dans « les anciennes institutions ». Pour Shamberg, ce n'est donc pas les outils qui sont nouveaux, mais les pratiques des artistes qui se sont modifiées. La vidéo n'est qu'un

⁵⁸⁸ BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 19.

⁵⁸⁹ BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 19.

⁵⁹⁰ BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 19.

⁵⁹¹ BICOCCHI, SALVADORI 1977, p. 19.

⁵⁹² « The Kitchen », p. 41.

⁵⁹³ La version anglaise du texte indique « video associate ».

⁵⁹⁴ SHAMBERG Michaël H., « The Kitchen Center for Video and Music », in : *VIDEO* 1977, p. 21.

des outils employés dans ces pratiques. Elle peut être intégrée à une action, une performance, consister en une « œuvre unique » ou servir de support de documentation à des actions et des concerts. Elle est donc à la fois envisagée comme « bandes vidéo – pièces uniques » et comme « matériel vidéo ». Notons que « télévision » et « vidéo » sont employés comme synonymes. Puis, les trois axes selon lesquels les activités de The Kitchen s’organisent sont présentés : la présentation (expositions, concerts, présentations didactiques, etc.) – incarnée dans *VIDEO* par le programme numéro 3 et la présentation-discussion animée par Shamberg –, la collection/archivage et la mise à disposition d’appareils de visionnement à un large public.

E.[rhart] Hauswirth

- « *video... wiedergabe... entsteht...* », pp. 42-44

Le texte de Hauswirth jouit d’un statut tout autre que les précédents : il n’est pas paginé et c’est le seul à ne pas être traduit en français – ce qui est une pratique peu courante en terres genevoises et qui soutient l’hypothèse d’une forte implication de la STAMPA Galerie dans la réalisation du catalogue. De plus, cette contribution occupe la toute fin du catalogue, juste avant les pages publicitaires. Sa mise en page reprend le visuel de la couverture, l’écran de moniteur. Le rectangle noir et blanc aux angles arrondis, parcouru de stries verticales et horizontales rappelant le balayage électronique, sert d’arrière-fond à un texte usant du retrait et des points de suspension. Tout comme le texte (original) de Weibel, aucune majuscule n’est employée, ce qui est plutôt rare en langue allemande, signe d’une modernité revendiquée (annexe 6)⁵⁹⁵. Ces différents éléments invitent à rapprocher le texte de Hauswirth d’une contribution artistique plus que scientifique⁵⁹⁶.

⁵⁹⁵ Voir la reproduction des pages 42 et 43 du texte de Hauswirth ci-dessous, pp. 458-459. L’absence de majuscule peut aussi faire songer à la tradition du Bauhaus. Voir notamment FLEISCHMANN Gerd (éd.), *bauhaus. drucksachen, typografie, reklame*, Düsseldorf : Edition Marzona, 1984. Je remercie la Prof. Régine Bonnefoit pour ce rappel.

⁵⁹⁶ Au vu de la formation de typographe de René Pulfer, on peut faire l’hypothèse que la mise en page soit l’œuvre non de Hauswirth mais de Pulfer. Contacté à ce sujet, ce dernier nie toute implication : « Text und Gestaltung stammen von Erhart Hauswirth ». René Pulfer, dans un entretien avec Melissa Rérat, 31.7.2020 (mail).

Le texte débute par la reprise, à l'identique, du titre : « video... wiedergabe... entsteht... »⁵⁹⁷ à comprendre comme : « Videowiedergabe entsteht ». Les points de suspension sont employés à l'intérieur de phrases et parfois à l'intérieur d'un même mot. Seule la lecture de l'entièreté de chaque ligne puis de chaque paragraphe permet de comprendre qu'il s'agit d'un texte cohérent et non d'un simple amas de mots. Le terme « video » est souvent mis en évidence par un retrait, sans que cela ne soit toutefois systématique. Malgré cette mise en page et la première impression causée par celle-ci, le contenu du texte est certainement le plus technique de tout le catalogue. Il décrit précisément le fonctionnement de la vidéo en tant que processus et appareil : reproduction lumineuse, enregistrement sur bande magnétique enroulée sur une cassette, transmission à l'écran, signal d'électrons, diffusion de 25 images par seconde, signaux électriques, coûts des outils vidéo, etc. Au niveau du prix, le comparant est la pellicule filmique, bien plus chère. Le cinéma est ensuite associé à la télévision pour mettre en évidence la totale indépendance de la vidéo.

Ce compte rendu technique est ponctué çà et là d'éléments relatifs à la conscience. La fin du deuxième rectangle, consacré à la « Videoabspielung », évoque une capture visuelle et sonore du monde alentour et sa mise à disposition à portée de main. La fin du troisième rectangle quant à elle mentionne environ 25 images par seconde (la vitesse de diffusion vidéo), ce que Hauswirth fait correspondre à une addition ou soustraction d'images mentales. La dernière phrase du propos indique clairement l'impact de la vidéo sur le psychisme : « video..ist..ein..umwandler..der..elektromagnetischen..elektronensignale...in...unser...bewusstsein... »

2.2.4 Questions et réponses

- *L'affiche de l'exposition*

- Qui s'exprime ?

Deux institutions s'expriment visuellement sur l'affiche de l'exposition *VIDEO* : l'AMAM et le Musée d'art et d'histoire de Genève. La STAMPA Galerie, Adelina von Fürstenberg et Éric Franck n'ont pas voix au chapitre car absents ou mentionnés en minuscules caractères. D'ailleurs, les dimensions et l'emplacement de l'indication de Franck et von Fürstenberg

⁵⁹⁷ HAUSWIRTH E., « video... wiedergabe... entsteht... », in : *VIDEO 1977*, p. 42.

peuvent faire penser qu'ils se sont chargés de l'organisation non pas de la manifestation, mais d'une partie de celle-ci, à savoir les événements et installations mentionnés au-dessus.

La mise en évidence de l'AMAM et du Musée d'art et d'histoire s'explique tout d'abord par leurs rôles dans l'organisation de l'exposition : initiatrice du projet pour l'AMAM, lieu de l'exposition pour le Musée. Secondement, par cette mise en page, la manifestation profite du capital des deux institutions – autrement dit, l'affiche met en avant les deux instances au plus haut degré de consécration. Le Musée d'art et d'histoire incarne l'instance de consécration par excellence de l'art, alors que l'AMAM fait figure d'une instance jeune exerçant un pouvoir de légitimation sur les pratiques de l'art contemporain. À ce capital symbolique s'ajoute un capital économique puisque le comité de l'AMAM est constitué de riches mécènes et collectionneurs d'art. On peut relever une troisième « voix » qui s'exprime sur l'affiche, celle de la vidéo, mentionnée en toutes lettres et dont la typographie se prolonge en un écran de moniteur, dans une esthétique que l'on est tenté de qualifier d'électronique.

- Quels sont les rapports entre les acteurs des discours et ceux des pratiques vidéo ?

Que ce soit pour l'AMAM ou le Musée d'art et d'histoire de Genève, il s'agit de la première manifestation officielle consacrée à des vidéastes. Sur la base des documents d'archives conservés, il semble que les contacts avec les artistes n'aient pas été gérés par ces deux institutions, mais par les autres parties prenantes à l'organisation de l'exposition, à savoir : Adelina von Fürstenberg et la STAMPA Galerie, voire dans une moindre mesure Éric Franck. Dans le cadre du Centre d'Art Contemporain, von Fürstenberg avait été au préalable en contact avec certains artistes de *VIDEO* : Daniel Buren, Robert Wilson, Lawrence Weiner, Dan Graham, Michael Harvey, Tina Girouard et Richard Landry⁵⁹⁸. Une grande partie des artistes ont géré le prêt de leurs œuvres, tandis que le reste des bandes a été mis à disposition par Maria Gloria Biccchi, conservatrice des archives vidéo de la Biennale de Venise et responsable d'Art/Tapes/22 à Florence, The Kitchen à New York et la Galerie Castelli/Sonnabend dans la même ville⁵⁹⁹. Celle-ci n'était pas inconnue de von Fürstenberg puisque le Centre d'Art

⁵⁹⁸ FÜRSTENBERG von, FREI 1984.

⁵⁹⁹ *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977* 1977, [s.p.] (reproduit en annexe 20, p. 485).

Contemporain avait déjà collaboré avec elle⁶⁰⁰. S'ajoutait la STAMPA Galerie⁶⁰¹. Parmi les artistes qu'elle représente aujourd'hui, deux noms figurent dans le programme 1 de *VIDEO* : Vito Acconci et Dennis Oppenheim⁶⁰².

- Que disent les auteurs ? Comment qualifient-ils la vidéo ? Tentent-ils de l'expliquer et/ou de la justifier ?

Tant l'affiche de l'exposition que la couverture du catalogue mettent en évidence la vidéo en tant qu'objet et/ou technique dont l'aspect visuel est tout à fait spécifique, différent de ce que l'on connaît en art, proche de l'esthétique des images informatiques et télévisuelles.

- Le contexte de production des discours et/ou des pratiques vidéo est-il évoqué ?

Le contexte de l'exposition est clairement évoqué puisqu'il s'agit du contenu de l'affiche : lieu, dates, titre, organisateurs et contenu de la manifestation.

- Est-ce que les auteurs mentionnent une légitimité ? Le cas échéant, de quelle manière ? Sur quoi la basent-ils ? À quel sous-univers de signification font-ils référence ?

Au vu de l'affiche et de la couverture du catalogue, il semble que les organisateurs aient volontairement renoncé à considérer le sous-univers de signification artistique comme référant pour leur entreprise, du moins au niveau visuel. La typographie et la mise en page n'essaient nullement de rapprocher la vidéo d'une quelconque pratique artistique, si ce n'est éventuellement, et dans une certaine mesure, le dessin par l'emploi de la ligne sur l'affiche. C'est avant tout une esthétique propre au domaine électronique qui est sollicitée, qui va rappeler au spectateur/lecteur plus l'écran de télévision ou d'ordinateur que la reproduction d'une œuvre d'art. Si l'on se base sur ce visuel, c'est dans le sous-univers télévisuel ou informatique qu'il

⁶⁰⁰ FÜRSTENBERG von, FREI 1984, p. 22,

⁶⁰¹ FÜRSTENBERG von, FREI 1984, pp. 53, 58.

⁶⁰² Liste des artistes disponible sur le site web de la STAMPA Galerie, Bâle, à l'adresse URL : <https://www.stampa-galerie.ch/künstler>, consulté en ligne le 24 mars 2020.

convient de chercher la légitimité de la vidéo. Cette représentation colore sans doute les attentes du spectateur/lecteur.

- *Le catalogue d'exposition*

- Qui s'exprime ?

Tous les auteurs du catalogue sont externes aux institutions organisatrices, autrement dit non membres de l'AMAM, ni employés du Musée d'art et d'histoire de Genève ou de la STAMPA Galerie. Même les deux personnes mandatées par l'AMAM, Adelina von Fürstenberg et Éric Franck, ne figurent pas dans le sommaire. Le choix des huit auteurs vise clairement l'exhaustivité, que ce soit au niveau des positions occupées (conservatrice de collection vidéo, artiste vidéaste, critique d'art, responsable d'une structure de production vidéo, historien de l'art, collaborateur d'un centre d'art contemporain, vidéaste) ou du pays d'activité (Suisse, France, États-Unis, Autriche, Grande-Bretagne, Italie). Ce panel d'auteurs reflète d'une part l'internationalité, incarnée par le bilinguisme des contributions, et d'autre part le souhait d'objectivité en sollicitant les différents rôles ou participants à un monde de l'art : producteurs, théoriciens et diffuseurs. En l'occurrence sont réunis, au sein d'une petite publication, les principaux acteurs de la vidéo artistique des années 1970. Ils opèrent en tant que spécialistes et auteurs externes à l'exposition *VIDEO* qui posent un regard sur « la vidéo » dans son ensemble, et non sur la manifestation en particulier. Il convient de rappeler que l'un d'eux, Fulvio Salvadori, était proche du Centre d'Art Contemporain, lui fournissant un « [...] apport culturel et [une] précieuse collaboration [...] »⁶⁰³, notamment sous la forme de textes de catalogue⁶⁰⁴. Sa présence dans la publication confirme la forte implication d'Adelina von Fürstenberg dans l'élaboration de celle-ci et amène l'hypothèse de sa prise en charge de la sélection des auteurs. Le fait que les réflexions ayant mené à ce groupe d'auteurs ainsi que la correspondance y relative soient totalement absentes des archives consultées renforce la possibilité d'une prise en mains par von Fürstenberg⁶⁰⁵. Le projet de catalogue semble avoir échappé à l'AMAM en tant

⁶⁰³ FÜRSTENBERG von, FREI 1984, p. 17. Voir également « Andrea Bellini en conversation avec Adelina von Fürstenberg 1974-1990 », in : BELLINI 2017, pp. 363, 367.

⁶⁰⁴ IMHOF, RÉRAT 2015, pp. 72-73.

⁶⁰⁵ Bien qu'Adelina von Fürstenberg revendique son implication dans l'organisation de l'exposition et l'utilisation de son réseau personnel, elle indique ne pas avoir joué un grand rôle dans la réalisation de la publication. Celle-ci serait donc l'œuvre des Stampa. Adelina von Fürstenberg, dans un entretien avec Melissa Rérat, 28.2.2020 (mail).

qu'éditeur, pris son indépendance en raison certainement de la présence de la STAMPA Galerie – instance de consécration artistique supplémentaire choisie pour ses activités de « libraire »⁶⁰⁶ et diffuseur – pour devenir une « publication [...] éditée à l'occasion de l'exposition VIDEO »⁶⁰⁷.

- Quels sont les rapports entre les acteurs des discours et ceux des pratiques vidéo ?

Les auteurs des discours émis dans le catalogue *VIDEO* ne sont pas les producteurs de l'exposition. Seuls deux, Weibel et Shamberg, y ont pris ponctuellement part : le premier par deux bandes vidéo présentées dans les programmes 1 et 6 (*Videoarbeiten*, 1969/72 ; *Videotexte*, 1973/75) ainsi que l'installation produite avec Valie Export (*Negativ-Positiv transfinit*, 1973/1977), le second par une discussion et le prêt de cassettes vidéo. Une autre auteure a participé au prêt d'œuvres : Maria Gloria Bicocchi par l'intermédiaire des Archives de l'art contemporain de la Biennale de Venise et d'Art/Tapes/22. Ces trois personnes occupent donc une double position : producteur de l'un des discours de la publication et acteur de l'exposition. Toutefois, comme le reste des auteurs, c'est non au sujet de l'exposition qu'elles s'expriment, mais en fonction de leur position par rapport à la vidéo : acteurs de la vidéo artistique qu'ils pratiquent (Weibel, Hauswirth), qu'ils collectionnent et présentent (London, Shamberg), qu'ils étudient en leur qualité de participants à l'art contemporain (Adams, Salvadori) ou dont ils soutiennent la production (Bicocchi). En dépit de la diversité des pays et des contextes dans lesquels ils sont actifs, des positions professionnelles qu'ils occupent et des prises de position qu'ils expriment dans la publication, leurs propos touchent tous à la pratique vidéo par les artistes au sein du sous-univers artistique. Bien que le titre de l'exposition et du catalogue soit *VIDEO* et non « art vidéo », c'est principalement de vidéo artistique dont il est question. Quand les pratiques d'autres acteurs dans différents univers sont abordées par les textes, c'est pour expliquer, spécifier voire justifier l'art vidéo. Bien que le Comité de l'AMAM peine, dans les documents d'archives, à qualifier la manifestation d'« exposition » et que le titre finalement retenu, *VIDEO*, de par sa généralité permettrait d'y inclure tout type de pratique vidéo, c'est bien d'art dont il est question durant tout le processus d'organisation⁶⁰⁸. Il est par conséquent

⁶⁰⁶ *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977 1977*, [s.p.].

⁶⁰⁷ Deuxième de couverture de *VIDEO 1977* (reproduit en annexe 6, ci-dessous p. 448).

⁶⁰⁸ Concernant les titres de l'exposition, voir le sous-chapitre 3.1.1 ci-dessous, pp. 197-207.

étonnant de lire la composition du huitième programme de bandes figurant sur l'affiche : des vidéos de la NASA sont diffusées après un film sur pellicule des années 1920 réalisé par Marcel Duchamp, auxquels succèdent entre autres des films sociologiques ou documentaires, des réalisations de cinéastes suisses (Francis Reusser, Léo Kaneman) et un métrage féministe de Delphine Seyrig.

- Que disent les auteurs ? Comment qualifient-ils la vidéo ? Tentent-ils de l'expliquer et/ou de la justifier ?

A vrai dire, bien plus que d'un catalogue d'exposition, c'est d'un ensemble d'études au sujet de la thématique de l'exposition dont il est question. L'ouvrage est présenté en tant que « publication » sur le deuxième de couverture. Les articles font état de la situation de la vidéo dans un pays, voire dans une institution, ou argumentent en faveur d'une représentation particulière de la vidéo. Ces choix thématiques, couplés à l'absence de mention de l'exposition *VIDEO* et à la diversité des types d'auteur, confèrent à cette publication une certaine objectivité ou impartialité qui participe à la justification. Tout en ne prenant pas position concernant l'exposition, la publication en porte le titre et traite de certains de ses artistes. On retrouve en outre sur la couverture un visuel similaire à celui de l'affiche. L'unique lien explicite entre publication et exposition figure sur le deuxième de couverture par l'indication : « Cette publication a été éditée à l'occasion de l'exposition VIDEO réalisée par l'Association Musée d'Art Moderne (AMAM) au Musée d'art et d'histoire, Genève et par STAMPA, Bâle. Avril-Mai 1977. »

En présentant la situation de la vidéo dans un pays ou dans une structure institutionnelle, en proposant une définition ou en argumentant en faveur de son inclusion dans le sous-univers de l'art, les propos réunis dans cette publication contribuent à expliquer et justifier, donc légitimer, la vidéo et, implicitement, une manifestation consacrée à sa pratique artistique. Il est intéressant que bien que tous les auteurs soient liés à la vidéo artistique, ils restent particulièrement prudents avec l'expression « art vidéo ». Elle n'apparaît que dans l'intitulé d'une contribution, celle de Barbara London, et très rarement dans les développements des articles. Le terme « vidéo » y est préféré – prise de position identique à celle qui a présidé au choix du titre de l'exposition –, envisagée comme outil et médium de création et/ou d'expression, en soi ou pratiqué dans un pays.

- Quels sont les comparants de la vidéo ? Quels sont les critères de différenciation appliqués ?

L'explication et la justification de la pratique vidéo artistique procèdent de deux manières qui se combinent : par assimilation et par différenciation. Dans le premier cas, c'est l'art qui est sollicité. On rapproche la pratique vidéo de catégories de pratique établies au sein des Beaux-Arts traditionnels (la peinture, la sculpture), dans l'art contemporain (performance, art conceptuel, body art) ou d'autres pratiques situées hors des arts plastiques telles que l'architecture ou le cinéma. L'assimilation reste ceci dit souvent partielle car une partie des caractéristiques de la vidéo tendent vers une différenciation, autrement dit ne satisfont pas certaines normes ou valeurs du sous-univers artistique. Chez London, c'est l'inexistence de collectionneurs privés intéressés par la vidéo qui est relevée, c'est-à-dire l'absence de valeur marchande. Pour Weibel, il s'agit du manque d'explorations de la couleur en vidéo comparables aux réalisations des romantiques, de Delacroix, Van Gogh, Manet ou Mondrian, entre autres. Cette carence est due à une élaboration de la forme en vidéo par le trait, le contour, et non la couleur – trait qui du reste compose les visuels de l'affiche et du catalogue. Weibel ajoute un argument qui touche au fonctionnement de l'art, envisagé comme un sous-univers : les films vidéo rendent la distinction opérée par Lessing entre art temporel et art de l'espace, fondement de l'histoire de l'art moderne, caduque. Cette division garde toutefois une certaine validité concernant l'installation, l'environnement et la sculpture. La vidéo ouvre un espace artistique nouveau ; tout en présentant des affinités avec la peinture et la sculpture, elle va au-delà. Précisons à ce propos qu'il n'a pas fallu attendre la vidéo pour mettre à mal l'idée lessingienne ; ce type de discussion remonte au début du XX^e siècle, notamment dans les écrits de Paul Klee⁶⁰⁹.

Plusieurs auteurs, dont London ainsi que Biccocchi & Salvadori notamment, recourent à la télévision. London explique que la pratique artistique de la vidéo se situe entre l'art et la télévision. La vidéo se distingue par son bas prix, proche des coûts de la photographie Polaroid et de la photocopie Xerox, mais produit des images de qualité inférieure à celle des bandes plus

⁶⁰⁹ « Dans le "Laocoon" (nous y gaspillâmes naguère pas mal de juvéniles réflexions), Lessing fait grand cas de la différence entre art du temps et art de l'espace. Mais à y bien regarder, ce n'est là qu'illusion savante. Car l'espace aussi est une notion temporelle. », in : KLEE Paul, « Credo du créateur », in : KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris : Denoël, 2017 [1956], p. 37. Je remercie la Prof. Régine Bonnefoit de m'avoir mentionné cet élément.

larges de la télévision commerciale. L'auteure reconnaît cependant que qualité technique n'est pas forcément synonyme de qualité conceptuelle ; les premiers programmes télévisuels n'étaient rien d'autre que de nouveaux formats radiophoniques ou du théâtre filmé. Biccocchi et Salvadori, quant à eux, rapprochent l'enregistrement sur bande vidéo et la télévision, entendue tant comme technique que dispositif, autour de la prise de vues en direct, de la simultanéité et du recours à la caméra, « moyen de télévision ». Ils relèvent toutefois des différences entre le public télévisuel, celui de l'art et celui de la vidéo. La technique est analogue, mais les emplois doivent être différents. Le résultat de la pratique vidéo n'est donc pas assimilable à la télévision ; encore moins à l'œuvre d'art car il n'est pas pièce unique susceptible de faire le bonheur d'un collectionneur. La télévision est rattachée par Biccocchi & Salvadori au sous-univers de la communication de masse qui compte également le cinéma et la photographie. Les médias de masse diffèrent de l'art officiel par leur structure économique en expansion et, dans le cas de la vidéo, par l'emploi purement technique de celle-ci. Les pratiques artistiques contemporaines, qui se rapprochent des moyens de communication de masse dans leurs modes de travail, de vente et de diffusion, font pénétrer dans le sous-univers de l'art certaines des normes économiques et techniques de ces médias. La vidéo est ainsi un outil qui provient des médias de masse et est importé dans l'art par les artistes. Toutefois, en tant que pratique, « la vidéo d'art » fonctionne dans le sous-univers artistique ; elle y rejoint la sous-catégorie des pratiques de l'art moderne/contemporain qui questionnent et élargissent l'art.

La télévision et le cinéma se retrouvent sous la plume de Hauswirth : la vidéo est moins chère que le film, bien plus indépendante que le cinéma et la télévision. Adams quant à lui recourt au cinéma et à la performance pour expliquer la vidéo. Cette technique offre un substitut à la pellicule cinématographique pour le travail de performance et son enregistrement. Toutefois, une fois le film vidéo réalisé, la performance devient, selon Adams, un produit vendable qui contrevient aux normes de cette pratique.

Pour Kunz également, la vidéo correspond à un moyen d'information, bon marché, en regard de la télévision et de la presse ; un support et un outil pour communiquer un contenu, notamment artistique. La vidéo suisse se situe, selon lui, à un stade primitif de développement (tant en ce qui concerne la technique que les pratiques et leurs modalités) par rapport aux réalisations à l'étranger. Au fil de son propos, les visées de l'acte vidéo sont rattachées à deux sous-univers distincts, l'information/communication et l'art.

- Le contexte de production des discours et/ou des pratiques vidéo est-il évoqué ?

Comme relevé précédemment, cette publication se rapproche plus d'une compilation d'articles au sujet de la vidéo, sous-entendue artistique, que d'un catalogue d'exposition. Seul Kunz évoque une situation genevoise, mais il n'est pas certain qu'il s'agisse de la situation relative à l'exposition *VIDEO*. Plusieurs contributions renvoient par ailleurs à des éléments de texte absents, oublient des notes de bas de page ou sont incomplètes. Ces imprécisions renforcent l'impression de textes totalement autonomes, rédigés indépendamment les uns des autres et de l'exposition, et certainement avant celle-ci, puis collés les uns aux autres. Ce n'est pas sur le contexte de production des discours individuels qu'il faut se pencher dans ce cas, mais sur le contexte du rassemblement de ces textes. D'une part, c'est l'exposition *VIDEO* qui est l'occasion de leur mise en commun ; ils devraient donc participer à son discours, ou du moins le renforcer. D'autre part, leur réunion contribue à la construction d'un discours global, au sein duquel ils fonctionnent comme des sous-discours.

- Est-ce que les auteurs mentionnent une légitimité ? Le cas échéant, de quelle manière ?

Sur quoi la basent-ils ? À quel sous-univers de signification font-ils référence ?

Seule London aborde clairement la question de la légitimité de la vidéo dans le sous-univers de l'art et les modalités de sa légitimation, notamment par son rapprochement avec une pratique artistique établie. Elle considère la vidéo en tant que médium issu du sous-univers de la télévision/communication et à disposition des artistes, mais dont la pratique ne relève pas d'un sous-univers de signification propre. C'est certainement en raison de cette représentation que London évite l'expression « art vidéo » dans son développement, alors qu'elle figure dans le titre de sa contribution.

De manière générale, deux sous-univers de signification sont sollicités par les auteurs : l'art et la communication/information, sous-entendu les médias de masse. L'art vidéo est l'une des pratiques possibles, parmi d'autres, de la vidéo. Au sein du sous-univers de la communication, la pratique télévisuelle sert souvent de comparant à la vidéo afin de mettre en évidence leurs similarités puis leurs différences. « Télévision » et « vidéo » tendent même à devenir ponctuellement synonymes (Shamberg, Biccchi & Salvadori). La communication est le domaine d'origine de l'outil vidéo qui a ensuite été importé dans le sous-univers artistique par les artistes. Cette inclusion procède d'abord par assimilation à des pratiques légitimes, ou du

moins institutionnalisées (la peinture, la sculpture, le body art, etc.). Dans un second temps, le processus assimilant se voit perturbé par des spécificités de la vidéo, dont certaines rappellent la télévision, qui ne concordent pas avec diverses valeurs du sous-univers artistique. Cette assimilation avortée, mais non échouée, fait espérer une réunion entre les sous-univers de l'art et de la communication. Seule une telle fusion fournirait le cadre idéal à la pratique de la vidéo et à sa légitimation. Étonnamment, aucun des auteurs ne voit dans cette position à cheval entre art et communication les racines d'un potentiel sous-univers autonome de l'art vidéo.

- Dans le cas de l'art, font-ils référence aux Beaux-Arts ? À l'art contemporain ? Aux arts plastiques ?

Les auteurs considèrent l'art comme un sous-univers normé dont certains fonctionnements et valeurs sont incompatibles avec la nouveauté de la pratique et/ou de l'outil vidéo. Quelques-uns relèvent l'existence de pratiques d'art contemporain qui élargissent le sous-univers de l'art traditionnel, tels le body art et l'art conceptuel chez Biccocchi et Salvadori, changement dans lequel les actions vidéo s'inscrivent. Que ce soient ces pratiques contemporaines, dont la légitimation est en cours, ou les pratiques traditionnelles et donc légitimes, telles la peinture et la sculpture traitées par Weibel, la vidéo s'y assimile, avant de les dépasser.

3. RECONSTRUIRE LA VOIX ET LES VOIES DE L'ART VIDÉO – BILAN DES ÉTUDES DE CAS

3.1 Motifs explicatifs et arguments justificatifs

L'analyse des discours liés à deux expositions distinctes, réalisées dans deux villes séparées de plusieurs centaines de kilomètres et à trois années d'intervalle révèle tant des disparités quant à leurs contenus que des points communs ou des croisements. Le rassemblement de ces éléments permet d'élargir la lecture des textes effectuée ci-dessus – certes approfondie mais qui reste concentrée sur le cas pris isolément –, en dégagant les topoi qui sont au cœur des représentations véhiculées dans le cadre de *Confrontation* et dans celui de *VIDEO*. Le propos qui suit liste les contenus et les arguments récurrents ainsi que les champs lexicaux rencontrés. La focale prend ainsi de la distance par rapport aux deux cas d'étude afin de les envisager de manière plus globale et dans leurs rapports.

3.1.1 Titres des expositions

Le titre d'une exposition est le lieu du premier contact entre le public et la manifestation. Il crée donc une attente parmi les potentiels spectateurs et visiteurs. Les termes qui le composent doivent donner juste ce qu'il faut d'information pour comprendre le contenu de l'exposition, sans toutefois en dévoiler trop afin de susciter la curiosité du public⁶¹⁰. Du reste, le titre reflète et condense les prises de position des organisateurs. Il convient ainsi de s'y attarder.

Art/Vidéo Confrontation 74 et *VIDEO* ne sont pas les titres adoptés dans les prémices du projet, mais le résultat de sa mutation au fil de son élaboration. L'intitulé de l'événement a dans les deux cas également subi des modifications entre l'idée initiale et la tenue de la manifestation. Dans le cas de *Confrontation*, les archives de l'A.R.C. II ne dévoilent pas d'échanges entre le C.N.A.A.V. et l'A.R.C. II qui porteraient spécifiquement sur le titre à donner à leur projet ; seul le Groupe Impact relève l'importance du choix du titre lorsqu'il offre aux deux organisateurs

⁶¹⁰ Concernant le titre de l'exposition temporaire d'art et son rôle dans l'interaction avec le public, voir l'article : PRIOUL Didier, « Actualité du titre d'exposition », in : *Protée*, 2008, vol. 36, n° 3, pp. 35-46.

parisiens de disposer de l'exposition qu'il prévoit à Lausanne (annexe 22)⁶¹¹. La correspondance ainsi que quelques documents internes permettent toutefois de mettre en évidence une évolution des qualificatifs. Alors que le Président du C.N.A.A.V. annonce à la fin janvier 1974, « [...] une exposition internationale sur les nouvelles formes d'expression audiovisuelles et les recherches en matière d'art vidéo [...] »⁶¹², Fansten évoque à la mi-mai une « Exposition Vidéo », « manifestation » composée de deux parties : une « Exposition Internationale » et « un ensemble de rencontres "Confrontation Vidéo 74" »⁶¹³. Le compte rendu de séance du 27 juin fait état d'une « exposition », au titre encore fluctuant entre « Confrontation ART/VIDEO 74 » et « Art Vidéo. Confrontation 74 », accompagnée d'une « semaine Rencontres/Débats » intitulée « Art/Video 74 » (annexe 14)⁶¹⁴. Le projet initial d'exposition, voire de festival⁶¹⁵, a rapidement évolué en un concept double, exposition et rencontres, regroupées au sein d'une manifestation. Comme le confirme un courrier de Pagé de la mi-décembre, qui fait le point financier sur « la manifestation "ART/VIDEO CONFRONTATION 74" »⁶¹⁶, à la demande de Fansten en date du 9 décembre qui pour sa part évoque « l'Exposition "Art Vidéo, Confrontation 1974" »⁶¹⁷, le titre initialement envisagé pour les rencontres est finalement devenu le titre global de la manifestation, dans lequel on a inséré le terme « art ». Ainsi, l'objet du discours n'a cessé de varier, grande manifestation internationale ou exposition d'art vidéo, en fonction des auteurs et des destinataires des missives ainsi que de leur date. De même, la ponctuation et l'emplacement des termes dans le titre ont peiné à se fixer. Dans la presse, la double nature de l'événement a mené à des interprétations diverses par les journalistes, voire à

⁶¹¹ *Lettre de Jean Oth à Suzanne Pagé*, document de deux pages sur papier à lettre d'Impact et avec le logo de l'exposition *IMPACT ART VIDEO ART 74*, 30 juin 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives (reproduite en p. 490). Au sujet du lien entre le Groupe Impact et *Confrontation*, voir le sous-chapitre 3.2.4, ci-dessous pp. 271-280.

⁶¹² *Lettre de Michel Roux, Président du C.N.A.A.V. à Alain Trapenard, Direction de l'Action Culturelle et EXPOSITION « VIDEO 74 »* [1974].

⁶¹³ *Lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé* 16 mai 1974.

⁶¹⁴ *Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au CNAAVE (sic) 1974* (reproduit en p. 471).

⁶¹⁵ *EXPOSITION « VIDEO 74 »*, document dactylographié de trois pages, comportant l'entête du C.N.A.A.V., [s.d.], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁶¹⁶ *Lettre de Suzanne Pagé à Michel Fansten* du 16 décembre 1974, accompagnée du document *Exposition : « CONFRONTATION ART/VIDEO 1974 »*. *BUDGET PRÉVISIONNEL (pris en charge par le C.N.A.A.V.)*.

⁶¹⁷ *Lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé* 9 décembre 1974.

la construction d'un événement autre. Une grande partie des articles consultés annoncent une manifestation⁶¹⁸ ou une exposition unique⁶¹⁹ ; de rares précisent qu'elle est accompagnée de rencontres⁶²⁰. Seule l'introduction à l'article de René Berger dans *Art Press* fait état d'une manifestation composée d'une exposition et d'une série de débats⁶²¹. Quant au titre de l'événement, il est toujours cité, sauf dans un article du *Figaro*⁶²², mais de manière variable : Art vidéo confrontation 74⁶²³ ; Art/Vidéo Confrontation 74⁶²⁴ ; Art-vidéo, Confrontation 74⁶²⁵ ; Art-vidéo, Confrontation 1974⁶²⁶ ; Art vidéo et confrontations vidéo 74⁶²⁷ ; Art video et confrontations video 1974⁶²⁸ ; La vidéo, une confrontation internationale⁶²⁹ ; Vidéo⁶³⁰.

L'instabilité du titre s'explique sans doute par une hésitation identique dans les documents de communication institutionnels. La barre oblique qui sépare les termes « art » et « vidéo » n'est pas présente sur tous les documents. La variante « art-vidéo » apparaît quant à elle dans la correspondance⁶³¹, et dans la presse. La couverture du catalogue d'exposition ne contient ni

⁶¹⁸ [S.n.], « VERNISSAGE VENDREDI À L'ARC 2 » 1974 ; [s.n.], « EXPOSITIONS », in : *La Gazette des Beaux-Arts*, vol. 85, n° 1276-1277, mai-juin 1975, p. 20 ; ROMÉO Claudine, « Ce qui se porte à Paris », in : *Le Monde*, dimanche-lundi 29-30.12.1974, pp. 29-30.

⁶¹⁹ MICHEL Jacques, « FORMES ÉLECTRONIQUES À L'ARC : Le nouveau monde de l'art-vidéo », in : *Le Monde*, n° 9290, jeudi 28.11.1974, p. 15 ; THÉVENON Patrick, « La Télé à faire soi-même », in : *L'Express*, n° 1219, 18-24.1974, p. 20 ; [s.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages », in : *Le Nouvel Observateur*, lundi 18.11.1974, p. 25 ; [s.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages », in : *Le Nouvel Observateur*, lundi 25.11.1974, p. 20.

⁶²⁰ [S.n.], « L'A.R.C. », in : *Vidéo-info*, n° 8, novembre-décembre 1974, p. 37 ; W[ARNOD] J[anine], « Premier Bilan après l'exposition du musée d'art moderne de Paris : Les artistes vidéo en un combat douteux », in : *Le Figaro*, lundi 9.12.1974, p. 32.

⁶²¹ D[UPUIS] S[ylvie], introduction à BERGER René, « L'Art vidéo : Défis et paradoxes », in : *Art Press*, n° 13, septembre-octobre 1974, pp. 8-10.

⁶²² W[ARNOD] 1974.

⁶²³ [S.n.], « VERNISSAGE VENDREDI À L'ARC 2 » 1974.

⁶²⁴ [S.n.], « EXPOSITIONS » 1975.

⁶²⁵ [S.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages » 18.11.1974.

⁶²⁶ [S.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages » 25.11.1974.

⁶²⁷ S. n., « L'A.R.C. » 1974.

⁶²⁸ D[UPUIS] S[ylvie] 1974.

⁶²⁹ MICHEL 1974.

⁶³⁰ ROMÉO 1974.

⁶³¹ Pour exemple : *lettre de Suzanne Pagé à Wulf Herzogenrath* 1974.

tiret, ni barre oblique, alors que son rebord, qui ouvre sur les feuillets, indique « Art/Vidéo ». Le communiqué de presse quant à lui annonce « ART VIDEO/ CONFRONTATION 74 » (annexe 12)⁶³², alors qu'un questionnaire destiné au public porte l'intitulé « ART/VIDEO CONFRONTATION 74 ». Le programme de l'ARC II pour les mois d'avril, mai et juin 1974 annonce « Confrontation Vidéo 74 », puis celui de novembre à décembre 1974 : « ART-VIDEO/CONFRONTATION 1974 » (annexe 23)⁶³³. Bien plus qu'un manque de précision, Larisa Dryansky, dans son étude de *Confrontation*, y voit le reflet de l'indécision des organisateurs au sujet de la relation entre art et vidéo : « But this uncertainty only serves to underline the indecisiveness of the exhibition organizers over the relationship between art and video, something made abundantly clear in a press release in which the "video art" section is referred to as "art/video". »⁶³⁴

Il est vrai que la signification et l'effet d'une barre oblique sont autres que ceux d'un tiret et de surcroît de toute absence de ponctuation. Alors que le tiret assimilé au trait d'union lie les deux mots, les associe en une seule et même réalité, la barre oblique illustre visuellement tout comme conceptuellement la séparation entre ces termes, voire même leur exclusivité. Sur un plan strictement grammatical, *Le Bon Usage* de Grevisse explique que la barre oblique se rapproche du symbole et sert le plus souvent à « [...] remplacer une conjonction de coordination, en particulier dans des expressions elliptiques. »⁶³⁵ Les auteurs de l'exposition ne disent donc pas tout et invitent le public – tant par le recours à ce signe de ponctuation que par les différentes versions du titre – à réfléchir aux relations entre art, vidéo ainsi que confrontation. Placé entre art et vidéo, le slash peut symboliser l'incertitude de leur rapport ou leur stricte opposition. Quand il sépare art vidéo et confrontation, la signification du titre s'en voit modifiée. D'une part, l'expression « art vidéo » implique l'existence d'un type d'art particulier et sous-entend l'inclusion de la vidéo dans l'art. D'autre part, la confrontation ne porte plus sur le rapport entre l'art et la vidéo, mais met en regard l'art vidéo en tant que tel et la confrontation 74, soit

⁶³² *ART VIDEO/CONFRONTATION 74* 1974 (reproduit en p. 468).

⁶³³ *Calendriers des manifestations de l'A.R.C. II*, dépliants papier recto verso, avril-juin 1974 et novembre-décembre 1974, Rennes, Archives de la critique d'art, Fonds Yann Pavie, FR ACA YPAVI (non inventorié lors de ma consultation en 2016, reproduits en p. 492).

⁶³⁴ DRYANSKY 2017, p. 95.

⁶³⁵ GOOSSE André, GREVISSE Maurice, *Le Bon Usage*, Bruxelles : Éditions De Boeck Université/Duculot, 2011, p. 147.

l'exposition. L'hésitation ou la réflexion porte ici sur leur corrélation et ce qui en résulte. Tout comme pour la fameuse exposition *Canada-Trajectoires 73*, l'année à laquelle la manifestation a lieu fait partie du titre. Cette précision renforce l'aspect ponctuel, événementiel de *Confrontation* ; on peut comprendre qu'il s'agit d'un état des lieux, en l'année 1974, de l'art vidéo. L'indication de l'année dans le titre d'une exposition était une pratique courante dans les années 1970. Pour 1974, on mentionnera *Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre : Projekt 74*⁶³⁶ à la Kunsthalle de Cologne, *IMPACT ART VIDEO ART 74* au Musée des arts décoratifs de Lausanne ou encore *Ambiances 74 : 27 artistes suisses*, exposition itinérante montée par Adelina von Fürstenberg et Marie-Christine Molo au Kunstmuseum de Winterthour, au Musée Rath de Genève et à la Villa Malpensata de Lugano⁶³⁷.

Recourir au terme « confrontation » n'est pas moins anodin que l'usage de la barre oblique. D'ailleurs, il fait sens de voir dans ce signe vertical la symbolisation de la confrontation. Confronter, selon *Le Petit Robert de la langue française*⁶³⁸, consiste à la fois en la mise en présence de plusieurs personnes afin de mesurer les incohérences entre leurs propos et en une comparaison point par point. Dryansky souligne qu'il s'agit d'un terme en vogue dans la culture des années 1970 pour qualifier « the presentation of works [...] accompanied by discussion »⁶³⁹ ; on le retrouve d'ailleurs dans la circulaire diffusée par le Groupe Impact pour annoncer son exposition (annexe 19)⁶⁴⁰. Sa signification est proche de celle de « manifestation », terme important dans le concept de *Confrontation* comme vu ci-dessus. Mis à part

⁶³⁶ *Video-Bänder: aus Anlass der Ausstellung Projekt 74, Aspekte Internationale Kunst am Anfang der 70er Jahre*, catalogue d'exposition, Cologne, Kunsthalle, Kölnischer Kunstverein, 6 juillet-8 août 1974, sous la direction de Wulf Herzogenrath, Cologne : Kölnischer Kunstverein, 1974.

⁶³⁷ *Ambiente 74, 27 Schweizer Künstler/Ambiances 74, 27 artistes suisses/Ambienti 74, 27 artisti svizzeri*, catalogue d'exposition, Winterthour, Kunstmuseum, 19 janvier-24 février 1974, Genève, Musée Rath, 7 mars-15 avril 1974, Lugano, Villa Malpensata, 18 juin-14 juillet 1974, Winterthour/Genève/Lugano : [s.n.], 1974 ; *Ambiente 74, 28 Schweizer Künstler/Ambiances 74, 28 artistes suisses/Ambienti 74, 28 artisti svizzeri*, catalogue d'exposition, Winterthour, Kunstmuseum, 19 janvier-24 février 1974, Genève, Musée Rath, 7 mars-15 avril 1974, Lugano, Villa Malpensata, 18 juin-14 juillet 1974, Winterthour/Genève/Lugano : [s.n.], 1974.

⁶³⁸ *Le Petit Robert de la langue française*, disponible à l'adresse URL : <https://www.lerobert.com/dictionnaires/francais/langue/dictionnaire-le-petit-robert-de-la-langue-francaise-abonnement-annuel-3133099010272.html>, consulté en ligne le 23 mars 2020.

⁶³⁹ DRYANSKY 2017, p. 94.

⁶⁴⁰ *ART VIDEO – IMPACT – VIDEO ART 74 : Lausanne du 8 au 15 octobre 1974* [1974] (reproduite en p. 484).

cela et bien qu'il s'agisse d'un composant du nom de la section A.R.C., son choix concorde avec les propos du catalogue d'exposition et de plusieurs esquisses du projet retrouvées dans les archives de l'A.R.C. II⁶⁴¹. Cette exposition devait permettre tout d'abord de rassembler l'art et la vidéo, au niveau conceptuel, théorique ainsi que spatial (présenter de la vidéo dans un musée). Ensuite, au sein de l'exposition, l'idée était de comparer les différentes formes que ce rassemblement peut prendre. Le fait que « confrontation » soit un terme courant dans le contexte culturel français des années 1970 explique certainement l'absence de longues explications ou justifications de son choix dans les documents d'archives.

Bien que Dryansky ait raison de souligner l'hésitation des organisateurs quant à l'usage de la ponctuation, il apparaît moins certain que celle-ci soit le signe univoque d'une indécision quant au statut artistique de la vidéo. Ou, pour le formuler plus clairement, il semble que les organisateurs aient consciemment souhaité thématiser ce statut problématique par le recours au terme « confrontation ». Une comparaison mène à des points communs et/ou des différences, un regroupement est d'ordre spatial et ne touche que peu les concepts, une association tend à se concentrer sur les similarités aux dépens des particularités. Confronter par contre ouvre une vaste gamme de résultats et confère une large place à l'interprétation lors de la réception. Bien plus que d'une hésitation, c'est d'une construction en cours dont il est question. On constate que ce n'est pas que le choix des signifiants qui participe à la construction d'une représentation, mais que la ponctuation, son emplacement et son effet visuel ont leur mot à dire.

VIDEO se distingue de *Confrontation* par sa simplicité et sa brièveté. Alors que les contributions du catalogue vont thématiser la relation de la vidéo à l'art et que la grande majorité des vidéos présentées proviennent d'artistes, le titre n'annonce pas cette « confrontation ». La présence de l'AMAM et du Musée d'art et d'histoire de Genève au-dessus du titre sur l'affiche, de l'AMAM et de Stampa, Bâle en dessous du titre sur la couverture du catalogue la font toutefois deviner. Alors que les organisateurs parisiens ont osé une présence de l'art dès le titre, les Genevois ont préféré la prudence en laissant le nom des institutions opérer et en se contentant du terme « vidéo ».

⁶⁴¹ *EXPOSITION « VIDEO 74 »* 26 janvier [1974] et *EXPOSITION « VIDEO 74 »* [s.d.].

Les indications fournies par l’affiche concernant les programmes de bandes, part importante de l’exposition, font comprendre qu’il s’agit de regroupements de plusieurs bandes d’une durée d’environ cinq heures chacun, diffusées l’une après l’autre sur le même moniteur. Le budget de la manifestation n’a certainement pas permis de copier sur un nombre limité de vidéos l’ensemble de chaque programme ; plus vraisemblablement, une personne devait se tenir à disposition pour procéder au changement des cassettes⁶⁴². L’effet sur le spectateur reste ceci dit celui d’un montage de plusieurs films en une entité globale. La composition en programmes et la succession d’un grand nombre de vidéos sur une courte durée ne sont pas sans rappeler le format du festival. Généralement, les expositions de l’AMAM duraient un à deux mois⁶⁴³. La courte durée de *VIDEO* s’explique par la volonté du Comité de l’association d’organiser un événement en sus de son programme et d’occuper la Salle d’art contemporain entre deux expositions⁶⁴⁴. Les différents titres et dénominations conférés à la manifestation reflètent ce contexte. Il est tout d’abord question en septembre 1976 de « [...] trois happenings cet hiver avec des artistes qui demanderaient, comme cachet, l’achat d’une œuvre pour Frs 4.000.- environ. »⁶⁴⁵ Cette condition invite à penser qu’à ce stade, ce n’est en tout cas pas le médium vidéographique qui est envisagé. En novembre, les happenings sont devenus des « animations » associées à de la vidéo : « Le comité décide d’organiser une semaine de manifestations spontanées et de vidéotapes. »⁶⁴⁶ Cette version est confirmée par le Bulletin d’informations du Musée d’art et d’histoire de janvier 1977 qui évoque

« [...] une série de manifestations consacrées aux artistes et aux productions artistiques utilisant la vidéo. Le calendrier de ces manifestations, qui s’étendront sur une quinzaine, sera publié ultérieurement. Dès la fin mars, dans la même salle, une exposition rendra compte de ces manifestations, [...] »⁶⁴⁷.

⁶⁴² L’U-matic, l’un des premiers formats de cassette, est disponible en 1977 car commercialisé dès 1971, mais reste cher. Il permet de présenter une vidéo en boucle, ce que ne pouvait la diffusion de bande en bobine ouverte (*open reel*). Je remercie Johannes Gfeller de m’avoir transmis cette information. Pour de plus amples explications, se référer à : GFELLER Johannes, JARCZYK Agathe *et al.*, *Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video/Compendium of Image Errors in Analogue Video*, Zurich : SIK-ISEA/Scheidegger & Spiess, 2012.

⁶⁴³ *Activités organisées par l’AMAM de 1974 à 1989* 1989.

⁶⁴⁴ *Procès-verbal de la séance du Comité de l’AMAM* 10 novembre 1976.

⁶⁴⁵ *Procès-verbal de la séance du Comité de l’AMAM* 21 septembre 1976.

⁶⁴⁶ *Procès-verbal de la séance du Comité de l’AMAM* 10 novembre 1976.

⁶⁴⁷ *Bulletin d’informations du Musée d’art et d’histoire Genève*, n° 9, janvier 1977, dossier 340.F.6.5/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d’art et d’histoire (MAH), CH AVG, 340.

Dans le projet soumis à cette période par Adelina von Fürstenberg, les deux composantes sont réunies au sein d'un seul événement et d'un premier titre : « VIDEO ART & PERFORMANCES ». Le document n'en précise toutefois pas la nature (exposition, manifestation ou autre), alors que l'une de ses annexes, le devis établi par Video Films S.A., fait mention d'un « festival vidéo ». Le procès-verbal de la séance lors de laquelle ce dossier a été distribué note quant à lui qu'il s'agit de « manifestations video » puis d'« animations (videotapes) »⁶⁴⁸. En février, il est question de la « semaine video »⁶⁴⁹ et ce n'est qu'en mars qu'il s'agit d'une « exposition "art vidéo" »⁶⁵⁰. Les « manifestations » subsistent, mais pour qualifier les contributions artistiques autres que les bandes. En avril, dans le dernier procès-verbal qui évoque *VIDEO*, celle-ci apparaît à nouveau comme « la semaine vidéo »⁶⁵¹.

Les archives montrent donc clairement que le qualificatif de l'événement tout comme son titre n'ont pas été aisés à établir. Le projet initial a envisagé la vidéo de manière bipartite, d'une part la performance, d'autre part les bandes, chaque partie étant isolée en une manifestation autonome. La trace de cette dualité subsiste d'ailleurs dans la composition de l'affiche de *VIDEO*. Une fois les deux pans réunis en une seule manifestation, les organisateurs ont hésité à la qualifier d'exposition. À nouveau, l'affiche témoigne de ce processus puisque l'encadré figurant à son dos convie au « [...] vernissage VIDEO : installations, vidéo-cassettes, documentations ». Nulle mention n'est faite d'une exposition, alors que les installations et les documentations ont remplacé les performances ; le tout étant regroupé sous le qualificatif général de *VIDEO*. Le choix de ce titre sous-tend la décision de renoncer à l'expression « art vidéo », alors qu'elle figure dans les discussions du Comité de l'AMAM ainsi que dans le dossier d'Adelina von Fürstenberg, et qu'il ne fait nul doute, tout au long de l'organisation, que c'est d'art qu'il s'agit. Par rapport à *Confrontation*, le jeu de ponctuations est remplacé par son absence, mais le constat reste le même : trois ans après l'exposition parisienne, l'expression « art vidéo » existe, mais n'est toujours pas installée, légitimée. Dans les deux cas, les termes « animation » et « manifestation » permettent de qualifier un événement autre que l'exposition

⁶⁴⁸ Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM 28 janvier 1977.

⁶⁴⁹ Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM, document dactylographié, 14 février 1977, dossier 340.H.12.1/4, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁶⁵⁰ Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM 23 mars 1977.

⁶⁵¹ Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM 27 avril 1977.

ainsi que d'insister sur la dimension vivante, ponctuelle et d'échange entre l'art, les artistes et le public.

Dans la presse genevoise, le titre *VIDEO* est indiqué comme il se doit dans les articles du *Journal de Genève* (et de la *Gazette de Lausanne*)⁶⁵². Alors que l'article de Philippe Mathonnet pour le *Journal de Genève* ne donne aucun renseignement sur le type d'événement dont il s'agit, la contribution signée « I. M. », publiée dans le même quotidien, annonce une « manifestation ». Les « carnets » du *Journal de Genève*, sorte d'agenda et d'annuaire, font mention de *VIDEO* dans les éditions du 22 avril au 1^{er} mai 1977. Alors que l'exposition *Roman Opalka : Dessins et peintures*, organisée par l'AMAM du 4 février au 9 mars 1977, figurait dans l'édition des 5 et 6 février sous la colonne « Musées », *VIDEO* est indiquée sous « Cinémas », en tant que « Festival de films vidéo »⁶⁵³. L'assimilation au cinéma repose certainement sur le format filmique d'une grande partie des œuvres présentées, en dépit des contenus et des supports, ainsi que sur les horaires prévus pour la diffusion ; celle au festival sur la courte durée de l'exposition. Le choix du terme « vidéo », bien que simple, signale pourtant une prise de position : distinguer la vidéo de la télévision et de l'art, la considérer en tant que telle, non seulement comme technique, mais aussi dispositif et domaine. On y comprend également le souci de se détacher des médias de masse, auxquels la télévision et le cinéma appartiennent.

Il convient ici de renvoyer à deux expositions organisées par le Groupe d'artistes Impact : *Action/Film/Vidéo* en 1972 dans sa galerie⁶⁵⁴ et, en 1974, *IMPACT ART VIDEO ART 74 – 8 jours video (sic)* au Musée des arts décoratifs de Lausanne⁶⁵⁵. Le premier titre reflète un souci similaire à *VIDEO* : regrouper tout en les distinguant les pratiques performatives, filmiques et vidéographiques. Le second intitulé n'est pas sans rappeler la qualification de *Confrontation*.

⁶⁵² MATHONNET Philippe, « L'artiste-vidéo ne cesse d'interroger l'instrument qu'il utilise », in : *Journal de Genève*, mercredi 27.4.1977, p. 15 ; I. M., « Dix Jours de vidéo à Genève », in : *Gazette de Lausanne*, samedi 23.4.1977, p. 9 ; I. M., « Dix Jours de vidéo à Genève », in : *Journal de Genève*, samedi 23.4.1977, p. 13.

⁶⁵³ [S.n.], « Carnet », in : *Journal de Genève*, vendredi 22.4.1977, p. 15.

⁶⁵⁴ Voir RÉRAT 2014, p. 18 ; BOVIER François, LAVOYER Tristan (éd.), *Impact Action/Film/Vidéo 1972 ; Impact Art Vidéo Art 1974 : New Forms in Film 1974*, Lausanne : ÉCAL/Circuit, 2015 ; SCHUBIGER Irene, « La Vidéo, je m'en balance. », in : SCHUBIGER 2009, p. 158 ; SCHWEIZER Nicole, « Interactions fictives », in : *Interactions fictives : L'art vidéo dans les collections du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne/Fiktive Interaktionen: die Videokunst in der Sammlung des Kunstmuseums Lausanne* 2004, p. 8.

⁶⁵⁵ *IMPACT ART VIDEO ART 74 – 8 jours video (sic)*, 1974.

On y retrouve l'usage d'un signe de ponctuation, le tiret, et l'absence d'accent sur le terme « vidéo ». De plus, le titre – sur le catalogue et les supports de communication – est encadré dans un rectangle arrondi, sorte de logo, imitant la forme du téléviseur. La vidéo est cette fois-ci rapprochée de l'art et l'expression « video art » fait son apparition. Tout comme pour l'exposition parisienne, l'année à laquelle se tient la manifestation fait partie intégrante du titre. Le tiret remplace la barre oblique et le terme « impact » celui de « confrontation ». Bien qu'il s'agisse du nom du groupe organisateur, la présence du terme dans le titre invite à l'envisager également en tant que signifiant. « Impact » et « confrontation », tous deux des mots forts, peuvent être rattachés au même champ lexical de la collision, du choc, suggérant que la mise en commun de l'art et de la vidéo ne se fait pas sans heurt.

Les années 1970 marquent un tournant dans la dénomination des expositions, reflet de la construction du discours légitimant les pratiques qu'elles présentent. En effet, les expositions des années 1960 recouraient au terme « télévision » : l'exposition initiale du célèbre Nam June Paik, en 1963 à la Galerie Parnass de Wuppertal, se nommait *Exposition of Music – Electronic Television*⁶⁵⁶ et la première exposition collective d'art vidéo, qui a eu lieu à New York en 1969, à la Galerie Howard Wise, *TV as a Creative Medium*⁶⁵⁷. Dans le livre de Youngblood, il est question en 1970 à la fois de « television as a creative medium », de « video art » et de « television art »⁶⁵⁸. Ces exemples signalent la formation du syntagme « video art » aux États-Unis suite, ou en réaction, à celui de « television art ». Toutefois, bien que le terme « vidéo » soit préféré à « télévision » dans les années 1970, celle-ci n'en reste pas moins l'un des comparants principaux à l'aune duquel on mesure tant la vidéo que l'art vidéo, tel que révélé par les textes analysés.

⁶⁵⁶ *Leve sieht Paik: Manfred Leves Fotografien von Nam June Paiks Ausstellung « Exposition of Music – Electronic Television » Wuppertal 1963*, catalogue d'exposition, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2 novembre 2005-29 janvier 2006, sous la direction d'Alexander Grönert et de Sebastian Hackenschmidt, Nuremberg : Germanisches Nationalmuseum, 2005 ; *Nam June Paik: Exposition of Music Electronic Television Revisited*, catalogue d'exposition, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 13 février-15 mai 2009, sous la direction de Susanne Neuburger, Cologne : Walther König, 2009.

⁶⁵⁷ Brochure de l'exposition *TV as a Creative Medium*, New York, Howard Wise Gallery, 17 mai-14 juin 1969, disponible à l'adresse URL : http://www.eai.org/user_files/supporting_documents/tvasacreativemedium_exhibitionbrochure.pdf, consultée en ligne le 24 mars 2020.

⁶⁵⁸ YOUNGBLOOD 1970, pp. 257, 333, 337.

Pour en revenir à *Confrontation*, la flexibilité des termes et de la ponctuation ne touche pas seulement le titre de l'exposition. Les intitulés des quatre débats varient également ; on passe par exemple de « La vidéo et le système de l'art » sur le dépliant du programme de l'A.R.C. II de novembre à décembre 1974 (annexe 23)⁶⁵⁹ à « La vidéo dans le contexte artistique actuel » sur le communiqué de presse, ou de « Art vidéo et imaginaire » à « Imagery and Imagination ». La correspondance et les documents de communication révèlent donc que *Art/Vidéo Confrontation 74* a été le titre tant de l'exposition que d'une manifestation plus large, qui englobe l'exposition, la série de débats, une section de documentation dans l'exposition et les animations prévues dans l'exposition. Ainsi, le communiqué de presse annonce « [...] une manifestation : "ART VIDEO/CONFRONTATION 74" au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. » Le choix du terme « manifestation », d'ailleurs récurrent dans la correspondance de l'A.R.C. II, sauf dans le cas des courriers aux artistes qui eux parlent d'exposition, peut s'expliquer de deux manières. D'une part, il qualifie l'entièreté du projet *Confrontation* qui englobe l'axe social (C.N.A.A.V.) et l'axe artistique (A.R.C. II). Sa connotation est par ailleurs plus neutre que celle d'« exposition » qui renvoie immédiatement au domaine artistique. Cette remarque permet de nuancer quelque peu la critique émise par Croiset quant au plus grand poids pris par l'exposition par rapport aux autres activités de l'événement. D'autre part, le substantif « manifestation » fait partie du vocabulaire propre à l'A.R.C. II. Étant donné la variété de ses activités (arts plastiques, musique, jazz), l'A.R.C. II édite à intervalle régulier un « calendrier des manifestations » et non des expositions⁶⁶⁰.

3.1.2 Œuvres

Les trois sections de l'exposition parisienne incarnent la confrontation présente dans son titre : comparer les différentes formes que peut prendre la réunion de l'art et de la vidéo⁶⁶¹. Ces trois sections ont non seulement structuré l'organisation spatiale de l'exposition, mais ont aussi servi au sein des textes de catégories théoriques, voire ontologiques, de la pratique vidéo des artistes. L'analyse de l'introduction au catalogue rédigée par Pagé met en évidence que ces trois groupes

⁶⁵⁹ *Calendriers des manifestations de l'A.R.C. II 1974* (reproduit en p. 492).

⁶⁶⁰ *Calendriers des manifestations de l'A.R.C. II 1974*.

⁶⁶¹ Pour une description détaillée de plusieurs œuvres exposées, consulter JEANJEAN 2015, pp. 138-164.

sont le signe d'une construction en train de se faire. Chacun correspond à une modalité d'emploi de la vidéo (en tant que support d'enregistrement, comme matériau pour une création formelle, dans un environnement), tout en intégrant d'autres critères, souvent différents d'une section à l'autre, ce qui annihile la comparaison entre elles et réduit la scientificité du propos. La structuration se retrouve dans d'autres contributions du catalogue, notamment dans celle de Belloir, qui reprend la tripartition, et celle d'Eizykman, portant sur l'une des trois sections, l'art vidéo. Elle l'organise en quatre pôles. Ceux-ci sont définis sur les mêmes fondements que les sections de l'exposition : une base technique, un critère formel, le contenu et le rapport au spectateur qui implique l'espace. Les critères présentés par Pagé réapparaissent lorsqu'Eizykman aborde les phases de l'histoire de l'art vidéo. La définition de la première phase esquissée par Eizykman correspond, en grande partie, à celle de la section « La vidéo et les artistes » ; dans les deux, il est question de la reprise d'autres pratiques artistiques. Cette première phase n'a pas produit d'essais convaincants et n'a donc pas permis l'intégration à l'art ; les ersatz évoqués par Pagé. Les deux auteurs s'accordent à rapporter l'art vidéo aux pratiques basées sur les constituants de la vidéo, également nommées vidéo formelle. On serait tenté de voir dans les configurations propres à cette deuxième phase de l'histoire de l'art vidéo, selon Eizykman, de premières normes de l'art vidéo. Toutefois, ses explications ne permettent pas de dégager un champ ou un sous-univers de signification. Son obsession de la matière la fait occulter le rôle des acteurs et des instances/institutions de consécration. Berger n'envisage pour sa part sous « art vidéo » que les bandes sur moniteur. Il en va de même pour Kunz, Shamberg ainsi que pour Biccocchi & Salvadori qui font de la « bande vidéo d'art » la représentante de la vidéo artistique. Ces derniers ne semblent envisager sous cette expression que l'auto-filmage par l'artiste, sorte de performance filmée, ce qu'Adams ne considère pas comme de l'art vidéo. London quant à elle élabore six catégories de la vidéo artistique en fonction des liens avec des pratiques d'art contemporain, voire culturelles. On y trouve certains croisements avec les sections de *Confrontation* : « La vidéo et les artistes » correspond aux catégories conceptuelle et narrative de London ; les environnements et le vidéo-art sont présents dans les catégories conceptuelle, perceptive et générée par ordinateur. Adams quant à lui se concentre sur un type particulier d'art vidéo, la performance vidéo qui correspond à la section parisienne « La vidéo et les artistes ». Toutefois, contrairement à Pagé et à Bloch, Adams envisage la vidéo comme bien plus qu'un simple support d'enregistrement, qu'un ersatz. Pour qu'il y ait performance vidéo, il faut que la vidéo soit exploitée en elle-même. Au niveau technique, spatial, du contenu, l'artiste doit l'intégrer à sa performance, jouer avec elle.

Lorsqu'il prend pour exemple la pratique de l'artiste Marc Camille Chaimowicz, il l'explique par l'association de la performance et de l'environnement autour de la vidéo, faisant se rejoindre deux des sections de *Confrontation*. Bien qu'il focalise sur une pratique précise, il rejoint l'argument des spécificités de la vidéo qui doivent être manipulées pour qu'on puisse parler d'œuvre vidéo. Il est intéressant de relever qu'aujourd'hui, de simples captations de performance sont considérées comme de l'art et exposées en tant que tel⁶⁶².

La grande place dévolue aux bandes vidéo sur moniteur ou la vidéo formelle dans *Confrontation* se retrouve dans l'organisation de *VIDEO*⁶⁶³. L'affiche présente huit programmes composés de bandes diffusées à des moments précis. La densité de cette programmation et la mise en place d'un horaire détaillé s'expliquent par le lieu de l'exposition. Un seul et même espace, la Salle d'art contemporain aménagée par l'AMAM au Musée d'art et d'histoire, devait accueillir tant des bandes présentées sur moniteur que des installations ou des performances, ainsi que des événements parallèles (annexe 24)⁶⁶⁴. Il a fallu coupler aux parois modulables de la salle un déroulement précis afin que les installations prennent place à côté des moniteurs et que les performances et événements se déroulent une fois les huit programmes, composés de quelques septante bandes, terminés. Leur composition, indiquée dans la partie droite de l'affiche, laisse songeur. Les critères de sélection des vidéos et des artistes ainsi que ceux ayant prévalu à leur regroupement ne sont pas compréhensibles. Les archives ne nous en disent malheureusement pas plus. Seul le dossier de janvier 1977 rédigé par Adelina von Fürstenberg indique : « Les cassettes des artistes seront présentées tous les jours et un programme pré-établi sera préparé en fonction des tendances [...] » (annexe 20)⁶⁶⁵. Il n'est malheureusement pas expliqué de quelles tendances il est question, point également absent des discussions du Comité de l'AMAM relatées dans les procès-verbaux. S'agit-il des tendances de l'art contemporain ? De celles de

⁶⁶² Notamment, lors de deux expositions récentes : *Video/Film* au Kunstmuseum de Bâle, du 29 septembre 2018 au 14 avril 2019 ; *You Never Know the Whole Story: Videokunst & New Media aus der Sammlung des Kunstmuseum Bern* du 14 décembre 2018 au 31 mars 2019.

⁶⁶³ Alors que les auteurs rattachent la vidéo formelle aux pratiques américaines, il convient de préciser que certains pionniers suisses romands de l'art vidéo, principalement René Bauermeister, Gérald Minkoff et Jean Otth, et dans une moindre mesure Muriel Olesen, ont produit une vidéo formelle. Voir notamment : SCHUBIGER Irene 2009.

⁶⁶⁴ *VIDEO*, photographies de l'exposition au Musée d'art et d'histoire Genève, 22 avril-1^{er} mai 1977, dossiers « Marc Camille Chaimowicz » et « Giuseppe Chiari », Genève, Centre d'Art Contemporain, Fonds d'archives, photothèque (reproduites ci-dessous, p. 496).

⁶⁶⁵ *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977 1977* (reproduit en p. 485).

l'art vidéo ? Ou est-ce que la programmation a répondu à un souci pragmatique de gestion du temps ? Les programmes 1, 2, 4, 5, 6 et 7 sont mentionnés sur l'affiche à deux reprises. Compte tenu de leur regroupement deux par deux et de la durée des bandes (environ cinq heures par programme), il ne semble pas que ceux-ci aient été diffusés à plusieurs reprises ou en boucle. Le projet de janvier 1977 structure la manifestation en trois parties : vidéo, performances et environnements. Tripartition que l'on retrouve exposée lors de la séance du Comité de l'AMAM du 23 mars 1977, mais de manière différente : les cassettes correspondent à la partie « vidéo », l'intervention de Shamberg, qualifiée ici de conférence, est isolée et les créations d'artistes autres que les bandes sont regroupées sous la catégorie « manifestations »⁶⁶⁶.

En ce qui concerne la vidéothèque prévue pour le dernier jour de l'exposition, la présence d'horaires sur l'affiche peut indiquer qu'elle était composée de bandes diffusées ou qu'il s'agissait d'une véritable vidéothèque, à disposition du public, à des heures fixes. Nulle information à ce sujet n'est ressortie des archives, si ce n'est l'importance accordée à la documentation à l'attention des visiteurs : « Livres, catalogues, etc. seront à la disposition du public qui pourra les consulter ou les acheter. »⁶⁶⁷ La vidéothèque est peut-être venue combler le « etc. » du projet initial.

Quant à la discussion de Shamberg accompagnée du programme 3, les raisons de cette plateforme offerte à The Kitchen n'ont pas été discutées dans les documents archivés par l'AMAM, ni le Musée d'art et d'histoire. Lorsqu'on prend connaissance du texte de Shamberg pour le catalogue de l'exposition, qui se résume à une présentation de The Kitchen et de ses activités, on est tenté d'appréhender la discussion et la présentation des vidéos produites par ce centre comme une illustration du texte. Ou alors, la contribution au catalogue n'est autre que la reproduction des propos introductifs de Shamberg lors de la discussion. Quoiqu'il en soit, il s'agit là de l'un des rares liens entre l'exposition et le catalogue.

Concernant les trois installations vidéo, il faut relever la double datation présente sur l'affiche : l'année de production puis, séparée par une barre oblique, 1977. La présentation de l'installation dans *VIDEO* est donc considérée comme une réinstallation, une nouvelle version de

⁶⁶⁶ Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM 23 mars 1977.

⁶⁶⁷ *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977* 1977.

l'installation. Ce parti pris révèle que ces œuvres vidéo sont envisagées en tant que productions définies par un hic et nunc, proches des performances et des environnements. En effet, dans le projet de janvier 1977, la participation de Valie Export est prévue sous la catégorie « performances », accompagnée notamment par Giuseppe Chiari, alors que seul Daniel Buren figure sous les environnements. À ce stade, d'autres artistes sont envisagés, mais Jean Otth n'apparaît pas encore. Le document se clôt par la mention de trois annexes : « Budget », « Devis appareils vidéo » et « Documentation sur les artistes participants (*sic*) au (*sic*) performances ». Un seul document de cette troisième annexe est archivé ; il s'agit d'un schéma de l'œuvre de Buren, qualifiée d'installation sur l'affiche (annexe 25)⁶⁶⁸ ! Le budget quant à lui prévoit une ligne « Performances et environnement » qui deviendra, dans le procès-verbal de la réunion du comité du 23 mars 1977, « Performances, installation, conférences »⁶⁶⁹. Bien que l'affiche fasse la part belle à la vidéo sur bande, les installations bénéficient d'une durée d'existence plus longue, sur toute la durée de l'exposition. Elles sont de plus mises en évidence en tant qu'œuvres ponctuelles.

Face au contenu communiqué par l'affiche, le *Journal de Genève* a retenu de l'exposition les cassettes et les installations comme deux catégories pour ainsi dire ontologiques de l'art vidéo⁶⁷⁰, accompagnées d'un axe documentaire. Toutefois, selon les journalistes, le terme « installation » est compris dans son sens premier : « [...] une manifestation VIDEO, qui permettra de visionner une importante série de vidéo-cassettes, de se familiariser avec les installations techniques et de se documenter sur ce procédé et ses possibilités. »⁶⁷¹

La catégorisation qui a mené à *VIDEO* est proche de celle de *Confrontation* à la différence que la performance n'est pas une performance filmée, mais une performance qui intègre les outils vidéo. La manifestation genevoise ne fait pas de l'emploi de la vidéo comme support d'enregistrement une catégorie à part entière. De plus, dans les deux cas, la documentation occupe une place d'importance au sein de l'espace d'exposition. Une seconde distinction apparaît : alors que les débats de *Confrontation* visaient à élargir la focale sur la vidéo dans différents domaines, la discussion de *VIDEO* reste ancrée dans l'art. Dans les deux projets, les

⁶⁶⁸ Schéma reproduit ci-dessous, en p. 498.

⁶⁶⁹ *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM 23 mars 1977.*

⁶⁷⁰ MATHONNET 1977.

⁶⁷¹ I. M. 1977.

catégories permettent non seulement de structurer les textes et d'y ranger différentes œuvres et pratiques, mais aussi de structurer l'exposition. La vidéo formelle correspond à la diffusion de bandes sur moniteur ; la performance vidéo à la présence simultanée, au même endroit et dans le même temps, d'appareils vidéo, de l'artiste et du public ; les environnements et installations reprennent les mêmes composants, mais sans l'artiste. Quant à la vidéo d'enregistrement, elle se situe pour la plupart des auteurs à la frontière ou hors du domaine de l'art et est donc susceptible de se fondre dans l'une des catégories précédentes. Toutefois, ces catégories n'ont rien d'objectif puisque, inscrites dans d'autres manifestations, telle la Biennale de Paris⁶⁷², leur signification peut être différente et évoluer ; parfois, la catégorie théorique s'éloigne de la catégorie d'exposition. Si l'on compare sur ce point *Confrontation* et *VIDEO*, on remarque que ce que les acteurs de la première exposition nomment « environnement » est une « installation » pour ceux de la seconde.

Le cas des environnements lors de la manifestation parisienne est symptomatique d'une catégorie en cours de construction. La correspondance et les documents internes de l'A.R.C. II mentionnent deux axes d'exposition, « le vidéo art » et « la vidéo et les artistes ». Ils sont accompagnés « [...] de nombreux environnements utilisant la technique vidéo, ainsi que des ateliers de création qui permettront au public [...] de prendre une part active à la manifestation. »⁶⁷³ Par la suite, les environnements sont associés aux « interventions d'artistes », toujours dans la visée d'une participation du public⁶⁷⁴, et ne paraissent pas devoir forcément émaner d'artistes. On le remarque aisément sur l'invitation aux artistes français qui ne présente que « deux grands axes » de l'exposition ainsi que sur la fiche technique d'inscription qui focalise sur le format bande⁶⁷⁵. La seule mention d'une troisième catégorie dans la correspondance est faite par Dany Bloch lorsqu'elle fournit à une journaliste d'*Art Press* trois listes d'artistes, dont la « [...] liste intitulée "Public Access", [...] qui ne sera présentée que dans le cadre des

⁶⁷² Voir ci-dessous, sous-chapitre 3.1.10, pp. 234-256.

⁶⁷³ *Lettre de Suzanne Pagé à Penny Jaques, Conseil des Arts du Canada*, document dactylographié, 2 août 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁶⁷⁴ *Lettre de Suzanne Pagé à la Dr Daniela Palazzoli* 1974.

⁶⁷⁵ *Lettre d'invitation* et *Fiche technique d'inscription* à « ART/VIDEO CONFRONTATION 74 », documents dactylographiés, [1974], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

rencontres-débats [...] »⁶⁷⁶. Le communiqué de presse fait quant à lui également mention d'un regroupement d'environnements. Toutefois, la structure présentée ne correspond toujours pas à une exposition tripartite, mais duale : d'une part « une présentation de bandes vidéo », qui rassemble les « orientations [...] l'art/vidéo [et] La Vidéo et les artistes », d'autre part les environnements (annexe 12)⁶⁷⁷. L'intégration de ceux-ci dans l'exposition implique un changement de statut au sein de la manifestation : ces créations ne sont plus considérées comme de l'animation mais en tant qu'art. La raison de cette décision tardive n'a pas été retrouvée dans les archives de l'A.R.C. II. On peut toutefois émettre l'hypothèse que les propositions de plusieurs artistes ont fait pencher la balance. Bien que les collaborateurs de l'A.R.C. II préviennent les artistes que les possibilités techniques sont limitées et qu'« [...] il s'agirait essentiellement [de faire parvenir les] bandes [...] »⁶⁷⁸, certains artistes, tel Jean Otth, demandent plus :

« D'une part, je pourrai volontiers vous faire parvenir mes bandes. [...] D'autre part, cela m'intéresserait beaucoup de faire quelque chose sur place, car pour moi, le "direct" est essentiel en vidéo. Il s'agirait d'une expérience sur le direct et le différé, avec manipulation d'un même message présent et passé. »⁶⁷⁹

Le catalogue d'exposition va conserver trace du statut différent de la catégorie « environnements » aux yeux des organisateurs de *Confrontation*. Alors que l'ensemble des artistes et œuvres sont répertoriés en fin de catalogue, une liste spécifique est établie pour les environnements et disposée à la suite de la présentation de cette section par Yann Pavie. On retrouve l'association à l'intervention d'artiste par le regroupement des environnements et des actions. Ce rassemblement, toutefois non abordé par Pavie, constitue un signe supplémentaire de la décision tardive, peu avant la production du catalogue, d'ajouter une section à l'exposition. La presse ne relève pas les actions et fait très rarement la distinction, au sein de la manifestation,

⁶⁷⁶ Lettre de Dany Bloch à Sylvie Dupuis, *Art Press*, document dactylographié, 5 septembre 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁶⁷⁷ *ART VIDEO/CONFRONTATION 74 1974* (reproduit en p. 468).

⁶⁷⁸ Lettre de Suzanne Pagé à Jean Otth, document dactylographié, 18 février 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁶⁷⁹ Lettre de Jean Otth [à Suzanne Pagé], document manuscrit, 24 février 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

entre bandes vidéo et environnements⁶⁸⁰. Certains articles intègrent les environnements au sein des deux autres sections ou les considèrent comme l'exposition⁶⁸¹. La plupart n'envisage que les bandes vidéo⁶⁸².

L'amalgame entre action et installation ainsi qu'entre animation et exposition se retrouve dans *VIDEO*. Les prémices du projet prévoient « trois happenings »⁶⁸³ puis un événement en deux temps : d'abord des « [...] manifestations consacrées aux artistes et aux productions artistiques utilisant la vidéo [...] »⁶⁸⁴, ensuite une exposition. La bipartition du projet implique que les manifestations se distinguent de l'exposition ; dans le premier cas il s'agit d'animation, dans le second de présentation d'art. Une fois le format d'un événement unique précisé, le projet remis par Adelina von Fürstenberg au Comité de l'AMAM distinguera performances et environnements, tandis que les discussions du comité renommeront les environnements « installations » et les associeront aux performance et concert sous la catégorie générale de « manifestations »⁶⁸⁵. La dimension performative qui a prévalu dans les débuts du projet a été largement remplacée par les bandes ; sa présence dans le titre a été gommée au profit d'une mise en avant des installations si l'on se réfère au titre complété donné dans l'invitation au dos de l'affiche : « VIDEO : installations, vidéo-cassettes, documentations ». Dans la presse genevoise, « [...] les trois installations aménagées au musée [...] » retiennent l'attention de Philippe Mathonnet qui leur consacre la quasi-entièreté de son article, également nommées « environnements », qui démontrent « [...] à côté du choix de cassettes proposé [que la vidéo a] l'avantage d'être simple et directe. » Sa description détaillée des installations de Valie Export et Peter Weibel, de Daniel Buren et de Jean Otth insiste sur « l'appareillage », « le dispositif technologique » ou encore « l'outillage audio-visuel », technique vidéo qui permet de créer « [...] tout un réseau d'échanges, de questions, de réponses entre le spectateur et l'écran. »⁶⁸⁶ Quant à l'article paru quatre jours auparavant dans le même quotidien ainsi que dans la *Gazette*

⁶⁸⁰ [S.n.], « VERNISSAGE VENDREDI À L'ARC 2 » 1974.

⁶⁸¹ [S.n.], « L'A.R.C. » 1974 ; D[UPUIS] 1974.

⁶⁸² [S.n.], « EXPOSITIONS » 1975 ; W[ARNOD] 1974 ; MICHEL 1974 ; THÉVENON 1974.

⁶⁸³ *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM* 21 septembre 1976.

⁶⁸⁴ *Bulletin d'informations du Musée d'art et d'histoire Genève* 1977.

⁶⁸⁵ *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM* 23 mars 1977.

⁶⁸⁶ MATHONNET 1977, p. 15.

de Lausanne, il focalise sur les programmes de bandes et ne fait qu'une mention des installations.

3.1.3 Mythe

La lecture des textes mène parfois sur des chemins étonnants. Certains extraits se distinguent par leur précision quasi scientifique et/ou leur factualité, tandis que d'autres échafaudent un mythe autour de la vidéo⁶⁸⁷. Cette construction procède de diverses manières et implique différentes représentations de la vidéo. Elle peut reposer sur une individualisation qui évacue toute définition ; le lecteur ne sait s'il s'agit d'une pratique, d'une technique ou d'un domaine de pratiques. Il s'agit de LA Vidéo. La construction peut également tirer de la pratique vidéo des constatations qu'on peine à considérer comme objectives ou fondées car elles dépassent l'observation pour rejoindre le point de vue personnel, voire l'imagination. Dans certains cas, un auteur passe de faits objectifs au mythe au sein d'un même texte, parfois en les liant dans une seule argumentation.

La contribution de Bloch au catalogue *Confrontation* s'achève sur l'ouverture au mythe. Après avoir évoqué les pratiques de nombreux artistes, elle annonce que « la vidéo » est bien plus qu'une technique ou qu'une œuvre, elle est « [...] trans/mission entre le concept et la manière dont il est reçu par le spectateur. » Elle ajoute que « [...] l'art devient [ainsi] possibilité éventuelle de communication. » On peut comprendre cette conclusion comme la tentative de rapprocher les deux sous-univers auxquels la majorité des auteurs rattache la vidéo, les médias/communications de masse et l'art. On y voit toutefois plus volontiers les racines d'une mythification par le lien qui est fait non entre concept et spectateur, mais entre concept et la modalité de réception. Ainsi, la vidéo à elle seule permettrait d'orienter les modalités de réception du public et, par conséquent, le sous-univers de l'art. Un pouvoir est donc, implicitement, conféré à la vidéo. Cette représentation d'une puissance communicative et révolutionnaire de la vidéo est partagée par Berger, ainsi que Pavie qui multiplie les épithètes

⁶⁸⁷ Concernant la mythologie au sein de la société contemporaine occidentale, voir BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957. Pour une définition sociologique du mythe et de la mythologie, voir DOLLO, LAMBERT *et al.* 2017, p. 256.

de la nouveauté. Il parle de l'« [...] avènement d'un art et d'une informations autres [...] ». Il va ainsi un peu plus loin que sa collègue puisque la vidéo transforme non seulement l'art, mais aussi les pratiques de communication/information. Ce ne sont plus ici les modalités de réception qui sont touchées par le pouvoir de la vidéo, mais non moins que le système perceptif humain. Il est rejoint sur ce point par Weibel et Pagé. Le premier mentionne des « [...] perceptions de l'espace, qui surmontent l'espace compartimenté, l'espace hiérarchique de la peinture et de la sculpture traditionnelles [...] » et de nouvelles expériences spatiales. Pagé quant à elle parle d'« extension du système perceptif » et d'une « [...] communication globale de relations pures pour une conscience infiniment élargie. » La vidéo est décrite comme une puissance autonome apte à transformer le système nerveux de l'humain, de manière plus que positive. On retrouve un propos similaire dans le texte de Hauswirth et celui de Foresta : le premier voit dans la vidéo un « [...] Umwandler der elektromagnetischen Elektronensignale in unser Bewusstsein [...] »⁶⁸⁸ ; le second annonce l'avènement d'un « [...] new plane of conscious existence. » Pavie perçoit même dans l'équipement vidéo un « [...] prolongement du sens de la vue couplé à celui de l'audition [...] ». Sa collègue Eizykman observe dans des bandes vidéo des « [...] affinités non pas référentielles mais énergétiques [...] » qui peuvent produire une « [...] impression de dilatation, d'accroissement des facultés psychiques et perceptives. » Si l'on développe quelque peu l'argument, on dirait que la vidéo est l'actrice d'un nouveau développement de l'humain. Il convient de noter que dans cette version du mythe, la communication est considérée en tant que pratique, présente notamment au sein du sous-univers artistique.

L'idée d'une conscience élargie, d'une pureté du contact visuel et plus généralement perceptif, n'est pas sans rappeler les théories relatives à l'*expanded cinema*, en vogue durant les années 1960 aux États-Unis et développées par Gene Youngblood en 1970 dans son livre *Expanded Cinema*⁶⁸⁹. Au sein du cinéma underground ou d'avant-garde américain des années 1960 et 1970 – que Lev Manovich considérera comme ancêtre des nouveaux médias⁶⁹⁰ – plusieurs réflexions ont été menées afin de proposer au spectateur une expérience tout à fait différente de celle du cinéma commercial ; notamment en 1963 par Stan VanDerBeek qui fait construire son *Movie-Drome*, une coupole à l'intérieur de laquelle sont projetées des images mobiles sur toutes

⁶⁸⁸ HAUSWIRTH E., « video... wiedergabe... entsteht... », in : *VIDEO 1977*, p. 44.

⁶⁸⁹ YOUNGBLOOD 1970. Bien que non cité, cet ouvrage semble avoir inspiré plusieurs auteurs du catalogue *Confrontation*, notamment Pagé. Point également relevé par DRYANSKY 2017, p. 95.

⁶⁹⁰ MANOVICH Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, MA/Londres : The MIT Press, 2001.

les parois, accompagnées de sons, sans visée narrative, et dans laquelle le public est invité à s'allonger au sol⁶⁹¹.

La perception élargie et le cinéma alternatif sont des topos marquant plusieurs des textes analysés. Eizykman par exemple, elle-même cinéaste et théoricienne du film, prône les pratiques du cinéma indépendant dans sa contribution au catalogue *Confrontation*, et y rapproche l'art vidéo qu'elle oppose à la télévision. Ses descriptions et explications confèrent à l'art vidéo une puissance, non dans le sens de pouvoir, mais en tant qu'énergie. Il y est question d'une matière vibrante qui atteint le regard du spectateur ainsi que d'une beauté et fulgurance radicales. Tout comme le cinéma expérimental, les pratiques artistiques de la vidéo diffusent une énergie nouvelle. Pagé parle pour sa part d'« énergie impulsée » et Foresta de la conversion de « [...] pure energy into image [...] ». Chez Belloir, il est questions de « [...] flux d'énergie circulant à travers tout le dispositif [et de] la circulation des énergies et des pulsions émanant de ces images. »

Que ce soit chez Eizykman, Bloch ou Pavie, le mythe repose sur une spécificité de la vidéo, voire de l'art vidéo chez Eizykman. Unicité et mythification sont intrinsèquement liées, ce que l'on retrouve dans une forme exacerbée sous la plume de Berger. Il n'hésite en effet pas à conférer à la vidéo une dimension esthétique innée, indépendante des pratiques et des acteurs. Il traite également de caractères liés à l'instantanéité de sa réalisation ou au mouvement de son image, son « ubiquité », qui marquent non seulement la production, mais aussi tous les niveaux de sa réception et de son appréhension ; une sorte d'essence vidéo qui n'est pas sans rappeler la conclusion ouverte de l'introduction rédigée par Pagé. Parfois, le développement de Berger s'éloigne des propriétés techniques de la vidéo et touche à l'abstraction la plus totale : « L'espace vidéo vibre de ses échos infinis qu'il suffit d'éveiller. [...] la mutation de l'Olympe : Sony-Zeus (avec la cohorte des autres fabricants), la TV-Héra (qui enveloppe la planète et bientôt la galaxie de ses filets), enfin, tel Hermès, l'écran vidéo »⁶⁹².

⁶⁹¹ A Stony Point, New York. VanDerBeek a sans conteste été influencé par les dômes géodésiques de l'architecte Richard Buckminster Fuller. Voir le site web de l'Estate VanDerBeek, disponible à l'adresse URL : www.stanvanderbeek.com, consulté en ligne le 25 mars 2020, ainsi que sa biographie sur la plateforme Electronic Arts Intermix, disponible à l'adresse URL : <http://www.eai.org/artists/stan-vanderbeek/biography>, consultée en ligne le 25 mars 2020.

⁶⁹² BERGER 1974, p. 16.

L'ubiquité liée à la simultanéité est aussi développée par Biccocchi & Salvadori lorsqu'ils décrivent la transmission télévisuelle : un événement transmis instantanément et vu simultanément par de nombreuses personnes en divers endroits.

Pagé comme Berger recourent au terme « phénomène » pour qualifier un ensemble plus ou moins vague formé des spécificités de la vidéo – son essence – et de son impact révolutionnaire sur l'art, la communication et la perception. Le terme intervient également chez Croiset, qui parle non seulement de « phénomène vidéo global » qui touche l'art et plus largement la société, mais aussi de « phénomène de communication », « phénomène art-Vidéo », « phénomène exposition », « phénomène technologique », « phénomène artistique », et va jusqu'à annoncer une « réalité vidéo » ainsi qu'une « essence vidéographique ». Biccocchi & Salvadori traitent aussi d'expérience propre à la vidéo ; ils considèrent l'art à la fois comme domaine et phénomène. Ce signifiant participe pleinement à la construction du mythe ainsi qu'à une représentation de la vidéo comme bien plus qu'une technique, qu'un outil ou qu'une pratique. Ils vont jusqu'à parler d'« ère électronique ». Biccocchi & Salvadori font reposer la spécificité et la nouveauté de l'art vidéo sur l'expérience qu'ont fait les acteurs, tant les artistes que les spectateurs. Le terme anglais « manifestation » apparaît quant à lui sous la plume de Foresta pour qualifier l'emploi de la vidéo par les artistes. Girard pour sa part parle de « phénomène technique ».

Le mythe est multiple ; ensemble de mythes menant à une mythologie. Confrontés à TSCR, les explicatifs regroupés ci-dessus correspondent au deuxième niveau de légitimation, lorsque celle-ci procède par des « theoretical propositions in a rudimentary form » ; les proverbes, les adages, les légendes et les contes populaires en font partie. Berger & Luckmann précisent du reste que la transmission se fait souvent sous des formes poétiques⁶⁹³. La matière vibratoire d'Eizykman ou la conscience infiniment élargie de Pavie ont en effet une composante poétique, ou du moins métaphorique⁶⁹⁴. Il apparaît que la construction de l'art vidéo et de la vidéo ne

⁶⁹³ BERGER, LUCKMANN 1991, p. 112.

⁶⁹⁴ Concernant la matière vibratoire, l'idée est employée et développée par plusieurs historiens de l'art qui parlent, notamment, de « modernisme vibratoire ». Voir DALRYMPLE HENDERSON Linda, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Cambridge, MA/Londres : The MIT Press, 2013 [1983] ; DALRYMPLE HENDERSON Linda, « Vibratory Modernism : Boccioni, Kupka, and the Ether of Space », in : CLARKE Bruce, DALRYMPLE HENDERSON Linda (éd.), *From Energy to Information: Representation in Science and*

procède pas que par l'élaboration d'un vocabulaire et la production de discours rationnels. Des théories proches du mythe, qui accordent une large place à l'interprétation personnelle et à l'extrapolation, sont également parties prenantes de cette construction. Elles tentent – souvent quand l'observation scientifique ne permet de le faire – de proposer une vision des pratiques, des contextes, des productions et des acteurs liés à la vidéo apte à expliquer et justifier son origine.

3.1.4 Individualisation

Lorsque la vidéo se rapporte à un phénomène particulier ou à une essence, il est question de LA Vidéo. C'est certainement une telle entité globale qu'ont voulu exprimer les organisateurs de l'exposition *VIDEO* par le choix du titre et l'emploi de lettres majuscules : le rassemblement des diverses pratiques (artistiques) de la vidéo. Cette lecture trouve confirmation dans le titre complété au dos de l'affiche de l'exposition : « VIDEO : installations, vidéo-cassettes, documentations ». L'unicité liée au mythe implique très souvent l'individualisation de la vidéo. Celle-ci n'est plus objet technique, mais individu technique, capable d'agir sur son milieu et être agi par celui-ci, moins dépendant de l'homme que ne l'est un outil⁶⁹⁵. Une telle représentation est implicite dans plusieurs passages des textes qui abordent la vidéo en tant que telle, aux dépens des acteurs qui la manient, la produisent ou la reçoivent. Le mythe tout comme l'individualisation sont de forts marqueurs de la légitimation. En tant que stratégies discursives,

Technology, Art, and Literature, Stanford, CA : Stanford University Press (coll. « Writing Science »), 2002, pp. 126-149 ; ENNS Anthony, TROWER Shelley (éd.), *Vibratory Modernism*, Cham : Springer Nature, Palgrave Macmillan, 2013.

⁶⁹⁵ Les concepts d'« individualisation » et d'« individu technique » sont empruntés au philosophe Gilbert Simondon. Voir SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Éditions Aubier-Montaigne, 1989 [1958] : « [...] l'individu technique devient pendant un temps l'adversaire de l'homme, son concurrent, parce que l'homme centralisait en lui l'individualité technique au temps où seuls existaient les outils [...]. Cette individualisation est possible par la récurrence de causalité dans un milieu que l'être technique crée autour de lui-même et qui le conditionne comme il est conditionné par lui. Ce milieu à la fois technique et naturel peut être nommé milieu associé. [...] l'individualité humaine se trouve de plus en plus dégagée de la fonction technique par la construction d'individus techniques [...]. », pp. 15, 56-57, 80. Ina Blom parle quant à elle d'agentivité de la vidéo, voir BLOM 2016.

ils établissent une réalité irrévocable, LA Vidéo et/ou L'Art Vidéo, qu'il n'est pas nécessaire d'expliquer puisqu'autojustifiés.

Sous le couvert de termes comme « outil » et « électronique », Pavie n'en individualise pas moins la vidéo et l'image créée, « à caractère électronique ». C'est la vidéo qui produit une image et non les acteurs qui l'utilisent. De plus, l'électronique ne qualifie pas les procédés techniques qui constituent l'image, mais un caractère, une qualité. C'est l'outil vidéo qui dispose de capacités et non l'acteur qui l'emploie, qui apparaît dans cette représentation comme quelconque, transparent, voire totalement absent. On retrouve ici quelque chose de la puissance et de l'énergie évoqués ci-dessus. L'individualisation participe pleinement à la constitution du mythe de la vidéo, entité autonome, phénomène et essence à la fois. L'emploi du déterminant défini singulier généralise (la vidéo et non les pratiques vidéo, l'art vidéo et non des œuvres d'art vidéo) et marque l'individu.

Une telle représentation ressort du texte d'Eizykman lorsqu'elle traite de « [...] matière vibratoire dont les transformations chromatiques et formelles bombardent l'écran et l'œil. » C'est l'art vidéo, et non les artistes vidéo, qui sécrète cette matière. Celle-ci lui est inhérente car contenue dans la technique vidéo à l'état potentiel et activée dès lors qu'on produit de l'art vidéo. Quelle que soit la manière de faire, le résultat est cette matière. Eizykman ajoute que cette matière se compose non seulement de vibrations, mais qu'elle est « [...] d'une beauté et d'une fulgurance radicales [...] », hors du commun ; qualités qui participent à la construction de la vidéo en tant que puissance inexplicable, qui opère par la magie ou le charme. La fulgurance n'est pas sans rappeler l'instantanéité et le mouvement glorifiés par d'autres auteurs. Cette représentation tend à éluder les acteurs, tant ceux employant la vidéo que ceux auxquels appartient l'œil bombardé par la matière.

Le choix de l'expression « matière » est significatif. Propre au champ lexical de la peinture et à celui de la sculpture, l'oxymore « matière vidéo » permet à Eizykman de relier implicitement l'art vidéo à ces deux pratiques artistiques traditionnelles, et donc aux sous-univers des Beaux-Arts – implication initiée par l'emploi de l'expression « art vidéo » en lieu et place du titre officiel de la section « vidéo art ». Selon les textes, ce peut être cette matière propre à la vidéo qui est individualisée ou elle participe à l'individualisation de la vidéo ou de l'art vidéo. Parfois, c'est justement la spécificité, voire l'autonomie, de la matière qui permet d'expliquer le statut

particulier de l'art vidéo. Ceci dit, à quoi exactement fait référence cette matière vidéo ? Généralement, il s'agit de couleurs vives et de formes tramées, résultat du balayage électronique opéré sur l'écran ; balayage que Pavie considère comme le « fondement de la vidéo ». Dans la plupart des cas, et dans celui d'Eizykman en l'occurrence, ces formes sont abstraites, dans le sens qu'elles ne participent pas à une narration, ni à une figuration, c'est-à-dire une reproduction « réaliste ». L'image se libère des systèmes de références habituels, avance Eizykman. Matière et abstraction vont donc souvent de pair. Parfois, l'élément « matière » intègre également un effet particulier sur le spectateur ou une modalité de transmission spécifique. Dans tous les cas, c'est un élargissement de l'acception du terme « matérialité » qui est opéré. Contrairement à la matière de la sculpture et de la peinture – le médium –, la matière vidéo n'est ni matérielle, ni tangible. Dans l'œuvre vidéo, la matérialité au sens strict du terme concerne les appareils de diffusion et de stockage (moniteur, vidéoprojecteur, magnétoscope, caméra pour le circuit fermé, cassette).

La comparaison à la télévision ou au cinéma intervient régulièrement pour asseoir les définitions de cette matière vidéo. Belloir, qui parle de « couleur électronique », met notamment en évidence un potentiel de création inhérent à la vidéo que la télévision ne possède pas. Tout comme Pavie, elle confère aux outils une puissance créative intrinsèque. Cette distinction permet d'aborder une autre acception de la vidéo : en tant que dispositif. Alors que les techniques télévisuelle et vidéographique reposent sur le même processus électronique de transmission d'informations audiovisuelles, elles correspondent à deux dispositifs distincts.

3.1.5 Technique, dispositif

Lorsque les auteurs abordent la vidéo sous l'angle technique, ce n'est pas, comme vu ci-dessus, forcément à des fins scientifiques. Technique n'implique pas automatiquement logique, factualité ou précision. Inversement, poétique n'exclut pas technique comme l'illustre la contribution de E. Hauswirth au catalogue *VIDEO*. Malgré la particularité de sa mise en page, ce texte définit techniquement la vidéo, notamment en la distinguant du cinéma et de la télévision. Il est ainsi comparable aux contenus fournis en fin du catalogue *Confrontation* au sujet du movicolor, du truqueur universel et du chromiconotron.

Si l'on se concentre sur l'acception technique, le champ lexical s'avère vaste : technique, outil, appareil, instrument, support, médium, matériau, analogique, électronique, Portapak, caméra, magnétoscope, écran, moniteur, bande, synthétiseur, instantanéité, mouvement, reproductibilité, image, communication, télévision, TV. Par ce biais, les auteurs envisagent la vidéo tant comme objet utilitaire, médium (voire matière) que technique générale ou font référence à des outils précis ou encore aux fonctionnalités et résultats de ceux-ci. Globalement, il est possible de rassembler les signifiants employés autour de trois représentations distinctes, propres à certains sous-univers de signification. Prenons pour exemples les termes « outil », « support » et « médium ». L'outil vidéo implique une représentation liée à l'art ou à la communication : la caméra, le magnétoscope ou le moniteur sont employés pour créer un contenu à des fins artistique ou d'information ; il s'agit d'un mode d'expression ou de création. La focale est ici dirigée sur la vidéo en tant qu'objet fonctionnel. Le support vidéo quant à lui souligne la transparence de la vidéo : elle est la base technique d'un enregistrement dont le contenu et la forme prévalent, dans quelque sous-univers que ce soit (social, communications de masse, art). Ici, la vidéo ne dispose d'aucune matière et encore moins de spécificités, ce qui est signifié par l'expression « médium vidéo », matière de création propre au sous-univers de l'art.

René Berger rapporte ce qui est nommé « art vidéo » à l'emploi de la vidéo, en tant qu'outil, par des acteurs précis, les artistes. L'outil n'est pas ici le moniteur, la caméra ou l'écran, mais le magnétoscope, c'est-à-dire l'appareil d'enregistrement. Il est étonnant que Berger se focalise sur cet outil car il s'agit de celui qui incarne la fixation, alors que l'un de ses principaux arguments est de faire du mouvement une qualité ontologique de la vidéo.

Les courriers de l'A.R.C. II adressés aux artistes s'arrêtent toujours sur la technique, soit pour demander les renseignements techniques de l'œuvre envisagée, soit pour préciser que les organisateurs disposent d'un budget limité⁶⁹⁶ et inviter les artistes à fournir une copie et non l'original de la bande, celle-ci ne pouvant être assurée⁶⁹⁷. La fiche d'inscription relie également possibilités techniques et matériel à disposition, et implicitement budget disponible : « Selon les normes techniques de vos travaux, il est bien entendu que votre participation éventuelle sera

⁶⁹⁶ Lettre de Suzanne Pagé à Gerry Chum (sic) 1974.

⁶⁹⁷ Note de Suzanne Pagé à Alain Trapenard, Directeur de l'Action Culturelle 25 mars 1975.

fonction du matériel de diffusion dont nous disposerons [...] » (annexe 26)⁶⁹⁸. Cet avertissement va à l'encontre des déclarations d'intentions du C.N.A.A.V. et est critiquée dans le rapport de Croiset. Parfois, ce sont les artistes eux-mêmes qui fournissent le matériel nécessaire, tels Jean Otth⁶⁹⁹ et Muriel Olesen⁷⁰⁰.

La technique vidéo peut aussi être employée pour communiquer. La multiplication de signifiants pour qualifier un seul et même signifié touche aussi la communication. Très souvent, lorsque les auteurs traitent de communication en tant que pratique ou but d'une pratique (Kunz), ils font référence dans la suite de leurs propos aux communications de masse en tant que sous-univers général ou à la télévision plus précisément. Biccchi & Salvadori par exemple emploient mass media, communication, information et télévision comme des synonymes plus ou moins exacts. Ce qui semble être un manque de précision peut aussi s'expliquer par une représentation implicite qui sous-tend ce raccourci. Plusieurs auteurs voient dans la télévision les origines techniques de la vidéo puis de l'art vidéo, qui de plus expliquent le potentiel communicatif de la vidéo. Dans ce cas, la télévision correspond non pas à une technique, mais à un ensemble plus large qui contient la technique : un dispositif. Pour Biccchi & Salvadori, tout comme pour Berger, les communications de masse sont l'univers d'où provient la vidéo en tant que technique et dont les artistes vont redéfinir les usages et pratiques. Les auteurs italiens précisent que l'intérêt des artistes pour les moyens de communication de masse n'est pas le propre de l'art vidéo, mais une caractéristique des développements récents de l'art contemporain. Berger établit un parallèle entre l'effet de l'art vidéo sur l'art et celui de la vidéo sur la communication et par conséquent « la nature des rapports sociaux. » L'argument est fort et on retrouve la touche ontologique parsemée dans cette contribution. Les éléments comparés ne sont toutefois pas tout à fait équivalents : d'une part, la pratique d'un instrument technique par des acteurs spécifiques, d'autre part une technique (ainsi qu'implicitement l'ensemble des pratiques employant les outils basés sur un flux électronique générant une image) qui affecte les rapports sociaux, autrement dit la société dans son entier. Il convient de relever que la télévision, plus précisément l'acronyme « TV » est employé par Berger sous une acception très générale, en tant que synonyme d'« électronique », dans « écran TV » et « image TV », tous

⁶⁹⁸ Fiche technique d'inscription à « ART/VIDEO CONFRONTATION 74 » [1974] (reproduite en p. 499).

⁶⁹⁹ Lettre de Jean Otth [à Suzanne Pagé] 24 février 1974.

⁷⁰⁰ Lettre de Yann Pavié à Muriel Olesen 18 octobre 1974.

deux présents dans l'art vidéo. La télévision est aussi évoquée pour expliquer des pratiques sociales ou socioculturelles, telles la vidéo animation et la télévision communautaire chez Fansten, Pagé et chez Girard, qui se distinguent de la télévision commerciale. Les deux premiers auteurs emploient des termes similaires : éducation, animation, communauté, groupe, vulgarisation de la télévision. Cette pratique alternative de la télévision correspond à ce que d'autres nomment vidéo sociale. Sous cet angle, un pont s'établit entre vidéo sociale et vidéo artistique dans leur distinction par rapport à la télévision commerciale. Girard quant à lui présente une vision critique et pessimiste de la télévision par câble, qui n'intègre pas la vidéo de groupe en dépit d'un amalgame courant. La vidéo de groupe n'a aucun rapport avec la diffusion par câble. L'acception du terme « télévision » par Girard recouvre la diffusion publique, par câble, d'images électroniques et le dispositif qu'elle implique. Chez Shamberg, il signifie vidéo : la télévision est un nouvel outil à disposition des artistes.

Dans un sens strict, la technique vidéo correspond à un ensemble d'appareils qui fonctionnent sur la base d'un flux électronique, générant une image et du son sur un écran, et qui peuvent les enregistrer sur un support magnétique. Chaque point de cette définition est ponctuellement isolé et qualifié de « vidéo » dans les textes analysés. Il convient ici de préciser une nuance faite de manière quelque peu implicite par London, et ignorée par les autres auteurs : alors que la bande vidéo est moins chère que la pellicule, le matériel nécessaire à la production et à la diffusion vidéo reste très onéreux dans les années 1970, notamment les cassettes⁷⁰¹. Par ailleurs, par « technique vidéo » ou « vidéo », les discours entendent tant des outils que des pratiques relatives auxdits outils ; autrement dit le dispositif vidéo dans son entier. Le dispositif (qu'il soit vidéographique, télévisuel, cinématographique ou artistique) désigne l'ensemble cohérent qui regroupe les modalités de disposition des outils, de leur emploi et leur mécanisme. Plus largement, il s'agit du contexte objectivé lié à une technique⁷⁰². L'organisation spatiale des objets, la manière d'employer les appareils et la façon dont les productions sont transmises ainsi que le contexte dans lequel elles sont reçues sont liées aux pratiques de la vidéo et de l'art vidéo ; et d'ailleurs se distinguent les unes des autres. Que serait le cinéma commercial sans les confortables fauteuils, la salle obscure et le grand écran ? Plusieurs auteurs mettent en évidence

⁷⁰¹ Je remercie Johannes Gfeller de m'avoir fourni cette précision. Concernant les aspects techniques de la vidéo, se référer à : ZIELINSKI 1986 ainsi qu'à GFELLER, JARCZYK 2012.

⁷⁰² DOLLO, LAMBERT *et al.* 2017, p. 105.

les composantes du dispositif, mais la plupart, au lieu de les considérer jointes en une globalité, les isolent pour en faire une spécificité innée. Ces raccourcis, plus précisément ces métonymies, soutiennent clairement l'individualisation et la mythification de la vidéo. Seules Eizykman et Belloir emploient le terme « dispositif ». La première y rattache l'un des quatre types de traitement de la matière vidéo, qu'elle a dégagés du visionnement des bandes de l'exposition. Il s'agit d'œuvres où le dispositif vidéo a été filmé, apparaît ou est exploré. Quant à Belloir, elle fait mention du « dispositif électronique » pour qualifier l'usage non conventionnel des appareils vidéo dans certains environnements. La question se pose dès lors de quelles conventions il s'agit : celles de la télévision ou de l'art ? Le chapitre qu'elle consacre à une explication détaillée de la technique vidéo et de l'« image TV » – ce qui n'est pas sans rappeler les mots de Berger – est intitulé « dispositif vidéo ». Tant Eizykman que Belloir recourent à ce syntagme pour faire référence à la technique vidéo dans son ensemble, abordent peu le contexte de son emploi et pas l'interaction avec le public. Bien qu'il n'use pas du terme « dispositif », Kunz y fait référence lorsqu'il propose de présenter les expositions sous forme de montage vidéo – ou projection, présentation selon le texte allemand⁷⁰³ – autrement dit de remplacer l'exposition, diffusion propre à l'art et signe de consécration selon LRA, par une modalité mieux adaptée à la vidéo, plus largement aux autres médiums d'images en mouvement, tels le cinéma et la télévision. Ainsi, Kunz voit l'avenir de l'art vidéo dans une prise de distance avec les pratiques et valeurs traditionnelles de l'art. Cette vision correspond tout à fait à la représentation qui se dégage du titre de l'exposition ainsi que de l'affiche où les programmes vidéo tiennent le devant.

La technique apparaît aussi ponctuellement sous les traits d'un sous-univers de signification autonome, tel chez Fansten qui la rattache à des rôles spécifiques ainsi que Girard qui y oppose le sous-univers de la culture.

3.1.6 Expérimentation

Plus d'un auteur confère à l'art vidéo une dimension expérimentale, qu'il s'agisse des premières œuvres aux commencements d'une histoire de l'art vidéo ou des vidéos et pratiques formant les

⁷⁰³ « Vorführungen », in : KUNZ Martin, « Video in der Schweiz », in : *VIDEO* 1977, p. 24.

essais propres à une préhistoire de l'art vidéo. Par ailleurs, la vidéo formelle, en tant que section de l'exposition *Confrontation* et catégorie de pratiques vidéo, repose selon les textes analysés sur l'exploration de la fameuse matière vidéo. Autrement dit, le type de vidéo considéré comme le plus propre à l'art vidéo est celui qui résulte de l'expérimentation du médium. Le terme « expérience » parcourt ainsi plusieurs textes dans un sens positif pour qualifier les essais de prises de vue et de traitement de l'image et en souligne l'inventivité. Parfois, cette qualification concerne toutes les pratiques vidéo, telle Croiset qui parle de « domaine d'expérimentation ». La nouveauté serait donc inhérente au médium et ne dépendrait pas de la manière de l'employer, ou alors toutes les pratiques de la vidéo seraient en cours d'institutionnalisation. La même notion peut également être affublée d'un ton négatif, telle Eizykman qui parle d'« escamotage » à propos des premières œuvres vidéo. L'expérience peut aussi toucher la perception humaine grâce à de nouvelles manières de créer une image, de la diffuser et de la réceptionner. Biccocchi & Salvadori emploient l'expression « expérience vidéo », qui n'est pas moins que le titre de leur contribution. Ces termes renvoient tant au vécu nouveau du public et de l'artiste, qu'à une pratique d'expérimentation, d'étude.

3.1.7 Figuration, abstraction, narration

La matière vidéo est la plus apparente dans des vidéos qui jouent sur les formes, les couleurs, les transitions entre images, le rythme tant visuel que sonore, et qui ne visent pas la narration. Plusieurs des textes analysés abordent la question du contenu des vidéos. La comparaison avec le cinéma permet d'expliquer la narration en référence au cinéma commercial ; les termes de reproduction et de représentation apparaissent souvent pour ce faire. La vidéo narrative, tout comme le film, raconte une histoire. Dans ce cas, la vidéo a un statut de support dont les composantes et/ou ressources visuelles ne sont que peu exploitées. Il est ici question de reproduction par l'enregistrement, et non de création. L'absence de représentation/narration évoque tout aussi bien l'absence de figuration, l'abstraction en peinture ou en sculpture. On peut aussi songer à l'art minimal ou à l'expressionnisme abstrait. Lorsque la vidéo sert à créer de la matière, des formes, des couleurs et que le travail porte sur le modelage de celles-ci, il est alors question de production et d'un rapprochement avec le cinéma expérimental. Reproduction, représentation et produit sont opposées par plus d'un auteur à la production et au processus. Le concept de matière qui participe à la mythification de la vidéo renvoie

également à l'exploitation de ses potentialités techniques. C'est par l'exploration de la technique vidéo que l'on parvient à des images audiovisuelles nouvelles. Si l'on poursuit ce fil de pensée, il apparaît que l'art vidéo advient en recourant uniquement à la technique vidéo et en se concentrant à son approfondissement, et non en se moulant sur une autre pratique artistique. La référence au cinéma expérimental permet d'expliquer une prise de position et non un modèle à imiter.

Alors qu'Eizykman évoque et loue une non-figuration propre aux images vidéo⁷⁰⁴, Belloir quant à elle aborde en tant que créateur de « pures expériences visuelles, auditives » non seulement le cinéma expérimental, mais aussi des pratiques artistiques contemporaines. Elle évoque les travaux du Bauhaus et en particulier « [...] ceux concernant la relation matériaux-outils [...] ». Le lien entre matière et technique implicite dans les propos de sa collègue Eizykman et chez d'autres est mis au jour par Belloir, et constituera d'ailleurs quelques années plus tard l'un des axes développés dans sa thèse de doctorat⁷⁰⁵. Berger quant à lui oppose reproduction et

⁷⁰⁴ Il convient de relever qu'Eizykman, contrairement à Belloir, préfère à « abstraction » d'autres termes relatifs à la narration et à la représentation. Dans un article précédant de peu *Confrontation*, elle envisage un cinéma sans discours, dont la signification et l'impression de réalité ne sont pas le but. Il y est question d'un rejet de la « représentation-narration », de « réglage énergétique » et de « matière ». Pour Eizykman, « [...] le cinéma n'était pas destiné à être narratif, c'est une rencontre historique, le cinéma est plus art que langage, plus expression que signification, plus bruit que musique. » Elle ajoute : « Il faut donc faire avec d'autres l'hypothèse d'une énergie qui ne se dépouille pas pour produire des épaves de signification, mais qui coule, qui s'use, qui inonde, qui disparaît, se tord, danse, recouvre le monde et le découvre. Désirer la matière de toutes les couleurs, de toutes les formes, de tous les bruits, de tous les sons, partout [...] », in : EIZYKMAN 1973, pp. 159, 165, 166, 171. Ces idées seront développées dans un livre publié deux ans après l'exposition parisienne. La « NRI », « forme narrative-représentative-industrielle » du cinéma, y est critiquée et opposée à « [...] l'Énergétique, qui se révèle avec l'art vidéo et le cinéma indépendant car ils exhibent la complexité que la mise en scène NRI recouvre dans ses productions. [...] Avec l'énergétique, l'accent est mis non plus sur les références, les contenus, les motivations, les significations, mais sur les processus, les forces, les opérations, les réglages, les agencements qui les modulent, sur la recherche des fonctionnements. » Selon le traitement des énergies advient « [...] une image reconnaissable ou non reconnaissable [...] », in : EIZYKMAN 1976, pp. 10, 13, 16.

⁷⁰⁵ Dans l'introduction, il est considéré que le « [...] dispositif vidéo n'est pas seulement un outil ou un instrument de travail, c'est aussi et surtout une matière ». Un chapitre entier est consacré au développement de ce point, « La vidéo expérimentale ». Il y est notamment question de la « couleur électronique », de « l'abstraction » en tant que l'un des « quatre pôles de la vidéo expérimentale », d'« une relation directement tactile avec l'image » et de « [...] montages-vidéo [qui] ne contiennent plus d'images représentatives. Les correspondances entre matière sonore et matière visuelle en sont, de ce fait, nettement renforcées. » Belloir conclut en précisant et rappelant que son propos

représentation non à l'abstraction, mais au mouvement. La non-fixation du message inhérente à la vidéo permet la création d'un type nouveau d'image, l'« image TV », basée sur la transmission et un fonctionnement technique différent des autres médiums de création d'images. La transmission s'oppose à la communication, propre à la reproduction et la représentation. Ces deux types de médiation confient un rôle distinct au spectateur : passif dans le cas de la reproduction et actif dans celui de la transmission. Les artistes sont les auteurs qui ont su le mieux développer les potentialités de l'image TV. Kunz parle de « culture-représentation » à laquelle s'opposent la vidéo réalisée dans de petites structures. Weibel va dans la même direction en liant abstraction et temporalité. La temporalité inhérente à la vidéo aurait le potentiel de libérer la couleur de la forme et d'atteindre « l'espace de l'image réelle ». L'artiste autrichien est le seul auteur à établir et théoriser un rapport entre formes et couleurs en vidéo et arts visuels. Cependant, contrairement à ses collègues, il n'est pas tout à fait convaincu par le traitement de la couleur en vidéo. Il déplore que les formes soient définies par le trait, aux dépens des couleurs, et renvoie à des grands noms de l'histoire de l'art pour expliquer son propos. La comparaison avec la peinture contemporaine lui permet d'établir que la non-figuration en vidéo est de l'ordre du dessin, mais que son potentiel pourrait se mesurer à la peinture.

3.1.8 Histoire

Plusieurs textes confèrent à l'art vidéo une dimension historique. Selon certains auteurs, une préhistoire, voire une histoire, de l'art vidéo existe. Elle repose tant sur des dates charnières, des faits importants – telle la première exposition d'art vidéo ou la création d'un musée consacré au nouveau médium – que sur des noms d'artistes et de critiques, voire des titres d'œuvres, la plupart tirés des États-Unis. Adams par exemple focalise son état des lieux de la vidéo artistique en Grande-Bretagne sur des expositions et des activités d'enseignement, deux pratiques de diffusion de l'art selon AW, des institutions de consécration et de reproduction selon LRA. Weibel et Kunz quant à eux se concentrent sur les artistes. Toutes les histoires de l'art vidéo présentées dans les textes analysés mettent en évidence les États-Unis pour le haut degré de

« [...] a préféré considérer les pratiques et réalisations vidéo selon un axe technologique [...] », in : BELLOIR 1981, pp. 11, 56, 61, 64, 73, 86.

développement technique de la vidéo qui y est présent ainsi que les réalisations pionnières dont le pays a été le terrain. Le fait que des noms tels que Nam June Paik, Gerry Schum, le Portapak de Sony ou l'Everson Museum de Syracuse soient sollicités dans toutes ces histoires peut mener à deux conclusions. D'une part, cette cohérence peut être signe d'objectivité, de factualité et donc de scientificité de l'histoire de l'art vidéo. D'autre part, elle peut également participer à la dimension mythologique de ladite histoire, conférant à ces faits et acteurs une importance augmentée. Un Nam June Paik apparaît dans les textes de Berger, de London, de Weibel, son *TV Buddha* est exposé dans *Confrontation* et une sélection de ses œuvres diffusées lors de *VIDEO*. Sa célèbre déclaration « De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile. »⁷⁰⁶ fait déjà figure de maxime – que l'on retrouve d'ailleurs dans nombre d'ouvrages récents sur l'art vidéo⁷⁰⁷. Elle correspond au deuxième niveau de légitimation selon TSCR, la théorisation rudimentaire. Elle est présente dans le texte de Belloir et dans celui de Berger, implicitement critiquée par Weibel, tandis que Foresta y fait référence, également de manière tacite : « This continuous and potentially unending flow of electrons becomes a new paint brush for the artist and equips him with a tool that more closely approximates the flow of life than anything at his disposal before [...] ». Tout comme pour les faits, la répétition des noms par différents auteurs dans divers contextes leur confère un pouvoir ; ils apparaissent ainsi comme des acteurs consacrés et disposant d'un capital.

Paik est aujourd'hui célébré en tant que *père* de l'art vidéo. L'année 1965, lors de laquelle l'artiste coréen réalise son premier enregistrement vidéo – parfois confondue avec l'année de mise sur le marché du Portapak⁷⁰⁸ – est quant à elle retenue comme date de *naissance* de l'art vidéo. Cela nous rappelle à juste titre que l'Histoire est également une construction, une sélection de faits et de noms, et un choix effectué par des acteurs quant à leur place dans ladite construction⁷⁰⁹. Une histoire de l'art vidéo implique un certain état de la pratique de l'art vidéo. Celle-ci existe depuis un certain temps, même court, et a donc pu être institutionnalisée. L'art vidéo correspond dans ce cadre à une objectivation de premier niveau, une institution, qui attend

⁷⁰⁶ PAIK 1993, p. 175.

⁷⁰⁷ MARTIN 2006, p. 8.

⁷⁰⁸ ZIELINSKI 1986, p. 189, p. 363, note 103.

⁷⁰⁹ Voir à ce sujet MALI Joseph, *Mythistory: The Making of a Modern Historiography*, Chicago/Londres : The University of Chicago Press, 2003.

maintenant l'objectivation de second ordre, la légitimation – auquel procède le texte qui en parle. On peut aller plus loin en considérant ladite histoire comme le signe d'une légitimation débutante. En effet, l'histoire est un récit et ce faisant participe à la légitimation de la pratique dont il est question. Présenter une histoire de l'art vidéo dans un texte de catalogue d'exposition ou dans un article théorique est une stratégie discursive. Sans s'aventurer dans les questions de statut, de reconnaissance ou de légitimité, l'auteur implicite, ou impose, une pratique institutionnalisée. On rejoint ici l'importance de la théorisation pour la structuration et la consécration d'une pratique artistique, relevée tant par LRA que AW. Plusieurs auteurs paraissent conscients de tenir un rôle dans l'écriture de l'histoire de l'art vidéo. Ils préviennent le lecteur que leur texte est un premier état des lieux et que la situation est amenée à se développer (Fansten, Foresta, Eizykman, Biccocchi & Salvadori).

D'autres sont plus prudents et conséquents par rapport au statut de l'art vidéo, en évitant cette expression et en envisageant un stade antérieur à une histoire : une préhistoire. Adams par exemple parle d'un sous-développement de la vidéo, dont une structuration théorique s'avère de fait inutile. Autrement dit, le processus de légitimation se situe au stade de la théorisation naissante, éventuellement théorique rudimentaire, ou peut-être même qu'il s'agit d'une institutionnalisation en cours. Dans ce cas, une légitimation, par de premiers termes théoriques, est initiée alors que la pratique n'est pas encore tout à fait institutionnalisée. Berger rejoint cette représentation lorsqu'il fait état de recherches « pré-vidéo ». Les deux auteurs montrent qu'ils ont parfaitement conscience des effets de la théorisation d'une pratique non encore institutionnalisée, autrement dit du rôle du discours dans la reconnaissance artistique. Ainsi, le texte d'Adams se distingue des autres par la volonté de n'établir qu'un état des lieux ; son propos n'est pas de structurer les pratiques vidéo, ni de prouver l'intégration de certaines dans l'art. Si l'art vidéo n'est pas encore une pratique institutionnalisée, alors les faits et noms regroupés constituent non une histoire, mais une préhistoire d'un type d'art à advenir⁷¹⁰. Biccocchi & Salvadori mettent en garde contre les risques de placer l'art vidéo dans l'histoire de l'art. Ce faisant, les bandes vidéo d'art sont soit assimilées, de force ou artificiellement, à des

⁷¹⁰ Concernant l'histoire de l'histoire de l'art, son historicité et la préhistoire de l'art, consulter le brillant article : DAVIS Whitney, « Beginning the History of Art », in : *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, n° 3, été 1993, pp. 327-350. Davis remarque que l'« [...] art-historicity and its prehistoricity are interpenetrating and variable phenomena, historical in themselves. They are never wholly present in but never wholly absent from an actual individual artwork. » (p. 330).

pratiques de l'art, ce qui gomme leurs spécificités ; soit ne sont considérées que comme un support d'enregistrement et d'archivage. Ils sont particulièrement conscients du rôle de l'historien de l'art et de l'influence de la méthode utilisée sur le discours qu'il produit. D'après eux, la bande vidéo d'art demande à l'historien d'adapter son travail. Ils rejoignent sur ce point l'avis de Berger.

Kunz déplore un état primitif, un sous-développement de la vidéo, du moins en Suisse. Eizykman quant à elle expose une histoire de l'art vidéo, certes récente, mais bien existante, dont la première phase était un « escamotage » ; autrement dit des essais peu convaincants, impropres à l'art vidéo, que l'on serait tenté d'inscrire dans cette préhistoire. Cette auteure ne recule pas devant l'expression « art vidéo » ; elle peut l'imposer car elle démontre qu'une histoire de l'art vidéo existe. La construction d'une histoire va de pair avec l'établissement et la fixation du concept « art vidéo », autrement dit la première étape de légitimation, la constitution d'un vocabulaire, légitimation naissante ou pré-théorique. London quant à elle parle de « courte histoire » de la vidéo puis d'une première phase de « prise au sérieux » de la « vidéo d'avant-garde », malheureusement non suivie par les critiques. Bourdieu considère l'avant-garde comme le secteur le plus autonome d'un genre ou sous-champ⁷¹¹. Selon cette définition, London envisage une partie des pratiques vidéo du début années 1970 comme une sous-partie de l'art, autonome car nouvelle. Sept ans plus tard, ces pratiques poursuivent leur institutionnalisation, mais leur consécration est arrêtée, la légitimation stoppée par manque de théories. London qualifie cette rupture de « hiatus », ce qui n'est pas sans rappeler « l'escamotage » d'Eizykman, bien que l'une fasse référence à la pratique et l'autre à la théorie. Il convient de souligner que la vision de London rejoint celles de TSCR, AW et LRA : la prise au sérieux et la croissance d'une pratique sont rapportées à l'établissement d'une critique établie à son sujet. Dans le propos de London, il ne fait nul doute que la pratique vidéo soit institutionnalisée. Il est en effet fait état d'un grand nombre de bandes, dont les potentiels théoriciens devraient avoir connaissance afin d'échafauder la critique qui fait défaut. London lie ceci dit l'absence d'une critique établie à cette quantité ainsi qu'au temps nécessaire au visionnement de bandes. La durée – spécificité de la vidéo relevée par la quasi-totalité des auteurs –, inhérente au mouvement de l'image, porte atteinte à son étude. Cette association est d'ailleurs partagée par Berger qui la développe à l'extrême, et touche au mythe. L'argument

⁷¹¹ BOURDIEU 2015, p. 203.

avancé par London mérite toutefois questionnement : la situation est-elle différente dans le cas de l'étude d'un médium artistique plus traditionnel, telle la peinture ? Les spécialistes de la peinture d'une certaine période ont-ils vraiment vu et analysé l'ensemble de la production artistique correspondante ? Pourquoi cette exigence d'exhaustivité devrait-elle être la norme dans le cas de la vidéo ?

Belloir tente de montrer que la pratique vidéo dispose en certains points de sa propre histoire au sein du sous-univers artistique et en d'autres s'inscrit dans celle de la sculpture. Ce faisant, elle parvient à entamer une légitimation artistique de la vidéo, en mêlant deux représentations. Si la pratique vidéo dispose d'une histoire (faits), il s'agit donc déjà d'une pratique institutionnalisée, qui demande maintenant à être légitimée (écriture de l'histoire). Si la pratique s'inscrit dans l'histoire de la sculpture, elle s'inscrit de fait dans le sous-univers de l'art. Berger s'attarde également sur les rapports, problématiques selon lui, de la vidéo avec le sous-univers artistique. Il envisage l'existence d'une pré-vidéo, puis une histoire problématique de la vidéo. Elle ne s'inscrit donc ni dans l'histoire de l'art, ni dans celle des médias. Au fil du texte de Berger, l'art vidéo correspond à un ensemble de pratiques (l'historiographie, la création, la production technique), de normes, de fonctionnements, à une histoire propre, tous se distinguant de ceux du sous-univers artistique. Cet assemblage n'est pas sans rappeler les rôles, les formes et stocks de connaissances ainsi que les institutions aux origines d'un sous-univers de signification selon TSCR. Ainsi, bien qu'il hésite à parler d'« art vidéo », Berger est l'auteur qui va le plus loin dans la construction de la vidéo en tant qu'ensemble qui implique certes la production au moyen d'une technique nouvelle, mais aussi de nombreuses autres pratiques autour de cette technique.

La plupart des auteurs qui élaborent une histoire de l'art vidéo ne se réfèrent pas au sous-univers artistique, ce qui est problématique puisque le terme « art » est présent dans l'intitulé de la pratique historicisée. À la lecture de ces histoires, le développement de l'art vidéo semble être advenu de manière passablement autarcique, avec quelques ponctuelles inspirations piquées dans le domaine des médias de masse, et en particulier la télévision, et dans le sous-univers cinématographique.

3.1.9 Domaine social et animation

Les pratiques d'animation socioculturelle sont évoquées dans les deux expositions. La vidéo y est employée comme support d'enregistrement d'activités ainsi que comme médium d'expression à disposition du large public. Comme souligné par Croiset, l'idée initiale du projet *Confrontation* était de réunir vidéo artistique et vidéo sociale. Le communiqué de presse annonce en effet que la manifestation doit s'« [...] ouvrir à l'ensemble du problème vidéo [...] » par le biais de « débats-rencontres »⁷¹². Croiset relie les débats à l'axe social, incarné par le C.N.A.A.V. La correspondance et les documents internes font de même, tout en insistant sur le public. La manifestation non seulement intègre les pratiques sociales et socioculturelles de la vidéo, mais poursuit aussi une visée sociale. On ne place pas les spectateurs dans une position de contemplation passive, mais les invite à s'impliquer dans la manifestation. Le public est encouragé à se forger sa propre opinion grâce aux débats, à s'exprimer lors de ceux-ci, ou encore à comprendre le fonctionnement d'appareils électroniques expliqués par des animateurs. En bref, qui dit social dit public actif, tant sur un plan pratique que conceptuel. Un questionnaire a été distribué au public afin de mesurer sa satisfaction, sonder ses attentes, connaissances et opinions, et obtenir des informations générales quant à son profil (âge, sexe, profession) . Au cinquième point, il est demandé : « Avez-vous eu l'impression de "participer" ? » (annexe 27)⁷¹³. Il semblerait que les résultats de cette enquête aient ensuite été communiqués publiquement puisqu'un article du *Figaro*, paru au lendemain de la fin de l'exposition, indique que le public

« [...] aspire à tout autre chose. Les réponses des visiteurs au questionnaire de circonstance prouvent que les recherches et les expériences chromatiques des artistes ne satisfont pas ceux qui attendent de la vidéo un message politique, une étude sociologique, du folklore ou même de la science-fiction. Ils n'en souhaitent pas moins une large diffusion dans les cafés, les magasins, les cinémas, les grandes surfaces. »⁷¹⁴

⁷¹² *ART VIDEO/CONFRONTATION 74* 1974 (reproduit en pp. 468-469).

⁷¹³ *ART/VIDEO CONFRONTATION 74 – Questionnaire*, document d'une page, [1974], dossier « Vidéo → 1975 + sans date », Paris, Fonds d'archives de la Bibliothèque Kandinsky – Centre de documentation et de recherche du Musée National d'Art Moderne, dossiers documentaires « Vidéo en France », BVCDO VID (reproduit en p. 500).

⁷¹⁴ W[ARNOD] 1974.

3.1.10 Comparaison, assimilation et différenciation

La stratégie discursive adoptée le plus volontiers dans les discours analysés pour expliquer puis justifier la vidéo et/ou l'art vidéo est la comparaison. Dans la grande majorité des cas, il s'agit de mesurer la vidéo à l'aune de l'art, de la télévision ou du cinéma, et dans une moindre mesure de la photographie. Selon l'argument, ce sont des pratiques particulières ou les valeurs propres à un sous-univers de signification qui sont sollicitées. La comparaison sert deux buts souvent exclusifs, parfois réunis dans un même propos : d'une part assimiler la vidéo à des pratiques existantes et donc la légitimer selon les valeurs de leurs sous-univers de signification ; d'autre part dégager sa différence, voire sa spécificité. Certains auteurs élèvent cette unicité au rang d'essence, qui dépasse le simple écart entre des pratiques et des valeurs, et participent ainsi à la construction d'un mythe de la vidéo – comme développé plus haut. Ceci dit, la confrontation ne mène pas toujours à une assimilation ou à une spécification intégrale. Plusieurs textes traitent d'une vidéo située à la lisière des comparants évoqués, voire dans une sorte d'entre-deux inconnu ou nouveau, position qui de fait contribue à sa spécificité. Il est aussi question d'une assimilation – à une pratique, à un sous-univers – qui engendre un dépassement ou un élargissement dudit sous-univers ; représentation qui renvoie à la puissance de la vidéo exposée ci-dessus. Ces deux conceptions (entre-deux et dépassement) sont parfois liées, d'autres fois correspondent à des arguments distincts. Précisons que la comparaison est souvent normative ; la différence est rapportée à une supériorité ou une infériorité par rapport au comparant.

Croiset introduit son bilan de manière tout à fait normative en présentant son intention de « [...] dégager les points forts et les points faibles de l'action vidéo en art [...] ». Elle ne précise toutefois pas le comparant par rapport auquel ces points sont mis en lumière ; ils sont envisagés comme des caractéristiques intrinsèques. L'emploi du verbe « devoir » vient parachever cette conception normative. Par la suite, ces qualités et défauts ne sont pas listés, ni expliqués, mais se noient dans des expressions abstraites telles que « phénomène vidéo » ou « essence vidéographique ».

L'art

L'art est le principal comparant sollicité, fait compréhensible dans le cadre d'une exposition sise dans un musée d'art. Berger, Bilocchi & Salvadori, ainsi que plusieurs auteurs du catalogue

Confrontation dont Pagé, Foresta, Belloir et Bloch, rapprochent la pratique vidéo des artistes de certains courants d'art contemporain, tels que le body art, l'art écologique, l'art sociologique ou l'art conceptuel. L'intégration à l'art s'opère donc de préférence via son pan contemporain, plus précisément par l'établissement de similitudes, plus ou moins fondées, entre les pratiques vidéo et des pratiques d'art contemporain basées sur l'idée, l'instant, l'action, le contexte et le rapport au public, voire à la vie quotidienne et à la société. Ces arts ne produisent le plus souvent pas d'œuvres tangibles. Ce n'est donc pas à l'art contemporain dans sa globalité que l'art vidéo est mesuré, mais à une sélection soigneusement effectuée de mouvements qui ont marqué les années 1960 et 1970 par un rejet de l'œuvre d'art matérielle, une critique du prix de l'art et de son marché ainsi qu'une mise en avant du corps de l'artiste et de l'action ; autrement dit une remise en question de plusieurs valeurs de l'art traditionnel. La comparaison repose en premier lieu sur la prise de position de l'artiste et du vidéaste, leur position au sein du sous-univers de l'art ainsi que leurs conventions de travail. Selon les textes, la vidéo se résume à un support d'enregistrement d'un autre art ou permet de créer de l'art vidéo dans l'esprit de tel ou tel autre art.

En parcourant les arguments avancés, on remarque que la même technique réunit instantanéité, temporalité et fixation. Le mouvement permet la fixation. La vidéo rassemble donc deux opposés, qui sont tour à tour isolés pour être critiqués et glorifiés. Quand un même texte développe ces deux axes, une contradiction apparaît. Berger par exemple avance que la vidéo ne permet pas de fixer. En raison de sa mobilité qui ne relève pas seulement d'une caractéristique technique, mais touche à l'ontologie de la vidéo. Il en fait découler la difficulté à écrire, et donc figer, une histoire de l'art vidéo.

Berger s'attaque à un autre argument apprécié par ses collègues, d'une manière cette fois-ci plus convaincante. Alors que plusieurs auteurs relient automatiquement création d'une vidéo par un artiste et inscription de ladite vidéo dans le sous-univers de l'art (avec des résultats et conséquences diverses), il explique que l'emploi de la vidéo par des acteurs qui ne sont pas des artistes et hors du sous-univers artistique, par exemple pour la réalisation d'un documentaire ou dans un travail psychothérapeutique, peut mener à un résultat artistique, ou du moins à un objet avec une dimension artistique. L'opposition entre art et non-art ne serait donc plus si rigide. La représentation que propose Berger envisage l'art non comme un sous-univers composé de connaissances, de rôles, de valeurs, d'institutions et d'acteurs, mais en tant qu'une qualité, une

essence intrinsèque à un objet. Ce qu'il importe de retenir est la nuance apportée par Berger ; il est l'unique auteur à pondérer autant les oppositions entre art et non-art, entre art vidéo et vidéo. Il relie ensuite cette caractéristique artistique à un élargissement de l'acceptation de l'art causé par l'art contemporain. Il rejoint sur ce point ses collègues et convoque cette fois-ci une représentation de l'art en tant que sous-univers. La présence de deux représentations distinctes, voire opposées (ontologique, systématique), au sein d'un même argument, à quoi s'ajoute une densité d'explications, peut être envisagée comme un manque de sérieux ou un entremêlement de contradictions. Il est préférable d'y voir le signe de premières tentatives d'explication et de justification, autrement dit une légitimation théorique rudimentaire. Des pratiques de la vidéo existent, se font et se partagent, mais on ne sait pas encore comment les nommer et les traiter, et on tente par conséquent de premières théorisations.

D'autres auteurs ne reculent pas devant un rapprochement avec des catégories et mouvements artistiques plus anciens. Ils sollicitent ainsi, nommément ou implicitement, voire inconsciemment, la catégorie des Beaux-Arts, qui regroupe les pratiques les plus légitimes au sein du sous-univers de l'art. La peinture et la sculpture apparaissent sous la plume de Weibel et celle de London. La première est le médium artistique par excellence, « l'un des plus anciens moyens d'expressions artistiques » et l'une des principales « catégories traditionnelles de l'art »⁷¹⁵. La sculpture quant à elle est souvent au centre de « récits de création », tels que « [...] la création du monde, de l'être humain et de l'art en tant qu'œuvres sculpturales. Ainsi dans l'Antiquité, la sculpture constituait l'origine du faire artistique [...] ». Depuis des siècles, la pratique de la sculpture et celle de la peinture sont très souvent associées dans la constitution d'une œuvre⁷¹⁶ ; dès le XVI^e siècle, elles ont été confrontées sur le plan théorique⁷¹⁷. Weibel dégage les points communs et différents, réels ou latents, entre la vidéo, la peinture et la sculpture, ainsi que l'architecture dans le cas de l'installation et la sculpture vidéo. Ils permettent de mettre en évidence les spécificités et le potentiel de la vidéo. L'artiste n'hésite pas à citer certains grands

⁷¹⁵ « [...] eines der ältesten künstlerischen Ausdrucksmittel [...] und zählt [...] zu den traditionellen Gattungen der Kunst. », in : MÜLLER-BECHTEL Susanne, « Malerei », in : JORDAN, MÜLLER 2008, p. 221.

⁷¹⁶ « [...] die Erschaffung der Welt, des Menschen und der Kunst als Werk der B[ildhauerei] gedacht. So führte man in der Antike das Kunstmachen auf das plastische Formen zurück [...]. » Il suffit de songer à Adam créé par Dieu à son image à partir de terre glaise ou à Pygmalion qui tombe sous le charme de sa propre création. Voir ENDE Teresa, « Bildhauerei », in : JORDAN, MÜLLER 2008, pp. 72, 74.

⁷¹⁷ TAUBER Christine, « Paragone », in : JORDAN, MÜLLER 2008, pp. 259-261.

noms de l'histoire de l'art, tels Delacroix, Manet et Van Gogh. London développe un point de vue qui touche tant aux pratiques en tant que telles qu'aux discours à leur propos. Incorporer l'art vidéo à des pratiques traditionnelles et contemporaines de l'art permet de les comprendre et de les théoriser, ce à quoi elle procède dans son texte. Elle ajoute que les normes de l'art traditionnel ont jusqu'ici prévalu pour présenter les travaux vidéo et dans leur réception par le public (qui recourt également aux modalités de visionnement du dispositif télévisuel). L'assimilation à l'art est le modèle privilégié pour expliquer, voire justifier et in fine légitimer, l'art vidéo selon London. Elle adopte un point de vue totalement différent de celui de Berger qui met en garde contre le danger d'« artifier » l'art vidéo. Weibel ajoute à la peinture et à la sculpture le dessin. Par le parallèle avec ce dernier, il explique et critique le traitement des formes en vidéo, opéré principalement par le trait aux dépens de la couleur. Pour Weibel, le trait incarne le dessin et la couleur la peinture, qu'il envisage qualitativement supérieure. Il déplore que l'art vidéo se soit contenté de la ligne alors qu'il voit en sa dimension temporelle un grand potentiel de création avec la couleur, susceptible même de dépasser les réalisations picturales. Cette représentation est en totale contradiction avec la matière et l'énergie vidéo décrites par Eizykman ou la couleur vidéo de Belloir. On peut également être étonné du point de vue de Weibel si l'on songe aux vidéos de Nam June Paik, aux couleurs vives. Contrairement au rapprochement avec l'art contemporain, ce ne sont ici plus les artistes et vidéastes qui sont au cœur de la comparaison, mais les contenus et formes des œuvres ; autrement dit les résultats des prises de position de ces acteurs. La position de l'artiste n'est pas abordée. C'est la peinture en tant que genre et catégorie qui est invoquée, non en tant que pratique ou œuvre.

Le lien, voire l'assimilation, à la peinture ou la sculpture est un argument fort. Il s'agit de catégories de valeurs et de pratiques on ne peut plus traditionnelles de l'art – autrement dit institutionnalisées et légitimées. Y placer l'art vidéo permet de l'inscrire dans une histoire longue et d'adoucir par conséquent sa spécificité, susceptible d'être considérée par certains observateurs et dans certains contextes comme de l'étrangeté. L'unicité peut de fait être glorifiée et participer à la mythification, voire mener à une enclave ésotérique selon Berger & Luckmann, ou conduire à un isolement qui annulerait toute possibilité de légitimation artistique. Il faut toutefois bien distinguer entre mythe et enclave ésotérique. Le premier repose sur l'extrapolation de caractéristiques qui n'ont plus rien de factuelles, alors que la seconde consiste en un sous-univers de signification autonome et fermé.

Belloir va encore plus loin à propos de la sculpture. Elle remplace la discussion des similarités par l'emploi de la sculpture en tant que synonyme d'environnement. L'environnement est défini sur une base technique en tant qu'agencement d'outils vidéo et d'objets qui produit des interactions entre ceux-ci, tout comme l'expose également Pavie. Belloir n'envisage toutefois pas du tout l'interaction entre l'œuvre et le spectateur, ni les choix opérés par un acteur-artiste lors de l'agencement (alors que l'acteur est au centre de sa définition des enregistrements vidéo artistiques). Ni Pavie, ni Belloir ne sollicite par ailleurs l'espace pour décrire ce type d'œuvre, alors qu'il s'agit de l'une de ses conditions. On retrouve l'anomalie présente dans la définition de la troisième section de *Confrontation* par Pagé.

L'assimilation à la sculpture et l'isolation de la sculpture vidéo comme catégorie de l'art vidéo – ou de l'environnement dans *Confrontation* – constitueront un topos des discours des années 1980. Une importante exposition itinérante sera d'ailleurs consacrée à cette thématique en 1989 à Cologne, Berlin et finalement Zurich : *Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell, 1963-1989*⁷¹⁸.

Exemples comparatifs : Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell, 1963-1989 et la Biennale de Paris

L'introduction au catalogue *Video-Skulptur* traite de « sculpture » ainsi que d'« installation » – terme absent des textes relatifs à *Confrontation*, contrairement à ceux de *VIDEO*, ce qui peut signaler son apparition à la fin des années 1970 et sa diffusion dans les années 1980, en tant que substitut à celui d'« environnement ». Un certain flou dans l'usage des deux termes se dégage de cette introduction. On y fait d'abord mention de « skulpturale[r] Zweig der Videokunst », avant de parler d'un domaine des « Videoinstallationen, -skulpturen und -objekte ». La sculpture vidéo y est définie par le recours aux outils et appareils vidéo comme éléments de base d'une sculpture, dont les premiers essais remontent à la fin des années 1960⁷¹⁹.

⁷¹⁸ Pour des images de l'exposition, consulter le catalogue et la vidéo VHS l'accompagnant.

⁷¹⁹ DECKER Edith, HERZOGENRATH Wulf, « Einleitung der Herausgeber », in : *Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell, 1963-1989*, catalogue d'exposition, Cologne, Kölnischer Kunstverein, Kunststation St. Peter, Belgisches Haus, DuMont Kunsthalle, 18 mars-23 avril 1989, Berlin, Kongresshalle, 27 août-24 septembre 1989, Zurich, Kunsthhaus, 13 octobre-12 novembre 1989, sous la direction d'Edith Decker et Wulf Herzogenrath, Cologne : DuMont Buchverlag (coll. « DuMont Dokumente »), 1989, p. 9. Le catalogue est accompagné d'une

L'avant-propos ajoute à cette définition le rapport à l'espace. Les auteurs de l'introduction, Edith Decker et Wulf Herzogenrath, emploient dans leur essai respectif les termes de « sculpture », « installation » et, ponctuellement, « environnement » vidéo en tant que synonymes⁷²⁰, contrairement à Vittorio Fagone qui distingue l'installation vidéo de la sculpture vidéo⁷²¹. Il s'agit selon lui de deux pratiques qui correspondent à deux périodes du sous-univers artistique (années 1960-1970 pour l'installation, 1980 pour la sculpture) ; il contredit ainsi la datation proposée dans l'introduction⁷²². Fagone évoque également la peinture, la photographie et le cinéma afin de montrer en quoi la pratique vidéo dans son ensemble s'en différencie. L'installation vidéo repose sur l'interaction et la spatialité, alors que la sculpture vidéo consiste en une « [...] Gestaltung des Videobilds innerhalb einer virtuellen und selbstdefinierenden Form. » Il ajoute que l'installation vidéo n'est pas sans rappeler une autre pratique du sous-univers de l'art contemporain, les environnements⁷²³, sans toutefois aller jusqu'à parler d'environnement vidéo ou à envisager les termes « installation » et « environnement » comme synonymes. Fagone oppose la sculpture vidéo des années 1980 à une pratique de la vidéo qui crée une image lisse, dont le modèle serait la peinture. La vidéo sur bande et la sculpture sont deux pratiques distinctes, non liées par l'emploi de la même technique, se référant chacune à une pratique de l'art légitime, la peinture et la sculpture. La seconde a été injustement évincée

cassette vidéo qui présente les œuvres exposées et questionne chaque artiste à propos de sa création : JÜRGENS Ernst, SMERLING Walter, *Video-Skulptur: Retrospektiv und aktuell, 1963-1989: der Video-Katalog zur Ausstellung des Kölnischen Kunstvereins mit 45 internationalen Künstlern an 4 Orten*, vidéocassette VHS, 60 min., Cologne/Munich : Westdeutscher Rundfunk/DuMont Buchverlag/Goethe-Institut, 1989. Le visionnement de ce film confirme que la grande majorité des œuvres étaient des sculptures, construites à partir d'un ou plusieurs moniteurs employés en tant qu'unités de construction, allumés ou éteints. Seules quelques œuvres s'avèrent proches de l'installation – selon la définition actuelle –, bien qu'aucune n'emploie un projecteur et que toutes se restreignent au moniteur et à la caméra : Mary Lucier et Buky Schwartz impliquent et filment les visiteurs invités à entrer dans l'espace construit par leur œuvre respective (*Untitled Display System*, 1975 ; *Labyrinthian Space*, 1985/1986).

⁷²⁰ DECKER Edith, « Zum Raum wird hier die Zeit – Einige Aspekte der Videoskulptur » in : HERZOGENRATH, DECKER 1989, pp. 51-55 ; HERZOGENRATH Wulf, « Die Closed-Circuit-Installationen oder: die eigenen Erfahrungen mit dem Doppelgänger », in : HERZOGENRATH, DECKER 1989, pp. 39-49.

⁷²¹ FAGONE Vittorio, « Licht, Materie und Zeit: zwischen Videoinstallationen und Videoskulpturen », in : HERZOGENRATH, DECKER 1989, pp. 35-37.

⁷²² FAGONE 1989, p. 35.

⁷²³ FAGONE 1989, p. 36.

au profit de la première⁷²⁴. Aux yeux de Fagone, l'auteur d'une sculpture vidéo est un sculpteur, et non un vidéaste, dont l'œuvre, bien qu'électronique, s'observe telle une sculpture. Pour Decker également, il ne fait aucun doute que non seulement la sculpture vidéo, mais toutes les pratiques vidéo par des artistes relèvent de pratiques artistiques plus anciennes. Elle constate un véritable boom de la sculpture vidéo qu'elle explique par sa valeur financière supérieure à celle des bandes. Decker caractérise la sculpture vidéo comme une œuvre vidéo qui intègre des éléments sculpturaux ou une sculpture dans laquelle intervient la technique vidéo. L'insert de matériaux picturaux est tout aussi envisageable⁷²⁵. Contrairement à Fagone, elle emploie les termes « sculpture » et « installation » comme synonymes.

Le titre de cette exposition annonce son ambition : proposer un état rétrospectif et actuel de la sculpture vidéo en tant que telle. Cependant, tout comme dans *Confrontation*, la catégorie sur laquelle porte la manifestation n'est pas tout à fait installée, autrement dit ne dispose pas encore d'un nom légitime. À nouveau, un signe de ponctuation, le tiret ou trait d'union, vient marquer l'hésitation, le lien et/ou la discussion. C'est en effet de « Video-Skulptur » et non de « Videoskulptur » dont il est question. Ainsi que dans les catalogues *Confrontation* et *VIDEO*, les auteurs de la publication *Video-Skulptur* ne sont pas unanimes. Il n'est certes plus question de la vidéo au sein de l'art, mais d'une catégorie de la pratique vidéo et/ou de la place de la vidéo dans une catégorie légitime de l'art. La focale s'est déplacée et précisée. L'art reste ceci dit le référent et les discussions qui touchaient à l'art vidéo concernent dans ce cas la sculpture vidéo. On retrouve les réflexions autour des rapports entre termes et catégories (sculpture, environnement, installation) ainsi que les conclusions différentes selon les auteurs. À l'instar de Weibel, Fagone sollicite la peinture incarnée par les bandes vidéo, mais la place en dessous de la sculpture (vidéo) ; des peintures lisses, écrit-il. Cette inversion fait songer aux nombreuses discussions qui ont marqué le système des arts de l'époque moderne, visant à démontrer tour à tour la supériorité de la peinture, de la sculpture ou de la poésie⁷²⁶. Decker le rejoint sur cette prédominance lorsqu'elle explique que la sculpture vidéo a trouvé une place sur le marché de l'art. Le catalogue *Video-Skulptur* présente la sculpture comme l'assimilant artistique idéal de la vidéo ; conclusion à laquelle n'arrive aucun des textes genevois et parisiens analysés.

⁷²⁴ FAGONE 1989, p. 37.

⁷²⁵ DECKER 1989, pp. 51-53.

⁷²⁶ Voir à ce sujet KRISTELLER 1951, p. 516 ; TAUBER 2008, pp. 259-261.

À peine un peu plus d'une dizaine d'années après *Confrontation* et *VIDEO*, l'argumentaire visant à inscrire l'art vidéo dans l'histoire de l'art est donc tout à fait assumé. La discussion s'est précisée et se concentre désormais sur une catégorie de l'art vidéo, ce qui signale l'avancée de sa légitimation. Prenons un autre exemple. À la Biennale de Paris, la peinture et la sculpture sont également les principaux comparants sollicités dans les discours, accompagnées de l'art contemporain, afin d'expliquer et justifier la vidéo, de la légitimer au sein du sous-univers artistique, et par conséquent de la manifestation. On remarque toutefois que l'hésitation entre la reconnaissance d'une spécificité et une inclusion aux Beaux-Arts, par assimilation à la sculpture notamment, est bien présente et entraîne la rapide modification des discours de légitimation.

« Manifestation internationale des jeunes artistes », la Biennale de Paris se doit de proposer un panorama complet de la création actuelle. Dès la deuxième édition en 1961, la Biennale est structurée par sections, au sein desquelles les artistes sont présentés par leur pays respectif :

- « – arts plastiques (peinture, sculpture, dessin, gravure)
- composition musicale (musique de chambre, musique d'orchestre)
- illustration de livres
- livres sur l'art
- films sur l'art
- décoration théâtrale. »⁷²⁷

Ces sections sont le reflet du système élaboré par les organisateurs de la Biennale pour structurer la création actuelle. De manière étonnante, au lieu de proposer un système propre à l'art contemporain, ils procèdent par collage de divers systèmes antérieurs, dont le système des Beaux-Arts développé par l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture⁷²⁸. La première apparition de la vidéo à la Biennale remonte à 1973, soit une année avant l'exposition *Confrontation*. Deux œuvres vidéo sont présentées dans la Section Arts plastiques⁷²⁹. L'intégration aux arts visuels est discrète et ne semble nécessiter aucune explication.

⁷²⁷ Extrait du règlement de la 2^e Biennale de Paris, cité par : RÉRAT 2017, pp. 17-18.

⁷²⁸ *Statuts et règlements de l'Académie royale de peinture et de sculpture* 2020.

⁷²⁹ Doywe Jan Bakker (Pays-Bas) et Telewissen-groupe (R.F.A.) ; informations tirées de l'*Index exhaustif de la participation des artistes et groupes d'artistes à la Biennale de Paris de 1959 à 1985* 2020.

En 1975, vingt-huit artistes présentent des vidéos⁷³⁰. Un nouvel article apparaît alors dans le règlement :

« La 9^e Biennale de Paris se propose d'apporter une information sur l'activité artistique internationale. Outre la présentation d'œuvres, elle est ouverte à toute forme de manifestation, tout moyen d'expression y compris le film et la vidéo en tant qu'extension des arts plastiques. »⁷³¹

Cet article repose sur une tension entre la présentation d'œuvres d'art et la présentation de vidéos à titre de supports d'information, deux représentations distinctes, voire opposées, qui marquent également les discours entourant *Confrontation* et *VIDEO*. L'arrivée de la vidéo à la Biennale est présentée comme participant à un processus général d'information, but premier de la manifestation. La vidéo ne fait donc pas partie des arts exposés, mais sa présence permet une extension des arts visuels. Si ceux-ci peuvent profiter d'un élargissement, c'est qu'il ne s'agit pas d'une catégorie normative. Le modèle de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, évoqué concernant le règlement de la Biennale de 1961, est mis à mal. La tension réapparaît au niveau de l'organisation de la manifestation. Alors qu'une commission spécifique a procédé à la sélection des œuvres vidéo, il ne semble pas que celles-ci soient regroupées dans une section autonome. Aucune mention d'une section en tant que telle n'est faite dans le catalogue. Dans son introduction, le délégué général de la Biennale, qui qualifie cette édition de « Biennale tournée vers l'avenir », précise « la présence d'artistes s'exprimant par le cinéma et par la vidéo », mais non leur regroupement dans un espace dédié⁷³². Un savoir spécialisé, autre que

⁷³⁰ Marina Abramovic, Lynda Benglis, Christian Boltanski, Pinchas Cohen-Gan, Juan Downey, Michael Druks, Valie Export, John Fernie, Terry Fox, Hermine Freed, Rebecca Horn, Pierre-Alain Hubert, Wolf Knoebel, Darcy Lange, Barbara et Michael Leisgen, Urs Lüthi, Ronald Michaelson, Miloslav Moucha, Antoni Muntadas, Hitoshi Nomura, Jacques-Louis Nyst, Friederike Pezold, Fabrizio Plessi, Ulrike Rosenbach, Keith Sonnier, Francesc Torres, Bill Viola. Liste tirée de DAVIS Douglas, « La vidéo au milieu des années 1970 : au delà (*sic*) de la gauche, de la droite et de Duchamp », in : *9^e Biennale de Paris : Manifestation internationale des jeunes artistes*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Musée National d'Art Moderne, Musée Galliera, 19 septembre-2 novembre 1975, Paris : Biennale de Paris, 1975, [s.p.].

⁷³¹ « Extraits du règlement », article 4, in : *9^e Biennale de Paris : Manifestation internationale des jeunes artistes*, 1975, [s.p.].

⁷³² « La Commission internationale a assumé collectivement toutes les décisions, les grandes options esthétiques et la sélection des artistes invités à cette 9^e Biennale. Pour les artistes utilisant la vidéo, elle a délégué ses pouvoirs à une commission composée de Walter Hopps, Douglas Davis, présidée par Wolfgang Becker. En ce qui concerne

celui relatif aux Beaux-Arts, est nécessaire pour le travail de sélection, mais lors de l'exposition au public, cet effort et cette distinction sont gommés. On continue à proposer aux spectateurs une intégration non problématique de la vidéo dans les Beaux-Arts. À contrario, le catalogue propose le premier texte de la Biennale consacré à la vidéo, écrit par Douglas Davis – membre de la Commission Vidéo⁷³³, artiste, critique, notamment pour le magazine *Newsweek*, et enseignant⁷³⁴ : « La vidéo au milieu des années 1970 : au delà (*sic*) de la gauche, de la droite, et de Duchamp »/« Video in the mid-70's: beyond left, right, and Duchamp ». Cette contribution véhicule plusieurs topos mis en évidence lors de l'analyse de *Confrontation* et de *VIDEO*. Davis emploie l'expression « art vidéo »/« video art » avec la plus grande précaution, en l'indiquant en italique ou la disposant entre guillemets, ce qui rappelle fortement la contribution de René Berger à la brochure *Confrontation* ainsi que, plus généralement, la rareté de l'expression dans les textes :

« Devant un incident similaire situé dans son propre cadre d'expérience, le monde de l'art reste ferme et inflexible, agissant comme si le phénomène que nous avons (malheureusement) intitulé *art vidéo* n'avait pas provoqué la moindre goutte de

les films, chaque membre de la Commission internationale a eu la possibilité de faire intervenir trois artistes. », in : « Commission internationale », in : *9^e Biennale de Paris : Manifestation internationale des jeunes artistes 1975*, [s.p.] ; BOUDAILLE Georges, « Une Biennale tournée vers l'avenir », in : *9^e Biennale de Paris : Manifestation internationale des jeunes artistes 1975*, [s.p.]. Selon mes recherches en archives (Bibliothèque Kandinsky – Centre de documentation et de recherche du Musée National d'Art Moderne, Paris ; Archives de la critique d'art, Rennes) et la lecture des catalogues de la Biennale, l'édition de 1975 a certes inclus la vidéo dans son règlement, mais ne lui a pas pour autant dédié une section de l'exposition, ce qui sera fait en 1977 : « Nous avons intégré alphabétiquement dans le catalogue, mais nous présentons dans des salles séparées, les artistes qui utilisent des média nouveaux, en art du moins. Car si la vidéo [...] », in : BOUDAILLE Georges, « Préface », in : *10^e Biennale de Paris 1977*, p. 15. Cette impression semble confirmée par l'absence de toute mention de la vidéo dans le numéro d'*Art Press* consacré à la Biennale et au Festival d'Automne de 1975 : BOUDAILLE Georges, MILLET Catherine, « Biennale 75 », in : *Art Press*, n° 20, septembre-octobre 1975, pp. 3-7. Il n'est pas impossible que le terme « section » ait été employé par les organisateurs de la Biennale pour qualifier deux choses distinctes : un espace de l'exposition dédié à un médium et une catégorie de pratiques. Cette piste mériterait d'être explorée, et pourrait expliquer la catégorisation opérée in : *Index exhaustif de la participation des artistes et groupes d'artistes à la Biennale de Paris de 1959 à 1985* 2020.

⁷³³ « Commission internationale », in : *9^e Biennale de Paris : Manifestation internationale des jeunes artistes, 1975*, [s.p.].

⁷³⁴ Voir la biographie Douglas Davis sur la plateforme Electronic Arts Intermix, disponible à l'adresse URL : <https://www.eai.org/artists/douglas-davis/biography>, consultée en ligne le 25 mars 2020.

sang. Sur la droite, on trouve le barrage de la critique dirigée contre l'incapacité supposée des artistes vidéo à créer des systèmes d'images entièrement nouveaux, dépourvus des héritages de la peinture. Sur la gauche classique, parmi les membres de ce qui est aujourd'hui l'avant-garde figée des années 1950 et 1960, on se risque fébrilement à rejoindre et à transformer un mouvement au nom de l'anti-art et d'une certaine démagogie, le situant ainsi comme une simple extension électronique de Duchamp (pour ne pas dire McLuhan).

J'écris ici pour vous rappeler que la vidéo ne s'inscrit dans aucun des deux cadres – elle ne se donne pas pour but de créer l'image, ni de détruire l'objet (entreprise futile et frauduleuse s'il en est). »⁷³⁵

On retrouve l'idée d'un médium nouveau et révolutionnaire ; un phénomène qui affecte les mondes de l'art dans leur entier. La vidéo ne relève ni des Beaux-Arts (création d'images et notamment peinture), ni de l'art contemporain (destruction d'objet). Il est ainsi d'autant plus étonnant que ce texte accompagne une biennale qui ne réserve pas de section à la vidéo, mais l'inclut dans les arts visuels. C'est lors de la Biennale suivante, en 1977, que la spécificité de la création vidéo sera communiquée au public par la mise en place d'une section dédiée. Toutefois, celle-ci se nomme « vidéo » et non « art vidéo »⁷³⁶. On retrouve le souci de l'unicité lié à l'exclusion de l'art. Quelle que soit la forme de l'œuvre (bande diffusée sur moniteur, sculpture, installation, environnement), son support vidéo suffit à déterminer son intégration dans la Section Vidéo. Toutefois, la contradiction entre le discours de l'exposition et celui du catalogue, soulevée dans le cas de la Biennale de 1975, ne se fait pas attendre. Les textes de 1977 ne proposent aucune assise théorique à la section puisqu'ils rapprochent la vidéo des Beaux-Arts. Contrairement à Davis, Michael Compton – membre de la Commission internationale de la Biennale, Conservateur à la Tate Gallery de Londres⁷³⁷ – emploie l'expression « vidéo d'art »/« video art » sans aucune hésitation ni le moindre guillemet : « [...] la vidéo d'art [...] est assez proche, dans les méthodes et les préoccupations qui la gouvernent, des traditions en perpétuelle évolution des arts "plastiques" et "visuels" pour qu'on puisse raisonnablement la considérer comme un art à part entière. »⁷³⁸

⁷³⁵ DAVIS 1975, [s.p.]

⁷³⁶ 10^e Biennale de Paris 1977, p. 59.

⁷³⁷ 10^e Biennale de Paris 1977, p. 6.

⁷³⁸ COMPTON Michael, « La vidéo d'art à la Biennale », in : 10^e Biennale de Paris 1977, p. 52.

Cette déclaration confirme sans conteste la corrélation entre l'expression « vidéo d'art » ou « art vidéo » et les Beaux-Arts, et celle entre la spécificité et la préférence donnée au terme « vidéo ». L'extension évoquée dans le règlement de la Biennale de 1975 s'est transformée en rapprochement aux Beaux-Arts, qui permet l'inclusion. Pour Compton, ce n'est pas sur l'œuvre vidéo en tant que telle que repose l'assimilation, mais sur les méthodes et les préoccupations de l'art vidéo, autrement dit ses pratiques. Quant à son collègue Russell Connor – responsable de la Section Vidéo, Directeur de Cable Arts Foundation⁷³⁹ –, il parle de conventions qui semblent concerner également l'aspect visuel des œuvres et leurs rapports au public :

« Une partie importante de la section réservée à la vidéo est occupée par de grandes installations de sculptures et d'environnements vidéo, œuvres qui, quels que soient les problèmes techniques qu'elles posent au musée, ont un rapport évident avec les conventions familières de la sculpture moderne. »⁷⁴⁰

La représentation des Beaux-Arts convoquée ici est autre que celle qui a prévalu aux débuts de la Biennale ; il s'agit d'un domaine dont les traditions évoluent, ouvert donc à de nouveaux médiums et faïces. Pour Compton, l'art vidéo ne bouleverse pas l'art, mais s'y inscrit, et ce faisant en élargit les limites. Son texte présente par ailleurs les trois catégories que la Commission de sélection a construites pour organiser son travail, et implicitement théoriser cette pratique artistique nouvelle : les bandes vidéo, la sculpture ou les environnements vidéo, enfin la vidéo sociale. On retrouve deux des sections de l'exposition *Confrontation* : les bandes vidéo correspondent à la section « vidéo art », tandis que les environnements et sculptures sont réunis en une seule et même catégorie. La vidéo sociale quant à elle est isolée, alors que *Confrontation* la fonde dans l'entité « La vidéo et les artistes ». Il est intéressant qu'une biennale artistique envisage la vidéo sociale, ce que font les auteurs des catalogues *Confrontation* et *VIDEO*, mais en la plaçant à l'extérieur du domaine artistique. Pour les organisateurs de la Biennale, ce « [...] troisième genre de vidéo [...] dans laquelle l'équipement et les possibilités de la vidéo sont utilisés aussi directement que possible pour créer un moyen d'interaction sociale [...] » est un art, produit des œuvres et les acteurs de ladite interaction sont des artistes⁷⁴¹. La Biennale envisage véritablement la vidéo en tant que domaine autonome, mais

⁷³⁹ 10^e Biennale de Paris 1977, p. 59.

⁷⁴⁰ CONNOR Russell, « Considérations sur l'art vidéo », in : 10^e Biennale de Paris 1977, p. 56.

⁷⁴¹ COMPTON Michael 1977, pp. 53-54.

l'inclut dans l'art, tout en hésitant entre les qualificatifs « art vidéo », « vidéo d'art » et « vidéo ». Dans tous les cas, la catégorisation proposée révèle différents statuts conférés à la vidéo : la bande renvoie à la vidéo comme matériau d'expression artistique autosuffisant, alors que dans la sculpture ou l'environnement, elle n'est que l'une des composantes d'un type d'œuvre multimédia reconnu dans l'art contemporain. En ce qui concerne la vidéo sociale, la matérialité vidéographique s'amenuise pour devenir un support transparent à la disposition d'un contenu. Il convient de relever l'acte de consécration opéré par l'établissement de telles catégories. Ce n'est pas simplement de types de pratiques vidéo dont il est question ; celles-ci sont élevées au rang de catégories ontologiques de la vidéo. Non seulement la pratique vidéo est consacrée par une institution artistique en tant que pratique artistique, mais les diverses pratiques vidéo sont aussi classifiées en groupes de pratique. Lors de la Biennale suivante, en 1980, un pas en arrière est fait par rapport à l'autonomisation de la vidéo et de ses pratiques. Les environnements et installations vidéo rejoignent la peinture et la sculpture au sein de la Section Arts plastiques, photographie et installation, définie dans le catalogue comme consacrée aux : « [...] artistes utilisant les techniques généralement considérées comme traditionnelles, que ce soit pour des œuvres accrochées au mur ou installées au sol ; artistes utilisant la photographie et artistes utilisant la vidéo en installation-sculpture. »⁷⁴²

La Section Vidéo est quant à elle strictement réservée aux bandes. On retrouve la représentation véhiculée dans le catalogue de la Biennale de 1977, soit une intégration aux Beaux-Arts fondée sur une similarité entre les faïces, les résultats et leurs appréhensions. Cette fois-ci toutefois cette représentation apparaît dans l'exposition. On remarque que l'inclusion de la vidéo dans le domaine des arts visuels traditionnels, autrement dit des Beaux-Arts, ne peut se faire qu'au prix d'une perte de spécificité. L'inclusion procède par amuïssement des caractéristiques télévisuelles de l'art vidéo. Aussi, les bandes vidéo, jugées trop proches du format télévisuel, sont encore regroupées dans une section à part. Les organisateurs de la Biennale sont donc passés d'une intégration aux Beaux-Arts dans l'exposition, non thématifiée par le catalogue qui prône l'autonomisation de la vidéo en 1975, à une section vidéo réservée à un type de pratique en 1980, expliquée dans le catalogue, en passant en 1977 par une section vidéo regroupant tous

⁷⁴² « Index des artistes » in : *XI^e Biennale de Paris : Installation vidéo arts plastiques sculpture cinéma performance peinture architecture* 1980, p. 295. Ce catalogue contient trois textes consacrés à la vidéo : SAYAG Alain, « L'enfance de l'art », p. 35 ; FORESTA Don, « L'art de la vidéo », pp. 36-37 ; LEWIS Louise, « California vidéo », pp. 38-39.

les emplois du médium alors que le catalogue tend vers une assimilation aux Beaux-Arts. La Biennale de Paris illustre parfaitement la tension, voire la contradiction, susceptible d'émerger entre le discours véhiculé par une exposition et celui du catalogue qui l'accompagne. Cette constatation est d'autant plus étonnante et révélatrice que les trois auteurs des textes sur la vidéo étaient impliqués dans la sélection des artistes⁷⁴³.

Assimiler pour différencier

Que ce soit la comparaison à la peinture et à la sculpture ou le rapprochement avec certaines pratiques d'art contemporain, les stratégies discursives sont de deux types. La première consiste à expliquer l'assimilation par une ressemblance formelle entre les résultats des deux types de pratique, autrement dit les œuvres d'art, ou encore par une manière similaire de traiter un aspect de la composition ou de la création (la couleur, la forme, le trait, le rythme visuel, l'instantanéité, la place du corps, etc.) La seconde stratégie quant à elle considère que le lien entre une pratique traditionnelle et une pratique de la vidéo dépasse la simple ressemblance visuelle pour atteindre les fondements théoriques de la pratique. La comparaison ne mène bien entendu pas toujours à l'assimilation, mais peut servir à dégager les différences ou les incompatibilités. Plusieurs auteurs relèvent que la pratique artistique de la vidéo met à mal nombre de valeurs et conventions du sous-univers artistique, selon l'acception de LRA et d'AW – les « défis et paradoxes » exposés par Berger –, notamment : l'unicité (London), la rareté (Berger), le savoir-faire manuel et sa durée d'apprentissage (Croiset), la qualité d'exécution (Pagé), la contemplation lors de la réception (Croiset), la propriété (Berger), la valeur marchande (Berger), les dimensions de l'œuvre (London), la matérialité (Bicocchi & Salvadori). Les valeurs des Beaux-Arts servent dans ce cas de repoussoirs à la définition de l'art vidéo/de la vidéo dans le but de glorifier, voire de mythifier, ses particularités en vue d'éventuellement prôner la construction d'un sous-univers autonome. Il y est aussi question des institutions de l'art dans lesquelles l'art vidéo est présenté, avec des résultats mitigés comme le montrent London et Adams. Ces échecs s'expliquent par des valeurs artistiques mises à mal non seulement lors de la production, dans la forme et le contenu de l'œuvre, mais aussi dans la

⁷⁴³ Les lignes qui précèdent sont inspirées d'un article que j'ai publié en 2017 ; l'analyse de la Biennale de Paris y est développée et reliée à un questionnement plus général sur la catégorie « nouveaux médias ». Voir RÉRAT 2017, pp. 13-23.

manière de la présenter et dans la réception qui en est attendue. Cette seconde stratégie discursive est bien plus risquée car elle peut également permettre une critique acerbe de l'art vidéo et servir à prouver son illégitimité artistique.

Les articles de presse consultés concernant *Confrontation* se concentrent principalement sur l'explication de l'art vidéo. Lorsqu'il est fait mention des Beaux-Arts, ce sont les genres classiques de la peinture et du dessin qui sont évoqués pour expliquer, pour justifier ou condamner : « Le jeune artiste n'a plus besoin d'apprendre à dessiner ni à peindre. Il peut ignorer le chemin des écoles et des ateliers. La caméra "peint" pour lui. Et dessine. [...] Lorsqu'elle imite la peinture, la vidéo est un art purement visuel dont les dimensions esthétiques sont plutôt sommaires. »⁷⁴⁴ Certains journalistes se réfèrent à l'art en tant que sous-univers général pour dire combien il « [...] s'agit de découvrir une terre artistique inconnue [...] »⁷⁴⁵ et souligner que la vidéo est « [...] l'une des techniques récentes qui sont le mieux appelées à bouleverser les notions traditionnelles sur les arts visuels. »⁷⁴⁶

Bien que la peinture soit un comparant privilégié dans le cadre de *Confrontation* et de *VIDEO*, son emploi se restreint au terme et au concept. D'autres entreprises ont sollicité la peinture comme comparant inclusif sous une forme visuelle. Le motif de la palette de peintre inscrite dans un rectangle décrivant un moniteur de télévision a servi de logo à l'exposition *Art vidéo : Rétrospectives et perspectives* qui s'est tenue en 1983 à Charleroi (annexe 28)⁷⁴⁷. De manière intéressante, une composition quasiment similaire servait déjà en 1972 d'illustration à la couverture du rapport du Conseil de l'Europe sur la diffusion de l'art par la télévision et le potentiel de celle-ci pour la création (annexe 18)⁷⁴⁸.

⁷⁴⁴ MICHEL 1974.

⁷⁴⁵ MICHEL 1974.

⁷⁴⁶ [S.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages » 25 novembre 1974.

⁷⁴⁷ *ART VIDÉO : RÉTROSPECTIVES ET PERSPECTIVES*, document de trois pages accompagnant l'exposition au Palais des Beaux-Arts de Charleroi, 5 février-27 mars 1983, boîte 2010W035 art. 51, Archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris (reproduit en p. 501). Voir également le catalogue *Art vidéo : Rétrospectives et perspectives 1*, catalogue d'exposition, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 5 février -27 mars 1983, sous la direction de Laurent Busine, Charleroi : Palais des Beaux-Arts, 1983.

⁷⁴⁸ OPPENHEIM 1972 (couverture reproduite ci-dessous, p. 483).

La presse genevoise a peu fait écho à l'exposition *VIDEO* puisque seuls deux articles ont été publiés par le *Journal de Genève*. L'article de Philippe Mathonnet se concentre sur les œuvres exposées, au détriment de l'exposition⁷⁴⁹. Il ne fait par exemple nulle mention de l'AMAM. Il en connaît pourtant bien les activités comme en témoignent son article « L'Association pour un musée d'art moderne présente ses premières acquisitions et donations » paru dans le même journal en décembre 1976⁷⁵⁰, ainsi qu'une liste non datée des membres de l'AMAM dans laquelle il figure⁷⁵¹. Son propos se concentre sur les trois installations vidéo exposées, qu'il décrit de manière détaillée, en tant qu'illustrations de l'état actuel de l'art contemporain. Le paragraphe introductif de l'article s'ancre dans les années 1960 pour évoquer : « [...] l'événement pur (*happening*), l'intervention sur le paysage (*land art*), le substitut par la désignation (*conceptuel art*), l'utilisation du corps comme terrain d'expérience (*body art*) [qui] réduisirent à rien le peu qu'il subsistait de l'idée de la représentation. »

Pour Mathonnet, la peinture n'est pas un comparant pertinent pour la vidéo puisque les artistes contemporains poussent « [...] sans cesse plus loin l'interrogation sur les conditions élémentaires non plus de l'acte de peindre, mais plus fondamentalement sur l'acte de créer et sa compréhension. » C'est dans cette remise en cause de la création que certains artistes, après avoir touché aux « moyens de communication de masse », se sont tournés vers la vidéo. En bref, selon Mathonnet, l'art vidéo s'explique par les pratiques de l'art contemporain des années 1960 et par un questionnement non d'une pratique artistique traditionnelle, mais de l'art en soi. Le second article paru quelques jours auparavant dans le *Journal de Genève* focalise à l'inverse sur les bandes vidéo et leur programmation⁷⁵². Bien qu'il soit précisé que certaines vidéos ont été prêtées par les « artistes » eux-mêmes, il n'est pas question d'œuvres, mais de « films vidéo », de « vidéo-cassettes », d'« installations techniques » ainsi que de la possibilité de « [...] se documenter sur ce procédé et ses possibilités. » L'expression « art vidéo » n'a pas été retenue par le journaliste et la comparaison à l'art n'est pas abordée, ou implicite par la présence d'artistes et la tenue de la manifestation au Musée d'art et d'histoire.

⁷⁴⁹ MATHONNET 1977.

⁷⁵⁰ MATHONNET Philippe, « L'Association pour un musée d'art moderne présente ses premières acquisitions et donations », in : *Journal de Genève*, mardi 7.12.1976, p. 8.

⁷⁵¹ *Liste des membres de l'AMAM*, document dactylographié, [s.d.], dossier 340.H.12.1/8, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁷⁵² I. M. 1977.

Les auteurs ne se facilitent pas le travail ! Ils confrontent l'art vidéo soit aux genres les plus hauts de la hiérarchie des Beaux-Arts, soit à des pratiques contemporaines dont la légitimité est fragile, voire en cours de construction. Il est étonnant qu'aucun ne recoure à des pratiques légitimes, historiques, ayant cependant égratigné certaines valeurs artistiques. En ce qui concerne l'unicité, il suffit de songer à la sculpture en fonte, à la gravure ou encore à la photographie. Cette dernière fait ponctuellement son apparition, mais non en tant que médium artistique. Il est étonnant qu'Adams n'aborde pas l'emploi de la photographie afin de documenter ou archiver une performance⁷⁵³ ; la comparaison aurait été intéressante d'autant plus qu'il en fait état dans l'article qu'il indique en note⁷⁵⁴. Berger associe dans son propos une double représentation : l'art vidéo est de l'art car ses acteurs sont des artistes et qu'une dimension esthétique peut émerger des pratiques d'autres acteurs. C'est de l'art, mais non comme on a coutume de l'entendre car il n'est pas consacré par les instances de consécration artistiques légitimes et attaque nombre des normes de l'art.

La télévision

Parallèlement à l'art, et souvent au sein d'un même texte, la télévision et le cinéma permettent d'expliquer la vidéo/l'art vidéo. Ils sont envisagés tant comme techniques, supports d'enregistrement que moyens de diffusion, et parfois, pour la télévision, synonyme de vidéo (Shamberg, Biccocchi & Salvadori). Tous deux apparaissent chez Hauswirth. Biccocchi & Salvadori les associent à la photographie et à la vidéo au sein des médias de communication de masse. Pour Berger, la vidéo n'a strictement rien à voir avec le cinéma. Il établit par contre un pont entre télévision et vidéo, réunies au sein des « nouveaux médias audiovisuels » qui produisent une image d'un nouveau type, l'image TV. La nouveauté de cette image touche tant sa création (par fluorescence et luminescence et non incandescence), son contenu que sa diffusion, la communication faisant place à la transmission. Techniquement, elle est issue de la télévision, mais son potentiel est exploité lorsque l'usage de la technique s'éloigne du dispositif

⁷⁵³ Voir notamment LUSSAC Olivier, « Une Archive de la performance », in : NARDIN Patrick, PERRET Catherine *et al.* (éd.), *Archives au présent*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2017, pp. 217-228. Concernant plus largement la problématique de la conservation de l'œuvre performative, consulter l'article : TAYLOR Diana, « Saving the "Live"? Re-performance and Intangible Cultural Heritage », in : *Études anglaises*, vol. 69, n° 2, 2016, pp. 149-161.

⁷⁵⁴ ADAMS 1976, p. 3.

télévisuel, ce à quoi procède l'art vidéo. Berger ne renonce toutefois pas pour autant au qualificatif « TV », rappelant ainsi la tendance des années 1960 et de la première moitié des années 1970 – notamment dans les titres des expositions – à rattacher la technique vidéo au dispositif télévisuel. Kunz rejoint Berger sur le rôle des artistes quant à l'exploitation des ressources propres à la vidéo. Selon lui, les explorations des artistes ont bénéficié non à l'art, mais au domaine vidéographique ; un emploi plus libre de la vidéo a ainsi été rendu possible dans d'autres domaines. Présenter les artistes comme les pionniers d'un usage innovant de la vidéo, ayant potentiellement des répercussions sur divers domaines, contribue à justifier leurs productions, et donc l'art vidéo. Kunz précise que les artistes ont été précurseurs quel que soit le pays d'activité, ce qui confère une certaine dimension ontologique à leurs pratiques. C'est comme si l'acteur-artiste avait une attirance naturelle pour le médium, quels que soit le champ et la position occupée ; le mythe n'est pas loin. De plus, les pratiques des artistes coïncident autour de l'innovation et de l'exploration des qualités de la vidéo, c'est-à-dire que la position artiste entraînerait une même pratique. Pour London, la situation est différente. Selon elle, la vidéo a été explorée par « les gens », parmi lesquels des artistes. L'emploi de la bande vidéo par la télévision est survenu plus tard. Ainsi, dans ce cas, la pratique vidéo des artistes s'expliquerait par une pratique vidéo plus large. C'est dans l'étude de la pratique des spectateurs que le référent « télévision » intervient.

Berger est d'avis que la vidéo se distingue de l'art, du cinéma et de la télévision par le processus, la production d'une image nouvelle, imprévisible et non la reproduction d'une image préexistante. Bloch quant à elle considère que dans la vidéo, il est difficile de séparer produit et processus. Bicchieri & Salvadori la rejoignent lorsqu'ils décrivent les médias de communication de masse, dans lesquels ils inscrivent la vidéo. Alors que dans le cas du cinéma et de la photographie, le moyen de reproduction devient moyen de production, dans celui de la télévision, la séparation entre production et reproduction est totale. Croiset pour sa part distingue l'art vidéo et la vidéo sociale. L'emploi socioculturel de la vidéo cumule les deux éléments, les deux états de la vidéo pourrait-on dire : il consiste à employer la vidéo pour exprimer un contenu. Puis, à son tour, le résultat vidéo, le « témoignage du processus » fait l'objet d'une pratique socioculturelle (discussion, présentation, etc.). Croiset envisage par contre l'emploi artistique de la vidéo comme une focalisation sur le produit, l'œuvre vidéo finie. Elle convoque ici une représentation et une valeur propres aux Beaux-Arts. Elle en fait de même lorsqu'elle fait référence « au contact visuel pur » propre à l'exposition de tableaux. Berger

recourt aux mêmes arguments, mais va plus loin en abordant la possibilité d'une pratique artistique vidéo qui déplacerait la focale de l'œuvre sur le processus. Cette représentation n'est pas sans rappeler AW et les pratiques artistiques des francs-tireurs. Selon Becker, la position d'un acteur ne peut être lue dans une œuvre d'art car elle se définit par les modalités de sa pratique et son interaction avec d'autres acteurs, autrement dit sa prise de position en termes bourdieusiens. Toutefois, Bourdieu voit en l'œuvre d'art la cristallisation de la prise de position. La concentration sur la pratique renvoie à l'individualisation de la vidéo traitée ci-dessus ; toutes deux relèguent au second plan, voire ignorent, les caractéristiques de l'acteur. Cette représentation de la vidéo et d'un produit qui est processus peut trouver quelques explications dans les théories de l'information-communication, autre univers sollicité par les auteurs. Plusieurs d'entre eux développent en effet l'impact de la vidéo sur le processus de diffusion et la réception perceptive du spectateur. Tel celui de « phénomène », le terme « processus » est fort récurrent dans les textes analysés, que ce soit pour qualifier le fonctionnement de la technique vidéo, ce sur quoi la pratique des artistes et celle des théoriciens se concentrent ou pour traiter d'autres éléments, tel le développement de la vidéo artistique en Suisse romande chez Kunz.

La télévision sert également à Eizykman et London dans leurs explications de l'art vidéo. La première fait référence à la télévision par l'expression « écran électronique ». Elle explique que l'art n'est pas un nouvel emploi de cet écran. Il s'agit de la seule auteure qui use du terme technique « écran », avec Berger qui parle d'« écran TV ». Elle le préfère à ceux de « caméra » ou « bande ». Ce faisant, le comparant est avec certitude la télévision et non le cinéma. London quant à elle situe l'art vidéo entre l'art et la télévision. A nouveau, cette dernière constitue une source technique de la vidéo et permet de comprendre les traces télévisuelles de certaines pratiques vidéo. Il s'agit d'un comparant critiqué, duquel la pratique artistique doit se distinguer. London nuance en précisant que la vidéo a d'abord été employée par un large public, alors que la télévision, en tant qu'institution, lui préfère pour un temps la pellicule filmique. C'est l'unique auteure à amener cette précision. Tout comme Girard, London rapproche les premières émissions télévisuelles de formats radiophoniques. Les expériences du Vidéographe de Montréal n'ont été pour Girard que de la « radio télévisée », dans le sens que les spécificités de la vidéo n'ont pas été respectées. Il fait mention de la « nature des messages » distincte selon qu'il s'agit de la télévision ou de la radio. On retrouve ici quelque chose de l'essence vidéographique et de l'image TV de Berger : la pratique doit tenir compte des caractéristiques

du médium. Cet argument convoque un topos de l'histoire de l'art et des médias. Les premiers films de cinéma, par exemple, ont par la suite été qualifiés de théâtre filmé⁷⁵⁵. Idem pour la photographie à laquelle manquait la couleur de la peinture, ce à quoi on a d'abord remédié par l'application de pigments sur la surface des daguerréotypes⁷⁵⁶. La radio réapparaît sous la plume de Kunz en tant que « moyen d'information », à côté notamment de la télévision.

Il est révélateur que les organisateurs de *Confrontation* aient inclus, dans le programme des débats et dans la brochure, la télévision. Alors que dans le catalogue d'exposition, elle sert de comparant à la pratique vidéo des artistes – tour à tour en tant que technique, dispositif, pratique, voire sous-univers de signification –, elle dispose dans la brochure d'un article entier par Augustin Girard. Pour les organisateurs de *Confrontation*, la compréhension de la vidéo doit passer par celle de la télévision, ou du moins sa prise en compte. Regrouper dans le même projet vidéo artistique, vidéo sociale et télévision implique une représentation basée sur la technique électronique. Elles correspondent en effet à trois types de création d'images audiovisuelles. Or, comme l'analyse des textes l'a révélé, il ne s'agit pas uniquement de pratiques. Ces trois catégories impliquent également des dispositifs différents, des acteurs autres, des valeurs distinctes et des contextes particuliers. Leur réunion dans un même projet n'est donc pas si aisée et conduit à des questionnements. La solution adoptée par les organisateurs de *Confrontation* a été de privilégier l'une des catégories en fonction du support de communication. Les articles du catalogue se concentrent sur la pratique artistique, les débats et la brochure élargissent la focale en convoquant les pratiques sociales et la télévision. Cette distribution est vue comme une disparité par Croiset.

Alors que le cinéma expérimental offre un éclairage sur les contenus de l'art vidéo et ses modalités de réception, le cinéma en tant que support d'enregistrement est évoqué pour expliquer l'usage de la vidéo par certains artistes. Adams par exemple traite de l'emploi de la vidéo comme moyen d'archivage. Hauswirth pour sa part ne manque pas de rappeler le bas coût de la bande magnétique en comparaison de la pellicule filmique, et rejoint sur ce point London. Une fois de plus, la vidéo dépasse son comparant. Fait intéressant, Adams est d'avis, et regrette,

⁷⁵⁵ BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'Art du film : Une introduction*, Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 2000, p. 548.

⁷⁵⁶ À ce sujet, voir l'un des ouvrages de référence sur l'histoire de la photographie : NEWHALL Beaumont, *The History of Photography: from 1839 to the Present*, New York : The Museum of Modern Art, 1997 [1982], p. 269.

qu'une performance, une fois enregistrée, puisse entrer sur le marché de l'art, ce que normalement elle rejette. Autrement dit, la vidéo en tant que support transparent mis au service d'un art lui permet d'augmenter sa consécration au sein du sous-univers artistique. Berger voit quant à lui un parallèle entre la performance et la vidéo toutes deux basées sur la temporalité, ce qui explique leur exclusion du marché de l'art. Pour Pagé aussi, les cassettes vidéo ne trouvent pas leur place sur le marché. À ce sujet, la plupart des auteurs envisagent l'œuvre vidéo en tant que film et non sous la forme d'une cassette, d'où découle l'isolation du mouvement et de la temporalité en tant que spécificités de la vidéo. Étonnamment, la cassette comme matérialisation de la vidéo formelle n'est envisagée par aucun auteur, si ce n'est Bicchieri & Salvadori qui traitent de la « bande vidéo » et de sa position au sein de l'art. La « bande vidéo d'art » est artistique car produit par des artistes. Toutefois, la position de ces acteurs n'assure pas pour autant la reconnaissance des bandes dans le sous-univers artistique. Bicchieri & Salvadori rapprochent la vidéo du cinéma, de la photographie et de la télévision, non en tant que supports d'enregistrement mais médias de communication de masse.

La musique

Pour terminer, un dernier comparant est présent ponctuellement dans les textes analysés : le son et plus largement la musique. Eizykman envisage une vidéo qui se baserait à l'avenir sur des sources non visuelles, mais sonores. Remarquons qu'elle semble ignorer, ou passer sous silence, les expériences tentées par plusieurs artistes américains, au nombre desquels Steina et Woody Vasulka⁷⁵⁷, ou en Suisse par Geneviève Calame et Jacques Guyonnet⁷⁵⁸. Plus généralement, on peut s'étonner de ne pas trouver le rôle du son plus thématique dans les textes analysés, alors que, par exemple, la première exposition de Nam June Paik contenait de la musique tant dans son intitulé que dans son contenu (*Exposition of Music – Electronic Television*⁷⁵⁹). L'hypothèse la plus à même d'expliquer ce point réside dans la qualité sonore moindre, par rapport à l'image, que les appareils vidéo des années 1970 produisaient⁷⁶⁰.

⁷⁵⁷ RUSH Michael, *Les Nouveaux médias dans l'art*, Paris : Thames & Hudson, 2005 [1999], pp. 151-152.

⁷⁵⁸ GFELLER 1995, p. 51.

⁷⁵⁹ *Leve sieht Paik* 2005 ; *Nam June Paik: Exposition of Music Electronic Television Revisited* 2009.

⁷⁶⁰ Je remercie Johannes Gfeller de m'avoir indiqué cet élément. Concernant les aspects techniques de la caméra et du magnétoscope vidéo, leur histoire et notamment leurs liens aux techniques radiophoniques, se référer à : ZIELINSKI 1986.

Certains auteurs s'accordent sur le fait que la réception de l'art vidéo ne procède pas qu'à un niveau visuel. Il ne s'agit plus du « contact visuel pur » de la peinture (Croiset), mais d'un effet sur l'ensemble du système perceptif. Il est aussi possible de voir dans de tels arguments un lien avec les développements de la musique électronique, contemporains à ceux de la vidéo. D'ailleurs, le vocabulaire de la technique vidéo rencontre plus souvent celui de la musique électronique que celui de l'art : il suffit de songer aux termes « synthétiseur », « rythme », « flux » ponctuant nombre des textes analysés, et annonçant les développements du clip musical dans les années 1980⁷⁶¹. La parenté de la vidéo et de la musique sur la base de l'électronique se retrouve dans le nom du centre auquel Shamberg consacre son propos : The Kitchen Center for Video and Music. Shamberg y rassemble vidéo et musique autour de l'électronique ainsi que de l'instantanéité et du direct. Une « collaboration entre artistes, musiciens, danseurs et écrivains » sur des chaînes de télévision américaines conclut par ailleurs le propos de London.

L'animation socioculturelle

La vidéo et l'art vidéo sont également confrontés au sous-univers socioculturel et à la pratique de l'animation de groupe, ou la vidéo à « dimension civique, sociale ou politique » selon Berger. Très souvent, le rapprochement sert à la critique de la pratique artistique. Ce sont dans ce cas les positions des artistes, et leurs œuvres, qui sont critiquées. Berger, qui emploie ensuite l'expression « vidéo sociale », y mesure le développement de l'art vidéo qui est « [...] une activité mineure parmi toutes celles qu'offre la vidéo [...] », alors que la vidéo sociale est très développée, tout comme le remarque Kunz concernant la situation française. La présentation de The Kitchen par Shamberg fait coïncider le vocabulaire social et celui de l'art ; les activités de ce centre d'art vont des expositions, des concerts à la collection et l'archivage, en passant par des présentations didactiques et la mise à disposition d'appareils vidéo au large public. L'art contemporain, y compris l'art vidéo, intégrerait donc des pratiques que d'autres qualifient d'animation socioculturelle. Croiset a une vision critique d'un art vidéo qui se coupe de l'animation et du large public. Elle rejoint en ce point Adams qui envisage l'art comme un sous-univers de signification réservé à des particuliers. Les « causes populaires » qu'il évoque

⁷⁶¹ Concernant l'histoire du clip musical et les rapports image-son qui le composent, voir le récent numéro de la revue *Volume !* : « Watching Music : Culture du clip musical », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 14, n° 1, 2018.

correspondent aux emplois socioculturels traités par Croiset. Dans les deux cas, on comprend que « populaire » et « socioculturel » concernent le tout un chacun – Croiset parle d’ailleurs de « moyen d’expression [...] dans le contexte le plus large possible » – alors que l’art, tel que dépeint par ces auteurs, est l’objet d’une élite. L’idée d’un large public au niveau de la réception est abordée par Biccocchi & Salvadori qui qualifient le public télévisuel d’hétérogène et inclassable, totalement différent du public restreint de la galerie. Pour Adams, le fait que l’outil vidéo soit employé par des acteurs issus de divers sous-univers, qui occupent donc des positions diverses et jouissent de capitaux distincts, affecte sa reconnaissance artistique. Girard pour sa part considère que la télévision par câble entre les mains d’amateurs mène à des résultats médiocres. Les artistes vont par conséquent hésiter à employer la vidéo car il s’agit d’un outil quotidien, et non d’un médium qui leur est réservé telle la peinture à l’huile ou la sculpture en marbre. Cette représentation rejoint pour une part celle d’autres auteurs qui considèrent la facilité d’emploi et l’instantanéité de la vidéo comme entravant la reconnaissance en tant qu’art. Ceci dit, d’autres auteurs expliquent l’attrait des artistes pour la vidéo par ces caractéristiques. Un même constat mène donc à deux conclusions différentes.

Quels que soient le comparant et les critères, la définition par comparaison met souvent en évidence les interactions entre acteurs, mondes, techniques, objets et valeurs. Cette modalité d’explication est ainsi très proche de la théorie beckerienne.

3.2 Contextualisation des acteurs des discours, de la légitimation et des pratiques vidéo

Un grand nombre d’acteurs, situés à des niveaux différents, ressort de l’analyse des documents sources : les acteurs du discours, très souvent liés à une instance de consécration, les acteurs de la pratique vidéo, ceux qui opèrent à sa diffusion et à son analyse, et les acteurs qui réceptionnent les objets vidéo, soit les spectateurs.

L’analyse des divers discours véhiculés par les sources met en évidence les prises de position opérées par ces acteurs. Ceux-ci non seulement s’expriment au sujet de la vidéo/de l’art vidéo ou de la manifestation dont il est question, mais aussi colorent de ce fait leur position au sein d’un sous-univers de signification. Leurs propos confèrent à la vidéo/l’art vidéo des contenus

ontologiques et/ou axiologiques afin de se rapprocher des significations propres à un sous-univers. Qu'il s'agisse des acteurs ou des contenus, leur construction implique des contextes.

3.2.1 Collectivité et individualité

Dans le cas de l'exposition *Confrontation*, trois instances de consécration sont réunies afin de procéder à une légitimation la plus complète de la vidéo, dans trois sous-univers où sa pratique est courante. L'A.R.C. II consacre dans le sous-univers de l'art contemporain. Son rattachement au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris appuie cette légitimation. Leur proximité est d'ailleurs parfaitement incarnée par Suzanne Pagé. Lors de la fermeture de la section en 1988, elle prendra la tête du Musée ; comme si les activités de cette structure dédiée à l'art du présent nécessitaient désormais une structure institutionnelle plus traditionnelle, reconnue par le sous-univers de l'art. Durant ses vingt-deux années d'existence, l'A.R.C. a non seulement bénéficié de salles au sein du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et du soutien des Amis du Musée, mais a aussi profité de son capital culturel : le Musée légitime l'A.R.C. ainsi que les œuvres, les pratiques et les artistes que la section présente. L'exposition *Confrontation*, avant d'être expliquée et justifiée par les discours écrits, l'est par le lieu dans lequel elle se déroule ainsi que par les positions occupées par ses organisateurs et les rédacteurs desdits écrits. Le compte rendu rédigé par Croiset présente d'ailleurs *Confrontation* comme « la première manifestation officielle d'un domaine d'expérimentation ». Bien que la pratique soit expérimentale, la tenue de l'exposition dans les murs d'un musée lui confère un caractère officiel, c'est-à-dire la consacre.

Les deux autres instances qui s'associent à l'A.R.C. II dans ce projet, le C.N.A.A.V. et le Centre Culturel Américain, permettent de couvrir un large éventail de pratiques – du moins créent cette attente – et augmentent la consécration en ajoutant leurs capitaux culturels et symboliques spécifiques. La position politique du Centre Culturel Américain et son capital s'associent aux prises de position de son directeur, Don Foresta, dans la création vidéo, sa présentation et son enseignement⁷⁶². L'A.R.C. également a été marqué par une prise de position individuelle, celle

⁷⁶² Concernant le parcours de Don Foresta, notamment à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris et à la Biennale de Paris, voir AHRWEILLER 2013.

de Suzanne Pagé qui renomme la structure en 1973, quelques mois avant *Confrontation*. Le changement de direction est assimilé à une nouvelle phase de la section ; en d'autres termes, l'arrivée d'une nouvelle directrice marque l'histoire de la section. Il faut donc se représenter un faisceau de différents types de consécration et de capital dans lequel prend place l'exposition *Confrontation* tout comme les discours qui l'accompagnent (annexe 29)⁷⁶³.

La manifestation genevoise et l'exposition parisienne présentent un point commun essentiel. Elles sont toutes deux le produit d'une structure jeune, elle-même en cours de légitimation : une association âgée de quatre ans en faveur de l'art contemporain, une section expérimentale pour la présentation de l'art actuel créée il y a huit ans et renommée il y a moins d'une année. Dans les deux cas, elles disposent d'un espace au sein d'une institution légitime de l'art contemporain, voire des Beaux-Arts : le Musée d'art et d'histoire de Genève, le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Plusieurs textes recourent aux termes « patronage »⁷⁶⁴ ou « hôte »⁷⁶⁵ pour qualifier cette relation.

L'identité hybride de l'A.R.C., un lieu consacré aux expositions sis dans un des musées de la Ville, dans une institution dont la tâche première est donc la conservation des œuvres, a été relevée par plus d'un observateur :

« Depuis sa création, et en raison même de sa vocation, l'ARC assume ce rôle ambigu d'être la section expérimentale d'un important musée. Il est donc regardé comme l'enfant terrible de l'institution et le plus souvent jugé en fonction du crédit que l'on accorde à cette dernière. Or pour moi, l'importance, le caractère irremplaçable de l'ARC tient précisément au fait qu'il évolue dans cet entre-deux : à l'ARC, on voit l'avant-garde mise à l'épreuve du musée (et quel musée, les plus belles salles d'exposition de Paris !) et le musée mis à l'épreuve de l'avant-garde. »⁷⁶⁶

⁷⁶³ Faisceaux des différents types de consécration et de capital dans lesquels prennent place les expositions *Confrontation* et *VIDEO* ainsi que leurs discours, schéma ci-dessous, p. 502.

⁷⁶⁴ Note de Suzanne Pagé à Alain Trapenard, Directeur de l'Action Culturelle 25 mars 1975.

⁷⁶⁵ Couvertures des catalogues de l'AMAM : *Roman Opalka : Dessins et peintures 1977* ; *Andy Warhol : The American Indian 1978* ; *Hans-Rudolf Huber : Peintures jaunes 1975-1978 1978*.

⁷⁶⁶ MILLET Catherine, avril 1983, citée par : PAGÉ, LAFFON 1983, p. 21.

La jeune structure bénéficie de la légitimité de l'institution d'accueil et ses activités sont consacrées par cette dernière. Le musée traditionnel profite pour sa part d'un « coup de jeune » par le soutien qu'il apporte à de telles initiatives et, en l'occurrence, à des expositions dédiées au nouveau médium vidéographique. L'entre-deux, soulevé par Catherine Millet ci-dessus, n'est pas sans rappeler l'un des topos dégagés de l'analyse des textes où la vidéo/l'art vidéo est situé dans un espace flou, entre l'art, la technique ou la communication. Quoi de mieux dès lors qu'une structure inscrite dans le sous-univers artistique, tout en prônant la nouveauté et questionnant certaines de ses valeurs, pour répondre à cette position à cheval. Suzanne Pagé note à cet égard, dans une lettre qu'elle adresse en juillet 1973 à René Berger, « [...] qu'il y a là un médium particulièrement actuel et dont l'exploitation doit intéresser les "créateurs" en même temps qu'elle draine au Musée tout un public manifestement peu habitué à la (*sic*) fréquenter. »⁷⁶⁷ Lorsqu'il est question pour l'AMAM d'organiser une manifestation dédiée à la vidéo, le « [...] comité est d'avis qu'il s'agit d'un projet très important pour l'AMAM qui verra ainsi venir à elle un nouveau public. »⁷⁶⁸ Plusieurs procès-verbaux témoignent de ce souci général d'élargir le public-cible de l'association : « voyage à prix populaire »⁷⁶⁹, « [...] l'AMAM doit s'intéresser aux jeunes [...] l'AMAM doit représenter toutes les couches de la population. »⁷⁷⁰ On trouve ici un axe de travail que l'A.R.C. qualifierait d'« animation ». L'échange de capital lors des deux expositions est véritablement réciproque : le musée municipal profite du capital jeunesse de la vidéo, tandis que la vidéo dispose du capital symbolique et culturel d'une institution renommée.

Que ce soit dans *Confrontation* ou dans *VIDEO*, l'organisation tant pratique que conceptuelle de l'exposition – le commissariat dirait-on aujourd'hui – est assurée par un collectif, formé d'acteurs non humains, d'institutions⁷⁷¹. La responsabilité est ainsi partagée et la volonté de couvrir la vidéo dans son ensemble exprimée. On constate que la composition du collectif varie selon le support de communication. Alors que l'affiche *VIDEO* met en évidence le Musée d'art et d'histoire de Genève et l'AMAM, la couverture du catalogue indique l'AMAM et [la Galerie] STAMPA. Autrement dit, dans le premier, l'instance de consécration par excellence des Beaux-

⁷⁶⁷ Lettre de Suzanne Pagé à René Berger 31 juillet 1973.

⁷⁶⁸ Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM 10 novembre 1976.

⁷⁶⁹ Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM 21 septembre 1976.

⁷⁷⁰ Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM 3 septembre 1976.

⁷⁷¹ Larisa Dryansky parle d'« exhibition without a designated curator », in : DRYANSKY 2017, p. 99.

Arts genevoise associée à une jeune instance relative à l'art contemporain ; sur la seconde, deux jeunes instances de consécration de l'art contemporain suisse, l'une à Genève, l'autre outre-Sarine, à Bâle. On peut voir dans cette répartition la volonté de s'adapter au public-cible visé. L'affiche à destination d'un large public genevois le rassure par la mention de son Musée d'art et d'histoire. Le catalogue (ou la publication accompagnant l'exposition) quant à lui s'adresse à un public plus spécialisé, intéressé par l'art contemporain et/ou la vidéo et dépassant Genève. Une trop grande importance accordée au Musée d'art et d'histoire de Genève pourrait rebuter ce public. Alors que les documents d'archives traitent de la STAMPA Galerie, le terme « galerie » est absent du catalogue et de l'affiche. Un premier réflexe serait d'y voir la volonté de gommer un terme à consonance trop commerciale tant pour un musée municipal que pour une manifestation consacrée à un médium neuf. Toutefois, le terme « galerie » n'avait pas une acception uniquement commerciale dans les années 1970. De nombreux groupes d'artistes genevois par exemple ont fondé une galerie autogérée qui produisait des œuvres, des publications et organisait des expositions : la Galerie Ecart du groupe du même nom à Genève ou la Galerie Gaëtan gérée par les Messageries Associées à Carouge, pour n'en citer que deux⁷⁷². La signification marchande du terme « galerie » est somme toute récente ; il suffit de songer aux galeries d'œuvres présentes dans les châteaux et riches demeures européennes dès le XVII^e siècle⁷⁷³.

Plus que l'association en elle-même, c'est le Comité de l'AMAM qui s'est chargé de la réalisation de *VIDEO*. En 1977, il se composait d'Éna Abensur, Kitty Lillaz, Monique Barbier-Mueller, Annette Chliamovitch, André L'Huillier, Michel Buri, Jean-Paul Croisier, Charles Goerg et Éric Franck⁷⁷⁴ ; autrement dit de riches collectionneurs d'art et du directeur du Cabinet des estampes, rattaché au Musée d'art et d'histoire. Leur regroupement au sein d'un comité dotait celui-ci d'un fort pouvoir de consécration et d'un important capital économique. Éna

⁷⁷² Concernant ECART, voir *L'Irrésolution commune d'un engagement équivoque : Ecart, Genève 1969-1982*, catalogue d'exposition, Genève, Cabinet des estampes, 28 octobre-21 décembre 1997, Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 28 octobre 1997-19 janvier 1998, sous la direction de Lionel Bovier et Christophe Cherix, Genève : MAMCO/Cabinet des estampes, 1997. À propos des Messageries Associées, voir RÉRAT 2018, pp. 71-83.

⁷⁷³ DIPPEL Andrea, « Galerie », in JORDAN, MÜLLER 2008, pp. 126-128.

⁷⁷⁴ *Procès-verbaux des séances du Comité de l'AMAM*, documents dactylographiés, année 1977, dossier 340.H.12.1/4, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

Abensur, Kitty Lillaz et André L'Huillier sont d'ailleurs remerciés en deuxième de couverture du catalogue car ils ont contribué personnellement – en sus donc de l'investissement de CHF 5'000.- consenti par le Comité de l'AMAM⁷⁷⁵ – au financement de la manifestation. Dès les prémices du projet en novembre 1976, l'engagement de Kitty Lillaz est connu (CHF 3'000.-)⁷⁷⁶, tandis qu'André L'Huillier et Éna Abensur semblent s'être manifestés plus tardivement car ni le budget de l'exposition, ni les procès-verbaux des séances ne portent trace de leur implication. Ils ont certainement dû combler les CHF 5'000.- manquant en janvier 1977 ainsi que le déficit supplémentaire de CHF 3'000.- constaté en avril⁷⁷⁷. Ces investissements montrent que l'acteur individuel ne se fond pas dans l'acteur institutionnel, mais conserve une part de ses capitaux. Il lui est donc possible de prendre position de manière individuelle, parallèlement à la prise de position du comité. Ceci dit, les positions de mécènes occupées par la plupart de ses membres concordent avec celle adoptée par l'AMAM. Il s'agit même de l'ADN de l'association puisqu'elle est née de la prise de position de mécènes et d'acteurs culturels genevois.

Les dernières pages du catalogue *VIDEO* se closent sur de la publicité, ce qui n'est pas une pratique coutumière dans le sous-univers artistique, qui plus est pour des appareils techniques utilisés dans divers champs – d'ailleurs le catalogue *Confrontation* en est dépourvu. Cette prise de position peut être comprise de deux manières complémentaires. D'une part, le budget de l'exposition étant très serré, le rabais proposé par Video Films ne pouvait être refusé. D'autre part, la dimension expérimentale et technique de la manifestation – visible dans l'image et la typographie adoptées sur l'affiche et la couverture du catalogue – permettait de déborder du cadre traditionnel des Beaux-Arts. On pourrait aussi y voir l'ajout d'instances supplémentaires amenant une consécration technique et propre à la vidéo. Dans les catalogues des expositions précédant et succédant à *VIDEO*, la publicité n'a pas sa place⁷⁷⁸.

⁷⁷⁵ Budget présenté in : *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977* [1977] (reproduit en annexe 20, p. 485).

⁷⁷⁶ *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM 10 novembre 1976* ; budget présenté in : *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977* [1977].

⁷⁷⁷ *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM 27 avril 1977*.

⁷⁷⁸ *Peinture américaine en Suisse 1950-1965*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 8 juillet-4 octobre 1976, Genève : AMAM, 1976 ; *Roman Opalka : Dessins et peinture 1977* ; *Andy Warhol : The American Indian 1978* ; *Hans-Rudolf Huber : Peintures jaunes 1975-1978* 1978. À ce propos, on remarque que le catalogue

3.2.2 Le Centre d'Art Contemporain Genève et Adelina von Fürstenberg

L'influence des prises de position de la direction sur l'identité et l'histoire d'une manifestation ou celle d'une institution est particulièrement intéressante dans le cas de *VIDEO*. Sur l'affiche et le deuxième de couverture du catalogue, Adelina von Fürstenberg figure parmi les organisateurs. Une seconde mention sur le deuxième de couverture l'associe à STAMPA [Galerie], Bâle en tant que coordinateurs. Cette fois-ci, sa fonction de responsable du Centre d'Art Contemporain de Genève est précisée, alors qu'elle n'apparaît pas sur l'affiche. Comme l'impressum fait mention tant de l'exposition que de la publication, on ne sait trop en quoi les tâches de coordination et d'organisation attribuées à von Fürstenberg ont consisté, ni en quoi elles ont été différentes l'une de l'autre. La presse genevoise (*Journal de Genève*) ne fait aucune mention de von Fürstenberg. Du côté des archives, les documents révèlent que l'idée initiale, d'un projet encore à définir, émane du Comité de l'AMAM, lors de sa séance du 21 septembre 1976, qui songe à en confier la conception à Adelina von Fürstenberg. Ce sera chose faite lors de la séance du 10 novembre qui l'associe à l'un des membres du comité, Éric Franck. Pour assurer le suivi de la réalisation, von Fürstenberg est invitée à prendre part à plusieurs séances (10 novembre 1976, 28 janvier 1977, 23 mars 1977, 27 avril 1977)⁷⁷⁹. Au fil des procès-verbaux, on constate qu'elle s'est pleinement impliquée dans ce projet et en a été la principale répondante, Franck ayant certainement œuvré en tant que garant et mécène. Toutefois, pour les aspects légaux et officiels, c'est l'AMAM et le musée qui assument les démarches. Alors que la fiche de location de matériel auprès de la société Trans Video est signée au nom de l'AMAM par Éna Abensur⁷⁸⁰, c'est Adelina von Fürstenberg qui gère les échanges avec Video Films S.A. De manière révélatrice, l'un des courriers indique une adresse qui fait l'amalgame entre la destinataire, la Salle Simón I. Patiño (où se trouve le Centre d'Art Contemporain jusqu'à

de l'exposition *Impact* fait aussi usage de publicité, comme ceux de la Biennale de Paris ou encore le catalogue des vidéos présentées lors d'une manifestation ayant précédé de peu *Confrontation, Kunst bleibt Kunst: Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre: Projekt 74*, qui s'est tenue du 6 juillet au 8 septembre à la Kunsthalle de Cologne : *Video-Bänder: aus Anlass der Ausstellung Projekt 74, Aspekte Internationale Kunst am Anfang der 70er Jahre* 1974.

⁷⁷⁹ Procès-verbaux des séances du Comité de l'AMAM, documents dactylographiés, années 1976-1977, dossier 340.H.12.1/4, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁷⁸⁰ Fiche de location auprès de Trans Video signée par Éna Abensur pour l'AMAM, document dactylographié, 19 avril 1974, dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

l'automne 1977⁷⁸¹), l'AMAM et le Musée d'art et d'histoire : « Madame Adelina von Fürstenberg, Association pour le Musée D'Art Moderne, Salle Simón I. Patiño, Rue Charles-Galland, 1206 Genève »⁷⁸² ! Le musée se charge pour sa part de la demande d'assurance⁷⁸³, tel que convenu dans la séance du 23 mars 1977 qui en confie la tâche à Charles Goerg. Cette décision s'explique aisément : la salle appartient au musée et se situe dans ses locaux⁷⁸⁴.

L'investissement d'Adelina von Fürstenberg, qui ne fait aucun doute sur la base des archives, ne transparaît pas sur l'affiche et encore moins sur son verso servant d'invitation. Dans le catalogue, elle apparaît sous les traits d'une collaboratrice certes impliquée, mais mandatée ; un statut proche de celui conféré à Croiset dans le cadre de *Confrontation* – une employée au service d'une institution-auteure du projet. Invitée aux séances, elle n'a jamais été qualifiée de commissaire de l'exposition, contrairement à Rainer Michael Mason, commissaire notamment de l'exposition *Alain Jacquet, peintures et sculptures 1961-1977*, qui a eu lieu moins d'un an après *VIDEO*⁷⁸⁵. Cette prise de position s'explique par la position de Mason : bien que non-membre du Comité⁷⁸⁶, il est au nombre des fondateurs de l'AMAM et bénéficie ainsi de certains privilèges et d'un droit de parole. Dans ce contexte, il est peu étonnant que von Fürstenberg ait remédié au déséquilibre émanant des documents de communication.

Deux ans après l'exposition, le Centre d'Art Contemporain publie le premier d'une série de quatre livres sous la direction d'Adelina von Fürstenberg. Ces publications rendent compte des activités réalisées sur une période de deux à dix ans et réfléchissent aux visées et à l'identité du

⁷⁸¹ FÜRSTENBERG von, FREI 1984, p. 63.

⁷⁸² *Lettre de Video Films S.A. à Adelina von Fürstenberg*, document dactylographié, 7 février 1977, dossier 340.H.12.1/2, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁷⁸³ *Demande concernant la conclusion d'une assurance transport exposition adressée au Service des assurances de la Ville de Genève, signature illisible*, document dactylographié, 20 avril 1977, dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁷⁸⁴ *Lettre de Jean-Paul Croisier à Claude Lapaire*, document dactylographié, 29 août 1974, dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁷⁸⁵ *Expositions temporaires de l'AMAM au Musée d'art et d'histoire*, document dactylographié, 1978, dossier 340.H.12.4/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁷⁸⁶ *Procès-verbal de l'Assemblée générale extraordinaire de l'AMAM*, document dactylographié, 27 février 1986, dossier 340.H.12.1/3, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

Centre⁷⁸⁷. Dès l'ouvrage paru en 1979, l'exposition *VIDEO* est présentée comme une manifestation pensée et organisée par le Centre ; l'AMAM et la STAMPA Galerie y sont relégués au rang de collaborateurs : « [...] cette exposition a été organisée en collaboration avec l'Association Musée d'art moderne (AMAM), Genève et la Galerie Stampa, Bâle, au Musée d'art et d'histoire de Genève, 22 avril-1er mai 1977. »⁷⁸⁸ Cette inversion des rôles est confirmée dans le catalogue de la première Semaine internationale de vidéo, qui a lieu en novembre 1985 à Genève. Le texte rédigé par Sylvie Matthey, assistante d'Adelina von Fürstenberg, avance : « En avril 1977, le Centre d'art contemporain organise, avec l'appui de l'AMAM (Association pour un Musée d'Art Moderne) à Genève, une semaine vidéo dans les salles du Musée d'Art et d'Histoire. »⁷⁸⁹

Il est fort probable que la mention du Centre d'Art Contemporain sur le catalogue de l'exposition soit une décision de von Fürstenberg, rendue possible par la plus grande marge de liberté dont elle disposait pour la publication en regard de l'exposition. Alors que *VIDEO* est annoncé dans le *Bulletin d'informations* du Musée d'art et d'histoire de Genève⁷⁹⁰, l'exposition ne figure pas dans le *Bimestriel de la Salle Simón I. Patiño*, produit par la salle qui logeait le Centre d'Art Contemporain⁷⁹¹. Les documents d'archives de l'AMAM ne font quant à eux nulle mention d'un engagement du Centre, mais témoignent en effet de la forte implication d'Adelina von Fürstenberg. C'est elle qui a pris en charge la grande partie du travail organisationnel relatif

⁷⁸⁷ FÜRSTENBERG von 1989 ; FÜRSTENBERG von, FREI 1984 ; FÜRSTENBERG von 1983 ; FÜRSTENBERG von 1979.

⁷⁸⁸ FÜRSTENBERG von 1979, [s.p.].

⁷⁸⁹ MATTHEY Sylvie, « Centre d'art contemporain », in : *1^{ère} Semaine internationale de vidéo*, catalogue d'exposition, Genève, Centre pour l'image contemporaine Saint-Gervais, 18-24 novembre 1985, sous la direction d'André Iten, Genève : Saint-Gervais Maison des jeunes et de la culture, 1985, p. 50.

⁷⁹⁰ *Bulletin d'informations du Musée d'art et d'histoire Genève* 1977.

⁷⁹¹ *Bimestriel d'information, Salle Simón I. Patiño, Cité universitaire*, Genève : Fondation Simón I. Patiño, n° 3, janvier-février 1977 ; *Bimestriel d'information, Salle Simón I. Patiño, Cité universitaire*, Genève : Fondation Simón I. Patiño, n° 4, mars-avril 1977 ; *Bimestriel d'information, Salle Simón I. Patiño, Cité universitaire*, Genève : Fondation Simón I. Patiño, n° 5, mai-juin 1977. L'éditorial du troisième numéro est rédigé par Adelina von Fürstenberg au nom du Centre d'Art Contemporain. Elle y annonce le Groupe Ecart en janvier, Jacques Berthet en avril et Patricia Thélin en juin, mais ne dit rien concernant *VIDEO*. Le numéro 4 fait part de l'exposition *Michael Harvey : Films, video tapes, photographies*, qui se tient du 15 mars au 2 avril 1977 au Centre d'Art Contemporain. Il faut relever qu'une bande de Harvey est diffusée dans le programme 5 de *VIDEO*.

à l'exposition, dont l'impulsion, l'idée initiale, émanait du Comité de l'AMAM⁷⁹². Bien que von Fürstenberg ait fait profiter de son carnet d'adresses, les archives de l'AMAM montrent également que l'association avait déjà été en contact avec certains artistes de *VIDEO*, notamment Gérald Minkoff⁷⁹³ et Urs Lüthi⁷⁹⁴. Par l'écriture, von Fürstenberg fait de l'implication individuelle dans l'organisation de l'exposition une paternité institutionnelle. La dimension collective et collaborative du projet ainsi que l'implication personnelle de von Fürstenberg sont gommées afin de mettre en évidence le Centre. Ce modelage a posteriori éclaire le statut d'auteur lié à la conception d'une exposition, elle-même envisageable en tant que discours⁷⁹⁵. L'AMAM tente de le conserver ; bien qu'elle confie l'organisation pratique de l'exposition, elle précise dans le catalogue que la « réalisation » de l'exposition lui revient et fait figurer en première place de l'affiche son nom en grandes lettres. Les « organisateurs » et les « coordinateurs », subalternes nommés par l'AMAM, sont acteurs du projet, mais non pour autant auteurs. Une distinction nette est ainsi opérée en 1977 entre la propriété intellectuelle de *VIDEO* et son organisation pratique ; l'une et l'autre correspondent à des positions distinctes. C'est justement sur la définition par l'AMAM de la position qu'elle a prise que von Fürstenberg revient⁷⁹⁶. Sa relation substantielle avec le Centre – qu'elle a fondé et dans lequel elle s'investit corps et âme⁷⁹⁷ – facilite le transfert de rôle de l'actrice Adelina von Fürstenberg à l'institution Centre d'Art Contemporain. Puis, le statut d'auteur est enlevé à l'AMAM pour être conféré au Centre. Cette modification ultérieure des rôles illustre parfaitement la force du discours et sa

⁷⁹² Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM 21 septembre 1976.

⁷⁹³ Lettre [de Charles Goerg] à Jean Tinguely, document dactylographié, 8 novembre 1974, dossier 340.H.12.4/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340. La missive indique que « [...] Gérald Minkoff présentera des video-tapes sur Jean Tinguely. »

⁷⁹⁴ Lettre de Charles Goerg à Urs Lüthi, document dactylographié, 17 septembre 1975, dossier 340.H.12.4/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁷⁹⁵ Concernant les différents langages que peut employer une exposition en tant que « [...] système signifiant dans un processus de communication entre hommes, faits et signes [...] », voir « Exposition », in : DESVALLÉES, MAIRESSE 2011, p. 155.

⁷⁹⁶ Au sujet de ce cas et du rôle de commissaire en cours de construction dans les années 1970-1980, voir RÉRAT 2018, pp. 71-83.

⁷⁹⁷ Le lien à la personne d'Adelina von Fürstenberg peut en outre se comprendre par l'absence de lieu fixe propre au Centre d'Art Contemporain. Durant ses quinze premières années d'existence, le Centre a déménagé cinq fois en raison de problèmes financiers et suite à un incendie. Ainsi, l'identité du Centre ne pouvait se définir à partir d'un espace ; c'est sur la base d'une figure, Adelina von Fürstenberg, sa personnalité et ses préférences artistiques que la définition a procédé. Voir à ce sujet IMHOF, RÉRAT *et al.* 2015.

fonction dans la construction des représentations, et la légitimation. Elle permet aussi de comprendre qu'une instance de consécration n'est pas forcément toujours une institution, mais peut être un acteur individuel. Un acteur a le pouvoir, en fonction de ses dispositions, sa position et ses prises de position, de consacrer une institution.

La rectification des rôles devient correction de l'histoire lorsqu'elle est confirmée par la génération suivante, partagée, typifiée puis légitimée selon la terminologie de TSCR ; pour preuve, un ouvrage jubilé retraçant l'histoire du Centre d'Art Contemporain de 1974 à 2017, édité par Andrea Bellini, Directeur du Centre depuis 2012⁷⁹⁸. Dans l'une des interviews constituant la troisième partie du volume, von Fürstenberg indique à Bellini : « [...] j'ai toujours aimé travailler en dehors des murs du Centre. J'ai par exemple organisé une grande exposition d'art vidéo au Musée d'Art et d'Histoire de Genève. »⁷⁹⁹ L'essai rédigé par François Bovier et Adeena Mey, qui constitue la deuxième partie du livre et établit l'historique du Centre, reconduit à merveille la construction opérée par von Fürstenberg. Toutefois, ayant connaissance du catalogue d'exposition original, ils reconnaissent d'autres parties prenantes : « En avril-mai 1977, Adelina von Fürstenberg organise une large exposition rétrospective d'art vidéo au Musée d'art et d'histoire, en partenariat avec l'Association du Musée d'art moderne (AMAM) de Genève et la galerie Stampa à Bâle. »⁸⁰⁰ Cette information est érigée au rang de fait dans la dernière partie, la « chronologie des expositions et événements au Centre d'Art Contemporain Genève, 1974-2017 » qui intègre *VIDEO* en tant qu'activité « extra-muros »⁸⁰¹. Selon les deux auteurs, une salle de l'exposition était « [...] dédiée aux installations et aux performances, tandis que les bandes vidéo [étaient] présentées sur des moniteurs dans d'autres salles, à raison de deux programmes par jour. »⁸⁰² Or, l'analyse des archives du Musée d'art et d'histoire et de l'AMAM indique qu'il s'est agi d'une seule et même salle, la Salle d'art contemporain de

⁷⁹⁸ LANGUIN Irène, « Bellini ne mise pas sur les artistes à la mode », in : *Tribune de Genève*, 16.6.2016, article disponible à l'adresse URL : <https://www.tdg.ch/culture/bellini-mise-artistes-mode/story/31859910>, consulté en ligne le 25 mars 2020.

⁷⁹⁹ « Andrea Bellini en conversation avec Adelina von Fürstenberg 1974-1990 » 2017, p. 361.

⁸⁰⁰ BOVIER, MEY, « Le Centre d'Art Contemporain, un espace d'expérimentation à Genève » 2017, p. 101.

⁸⁰¹ « Chronologie des expositions et événements au Centre d'Art Contemporain Genève, 1974-2017 », in : BELLINI 2017, p. 454.

⁸⁰² BOVIER, MEY, « Le Centre d'Art Contemporain, un espace d'expérimentation à Genève » 2017, p. 105.

l'AMAM. Un compartimentage de l'espace de cette salle a certainement dû être opéré grâce à ses parois mobiles.

L'absence d'Adelina von Fürstenberg du Comité de l'AMAM ajoute une strate d'explication aux rôles qu'elle a joués puis remodelés. Cette non-présence s'explique certainement par le fait qu'elle incarne le Centre d'Art Contemporain de Genève, institution dont la position est à la fois proche et différente de celle de l'association. Tandis que le premier se consacre à l'art contemporain jeune, émergent, sans distinction de médium, la seconde vise à soutenir l'art moderne par la mise en place d'une institution qui lui serait dédiée, un Musée d'Art Moderne. Elle s'intéresse à l'art d'après 1945 « [...] parce que notre présent est la seconde partie du XX^e siècle, parce qu'on ne peut pas toujours rattraper les occasions et le temps perdus, parce qu'il est financièrement plus facile d'acquérir des œuvres créées récemment. »⁸⁰³ Toutefois, sa collection se restreint à la peinture et, dans une moindre mesure, à la sculpture, deux médiums traditionnels et dont l'histoire est bien antérieure à la date retenue. Les discours de l'AMAM emploient les adjectifs « moderne », « contemporain » et « actuel » comme synonymes – l'association milite pour la création d'un Musée d'Art Moderne, mais aménagera au Musée d'art et d'histoire une Salle d'art contemporain, tout en visant un public intéressé par l'art actuel⁸⁰⁴. La coexistence de ces trois épithètes conférées à l'art se retrouve dans la presse qui relate les activités de l'AMAM⁸⁰⁵, et est parfois discutée, notamment dans un article de *L'Hebdo*, d'avril 1975 : « Trois adjectifs à préciser : moderne, contemporain et actuel. Gradation du plus vaste au plus particulier. Si l'art moderne commence au siècle dernier et l'art contemporain à la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'art actuel est celui qui est en train d'être créé, maintenant. »

Selon cette définition, l'AMAM s'occuperait d'art contemporain et le Centre d'Art Contemporain d'art actuel. Le maintien du terme « moderne » dans le nom pris par l'association s'explique peut-être par son but premier, la conception d'un musée. Le même article poursuit sur la difficulté à créer une telle institution :

⁸⁰³ *Salle d'art contemporain : Réalisation Association Musée d'Art Moderne* [1975].

⁸⁰⁴ *Salle d'art contemporain : Réalisation Association Musée d'Art Moderne* [1975].

⁸⁰⁵ B. CH., « Le Nouveau Musée de Genève », in : *L'Express Rhône-Alpes*, n° 55, mars 1975, pp. 63, 65 ; DEPAILLY Félicienne, « Vers un musée d'art moderne à Genève », in : *Construire*, n° 7, mercredi 15.2.1978, p. 16.

« Nous voilà au cœur même du problème : car mis au musée, l'art contemporain reste de l'art, mais perd certainement l'adjectif "contemporain", il est surtout mis au passé. Par définition, il ne peut y avoir de musée d'art contemporain. La mise au musée, mise au passé, c'est la chute dans l'histoire, le début de la fossilisation. »⁸⁰⁶

Dès que l'art contemporain entre au musée, il deviendrait de l'art moderne. Relevons que le musée auquel conduiront les efforts de l'AMAM bottera en touche la discussion en adoptant le nom de Musée d'Art Moderne et Contemporain ! La différenciation entre l'art représenté par l'AMAM et les pratiques exposées par le Centre d'Art Contemporain sera pointée plus tard, par Jean-Paul-Croisier, membre fondateur de l'AMAM qu'il a présidé pendant huit ans. Dans sa lettre de démission qu'il adresse le 23 juin 1981 à Charles Goerg, il explique les motifs qui ont conduit à sa décision, parmi lesquels un « [...] déséquilibre entre avant-garde et art contemporain classique dans nos activités. L'AMAM ressemble au CAC [Centre d'Art Contemporain] et fait donc double emploi. »⁸⁰⁷ Le lien intrinsèque entre von Fürstenberg et le Centre d'Art Contemporain a causé une distance, voire une concurrence, entre l'AMAM et le Centre, mais c'est grâce à ce même lien que la Directrice du Centre pourra aisément réécrire l'histoire.

La tension autour du statut d'auteur, forte au sein de *VIDEO*, se retrouve dans le cas de *Confrontation*. L'étude-bilan que Croiset rédige sur mandat est le terrain d'un tel rapport de force. Le haut de page de la couverture indique en toutes lettres, et non plus par les initiales comme sur le catalogue, le C.N.A.A.V. En bas à droite, il est précisé que Croiset a réalisé le travail. Cet élément implicite une non-concordance entre la réalisation de l'étude et sa propriété. Le C.N.A.A.V. est non seulement le commanditaire du bilan, mais aussi son auteur.

⁸⁰⁶ WIELAND Wera, « À propos de l'ouverture d'une salle d'art contemporain : Happening chez les fossiles », in : *L'Hebdo*, vendredi 11.4.1975, p. 22.

⁸⁰⁷ *Lettre de Jean-Paul Croisier à Charles Goerg*, document dactylographié, 23 juin 1981, dossier 340.H.12.1/2, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

3.2.3 La STAMPA Galerie, Bâle

L'ambiguïté des rôles crédités par le catalogue *VIDEO* n'épargne pas les Stampa. Absents de l'affiche, ils profitent d'une place de choix sur la couverture du catalogue et sont mentionnés une deuxième et troisième fois sur le dos de la couverture, parmi les organisateurs de l'exposition et les distributeurs de la publication. En tant que galeristes bâlois influents jusqu'à ce jour dans le domaine de l'art contemporain⁸⁰⁸, leur mise en évidence sur la page de titre, juste après l'AMAM, participe pleinement à la légitimation de la manifestation. Autrement dit, leur capital s'ajoute à celui du Musée d'art et d'histoire.

Leur apparition aux côtés de l'AMAM dans la réalisation de l'exposition retient toutefois l'attention. Les Stampa auraient donc non seulement financé en partie le catalogue, mais auraient aussi pris part à la production de l'exposition. Ceci dit, la formule est étrange : le Musée d'art et d'histoire, en tant que lieu de l'exposition, est placé après l'AMAM, ce qui suppose que l'activité des Stampa s'est concrétisée ailleurs, à Bâle, tel qu'indiqué sur la couverture. L'absence d'accent aigu sur le titre *VIDEO* qui rappelle l'orthographe allemande du terme ainsi que l'indication « Basel » soutiendraient cette lecture. Le discours de la couverture et du deuxième de couverture suggère donc que *VIDEO* est une exposition conçue conjointement par l'AMAM et les Stampa au Musée d'art et d'histoire de Genève ainsi qu'à Bâle. Étonnamment, il n'est fait mention que du patronyme Stampa ; le terme « galerie » fait défaut, alors que l'adresse indiquée, Spalenberg 2, est bien celle de la STAMPA Galerie – d'ailleurs toujours actuelle⁸⁰⁹. Les procès-verbaux des séances de l'AMAM, ses documents internes, ses communications officielles, ni la presse ne créditent la STAMPA Galerie d'une quelconque implication. Dans la liste des « ACTIVITÉS ORGANISÉES PAR L'AMAM DE 1974 A

⁸⁰⁸ Gilli et Diego Stampa ont fondé la STAMPA Galerie en 1969. La Galerie a développé un intense programme d'expositions d'artistes suisses et internationaux, parmi lesquels Vito Acconci, Pipilotti Rist, Miriam Cahn ou General Idea. Dès les années 1970, les Stampa ont également présenté des programmes de vidéos, des livres et des performances. La Librairie STAMPA a fait partie du concept initial de la Galerie. Informations tirées du site web de la STAMPA Galerie, disponible à l'adresse URL : <https://www.stampa-galerie.ch/galerie>, consulté en ligne le 25 mars 2020. Voir également l'interview des Stampa par Dora Imhof, Philip Ursprung *et al.*, dans le cadre du séminaire de recherche *Die Entstehung der Art Basel* à l'Université de Zurich, in : *Oral History Archiv der zeitgenössischen Kunst und Architektur* 2020.

⁸⁰⁹ Site web de la STAMPA Galerie 2020.

1989 » par exemple, la référence à l'exposition *VIDEO* est accompagnée de l'indication d'un catalogue, mais aucune précision quant à un engagement de la STAMPA Galerie n'est donnée⁸¹⁰. Le bilan de l'exercice 1977 et le compte d'exploitation qui l'accompagne ne font état d'aucun versement des Stampa⁸¹¹. Le seul document à intégrer les Stampa est le dossier de présentation du projet « VIDEO ART & PERFORMANCE »⁸¹², rédigé par Adelina von Fürstenberg à la demande du comité⁸¹³ et remis à ce dernier lors sa réunion du 28 janvier 1977⁸¹⁴. Cependant, il n'y est question que du catalogue, « [...] préparé en collaboration avec STAMPA, Bâle, galériste (*sic*) et libraire au Kunsthalle. »

Sur la base des archives consultées, la STAMPA Galerie n'a pas participé au financement de l'exposition. Les subventions de CHF 13'000.- mentionnées au point 4 du procès-verbal de la séance du comité du 23 mars 1977 correspondent à la participation de l'AMAM à hauteur de CHF 5'000.-, celle d'Éric Franck par CHF 5'000.- et la contribution de CHF 3'000.- de Kitty Lillaz⁸¹⁵. Aucun document n'explique l'implication de René Pulfer et d'Erhart Hauswirth à Bâle, ni la répartition des rôles entre acteurs genevois et bâlois. Si l'investissement des Stampa ne s'est toutefois pas limité à une participation financière, comme le laisse supposer le catalogue, alors il est fort à parier que la Galerie a nourri le « etc. » clôturant la liste des auteurs envisagés pour le catalogue, dans le document rédigé par von Fürstenberg, en invitant Erhart Hauswirth à produire un article. D'ailleurs, il n'est pas prévu à cette date que la publication intègre des contributions en allemand ; seul un bilinguisme français – anglais est envisagé. La totale absence d'échanges entre l'AMAM et les Stampa amène à penser que c'est certainement Adelina von Fürstenberg et/ou Éric Franck qui ont mis à profit, pour le catalogue, leurs relations avec la STAMPA Galerie⁸¹⁶ – d'autant plus que l'association était en contact avec plusieurs galeries, dont certaines en Suisse alémanique et proches des axes défendus par le couple bâlois

⁸¹⁰ *Activités organisées par l'AMAM de 1974 à 1989* 1989.

⁸¹¹ *Bilan de l'exercice 1977 et Compte d'exploitation exercice 1977*, documents dactylographiés, 1977, dossier 340.H.12.1/4, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁸¹² *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977* [1977].

⁸¹³ *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM* 10 novembre 1976.

⁸¹⁴ *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM* 28 janvier 1977.

⁸¹⁵ *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM* 23 mars 1977.

⁸¹⁶ Ce que confirme Adelina von Fürstenberg, dans un entretien avec Melissa Rérat, 28.2.2020 (mail).

(notamment la Galerie Stähli à Lucerne et Zurich⁸¹⁷). L'un des ouvrages du Centre d'Art Contemporain précise d'ailleurs que la STAMPA Galerie a pris part à *VIDEO* par le prêt d'une partie des œuvres⁸¹⁸.

L'impression donnée par la couverture du catalogue *VIDEO* se voit confirmée par les Archives de l'AMAM conservées au sein des Archives de l'Association du MAMCO. Un seul et unique document, toutefois parlant, permet d'attester l'existence d'une exposition à Bâle suite à la manifestation genevoise : un carton d'invitation à *FILM VIDEO MUSIK AKTIONEN* qui a eu lieu du 12 avril au 6 mai 1977 à la STAMPA Galerie, et que l'AMAM a reçu le 2 mai 1977 (annexe 30)⁸¹⁹. On y retrouve le concert de Giuseppe Chiari (3 mai) et la présentation de The Kitchen par Michaël H. Shamberg (6 mai), accompagnés d'une conférence de Shamberg sur la dernière œuvre vidéo de Vito Acconci, *Red Tape* (4 mai). Contactée, la STAMPA Galerie a confirmé avoir bien participé à l'organisation de la manifestation qui a ensuite été présentée à Bâle, en deux volets : le premier, du 12 avril au 6 mai, reprenait en grande partie l'exposition genevoise ; le second, de la mi-mai au 6 juin, l'élargissait en y intégrant les œuvres d'artistes européens représentés par les Stampa⁸²⁰.

3.2.4 Le Groupe Impact de Lausanne et René Berger

La présence de Berger, en tant qu'acteur des débats, auteur de la brochure et instance citée dans la correspondance de l'A.R.C. II, s'explique par ses liens avec Suzanne Pagé et sa position dans le sous-univers de l'art contemporain européen, voire international. Sa position dans le champ culturel lausannois vient également éclairer son implication. Berger était proche du groupe d'artistes Impact dont il a soutenu l'exposition *IMPACT ART VIDEO ART 74*, du 8 au 15

⁸¹⁷ Voir la *lettre de Pablo Stähli à Charles Goerg*, document dactylographié, 5 octobre 1976, dossier 340.H.12.1/2, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340. Pour de plus amples informations concernant la Galerie Stähli, voir le site web de la Galerie Rosenberg, disponible à l'adresse URL : <http://www.galerie-rosenberg.ch/de/profil/erfolg.php?id=3>, consulté en ligne le 25 mars 2020.

⁸¹⁸ FÜRSTENBERG von, FREI 1984, pp. 53, 58.

⁸¹⁹ *FILM VIDEO MUSIK AKTIONEN*, cartons d'invitation à l'exposition à la STAMPA Galerie Bâle, 12 avril-6 juin 1977, Bâle, Archives de la STAMPA Galerie (reproduits en p. 503).

⁸²⁰ Gilli et Diego Stampa, STAMPA Galerie, dans un entretien avec Melissa Rérat, 17.1.2020 (mail).

octobre 1974, au Musée des arts décoratifs de Lausanne. Ces rapports étaient connus des organisateurs de *Confrontation*, en particulier son lien avec Jean Otth. Plusieurs missives et un compte rendu de séance montrent que la phase initiale du projet *Confrontation* se fondait sur une collaboration avec Impact ; il est tout aussi probable que l'origine du projet émane de l'exposition lausannoise, ce que laisse penser la participation de Berger aux deux manifestations. La lettre envoyée par Pagé à Berger en 1973, qui indique une nouvelle opportunité de collaborer⁸²¹, peut expliquer les origines de *Confrontation* de deux manières, qui s'opposent. D'une part, le projet vidéo auquel Pagé fait référence est celui d'Impact, patronné par Berger, auquel l'A.R.C. II participerait. D'autre part, si ledit projet vidéo correspond au concept auquel ont conjointement travaillé l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V., cela signifierait que les intentions d'Impact sont postérieures.

En juin 1974, Otth s'adresse à Pagé, avec copie à Berger ; au nom d'Impact mais depuis son adresse privée, à laquelle la responsable de l'A.R.C. II l'a contacté en février pour l'inviter personnellement à participer à *Confrontation*. Sa lettre concerne une « [...] collaboration avec le Musée d'ART (*sic*) Moderne de La Ville de Paris. »⁸²². Fait suite un courrier daté du 22 juin qui renvoie à un entretien téléphonique entre Pagé et Otth et transmet plusieurs annexes, dont un devis « [...] pour mettre sur pied à Paris le support technique de l'exposition "IMPACT ART VIDEO 74", telle qu'elle sera constituée sur le plan du matériel au Musée des Arts Décoratifs de Lausanne [...] » et qui établit les « [...] frais de participation de l'A.R.C. à la constitution du catalogue. » Une deuxième annexe correspond à une liste d'artistes invités à l'exposition *Impact*⁸²³. Ce répertoire sera complété notamment par les demandes faites au Centre Culturel Américain. Bien que les trois parties soient au courant des chevauchements de contenus, la délicatesse de la situation n'a pas échappé au Centre :

« Il est aussi entendu que vous ne mentionnez en aucune façon que ces bandes que nous vous prêtons, seront présentées au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Vous comprendrez facilement qu'il est assez délicat pour nous de présenter

⁸²¹ *Lettre de Suzanne Pagé à René Berger* 1973.

⁸²² *Lettre de Jean Otth à Suzanne Pagé*, document dactylographié, 10 juin 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁸²³ *Lettre de Jean Otth à Suzanne Pagé*, document dactylographié accompagné de plusieurs annexes dont un devis, 22 juin 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

ailleurs, des bandes qui font partie d'une exposition qui était prévue longtemps à l'avance, retardée par un concours de circonstances. »⁸²⁴

Une telle requête signale le soin apporté par les organisateurs à ce qui doit ou ne doit pas entrer dans la communication auprès du public. Elle indique également qu'il est supposé que le public d'une manifestation sera forcément différent de celui de l'autre, ou alors qu'un même visiteur ne sera pas dérangé par ces doublons.

Les échanges se concrétisent entre l'A.R.C. II et le Groupe/la Galerie Impact puisque fin juin, après une nouvelle discussion téléphonique, il est question de l'adaptation du titre de la manifestation pour sa version parisienne :

« Ainsi donc IMPACT accepte votre exigence de libeller l'exposition de Paris selon la formule suivante : L'A.R.C. MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS et LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE LAUSANNE, en collaboration avec le groupe IMPACT, le C.N.A.A.V. ET LE CENTRE CULTUREL AMÉRICAIN de Paris organise :

"IMPACT ART VIDEO 74".

Dans la mesure où vous dirigez l'exposition de Paris, le titre lui-même pourra naturellement être différent si vous le jugez trop coloré. Cependant, pour des raisons pratiques et non pas de prestige, le groupe IMPACT quant à lui souhaiterait conserver ce titre. » (annexe 22)⁸²⁵

La deuxième page de la missive demande à l'A.R.C. II de communiquer dans les meilleurs délais sa réponse définitive quant à l'acceptation ou le refus de la collaboration. On comprend donc qu'à trois mois de l'ouverture de l'exposition lausannoise et à quatre de la manifestation parisienne, la collaboration souhaitée par le Groupe Impact n'est pas encore assurée. Le flambeau communicationnel est repris en août par deux autres membres d'Impact, Henri Barbier et Jean-Claude Schauenberg. Ce dernier fournit à Pagé le double de la lettre adressée à Fansten en date du 19 août et espère vivement qu'un échange pourra s'établir entre les deux

⁸²⁴ Lettre de Catherine Jaccard, Assistant Cultural Director à Jean Otth 1974.

⁸²⁵ Lettre de Jean Otth à Suzanne Pagé 30 juin 1974 (reproduite en p. 490).

événements⁸²⁶. Dans cette missive adressée au C.N.A.A.V., il n'est plus question d'une collaboration, mais d'un « [...] éventuel apport [du Groupe Impact] à la manifestation ART VIDEO CONFRONTATION 1974 [...] ». Associée à la transmission de la liste des artistes de l'exposition lausannoise, l'offre faite est des plus généreuses :

« Si tout ou partie de notre travail pouvait vous être utile, nous sommes en mesure de vous faire les propositions concrètes suivantes :

1. Nous mettons à votre disposition la totalité des bandes qui seront projetées à Lausanne. [...]
2. Avec les bandes, il nous est possible de fournir le matériel technique nécessaire à leur présentation dans les meilleures conditions [...].
3. Avec les bandes et les appareils (points 1 et 2), nous pourrions mettre à disposition le matériel de documentation sous forme de catalogue. Ce catalogue, classeur à anneaux, rassemble les textes critiques, préfaces, pages d'artistes, etc... sur feuilles A4 perforées.

Ainsi, toute liberté de modification (adjonction ou suppression de pages) facilement réalisable pratiquement, vous est laissée. »⁸²⁷

La réponse à cette belle offre ne sera pas positive, bien qu'il soit fort probable que les différents répertoires d'artistes transmis entre juin et août aient grandement inspiré les organisateurs de *Confrontation*. Sur les 91 artistes et collectifs du catalogue de l'exposition *Impact*, 35 se retrouvent dans *Confrontation*⁸²⁸. Le refus des organisateurs parisiens, comme la générosité de

⁸²⁶ Note de Jean-Claude Schauenberg à Suzanne Pagé qui accompagne la lettre de Jean-Claude Schauenberg et Henri Barbier à Michel Fansten, documents dactylographiés, 19 août 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁸²⁷ Lettre de Jean-Claude Schauenberg et Henri Barbier à Michel Fansten, document dactylographié, 19 août 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁸²⁸ Vito Acconci, Vincenzo Agnetti, René Bauermeister, Groupe CAP, Giuseppe Chiari, Douglas Davis, Dimitri Devyatkin, Bill et Louise Etra, Hervé Fischer, Fred Forest, Simone Forti, Jochen Gerz, Dan Graham, William Gwin et Warner Jepson, Ron Hayes, Taka Imura, Allan Kaprow, Jannis Kounellis, Richard Landry, Les Levine, Andy Mann, Gérald Minkoff, Antonio Muntadas, Muriel Olesen, Denis Oppenheim, Jean Otth, Nam June Paik, Charlemagne Palestine, William Roarty, Eric Salzman, Sarkis, Skip Sweeny, Woody et Steina Vasulka, Bill Viola, Wolf Vostell.

l'offre lausannoise, s'explique très certainement par les réactions des autorités françaises suite à la diffusion d'une circulaire par Impact qui annonçait :

« La ville de Lausanne a eu l'obligeance de nous prêter les locaux du Musée des Arts Décoratifs du 8 au 15 octobre 1974. Au mois de novembre, l'exposition aura lieu au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, puis dans d'autres villes européennes.

Nous avons la chance de voir notre entreprise patronnée par Monsieur René Berger, président de l'Association internationale des critiques d'art, un des plus brillants spécialistes de ce nouveau médium. [...] D'autre part un colloque sera organisé à Paris à l'initiative de Madame Suzanne Pagé, Conservateur au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (A.R.C.) ; celui-ci assurera le support théorique et permettra l'information nécessaire à une manifestation comme la nôtre. » (annexe 19)⁸²⁹

Cette communication a grandement déplu à Fansten, dont l'hésitation à concrétiser le projet de collaboration est relevée par Pagé dans son compte rendu de séance du 27 juin au C.N.A.A.V.⁸³⁰ Fansten adresse au Groupe Impact le 14 juillet 1974 – donc avant sa dernière proposition – les lignes suivantes :

« Toutefois, votre circulaire, (non datée) aux différents organismes concernés par cette manifestation vous pose comme les organisateurs de cette exposition. Comme cette manifestation présentée au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris est réalisée en collaboration avec un organisme dépendant du Ministère des Affaires Culturelles, votre initiative a vivement contrarié notre administration. Une collaboration avec un groupe privé de quelque nationalité que ce soit, soulève en effet des problèmes délicats dans le contexte français.

Je suis désolé de devoir ainsi remettre en question ce que nous avons nous-même souhaité.

⁸²⁹ *ART VIDEO – IMPACT – VIDEO ART 74 : Lausanne du 8 au 15 octobre 1974* [1974] (reproduite en p. 484).

⁸³⁰ *Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au CNAAVE (sic) 1974.*

Néanmoins, ceci n'exclut pas une participation dont les modalités restent à définir le plus rapidement possible. » (annexe 31)⁸³¹

De manière significative, le papier à lettre employé n'est pas celui du C.N.A.A.V., mais de son autorité de tutelle, le Secrétariat d'État à la Culture, actuel Ministère de la Culture, dont dépendait le C.N.A.A.V. La manœuvre sert à soutenir les dires de Fansten qui se réfère au ministère et justifie la décision par cette instance. La copie de cette lettre est adressée à René Berger, accompagnée d'une missive de Fansten à son attention afin de lui expliquer la position des organisateurs de *Confrontation* et le rassurer quant à son implication personnelle⁸³². Cette correspondance double témoigne du lien de proximité voire de responsabilité entre Impact et Berger, laissant supposer que l'idée d'une association des deux manifestations ou de l'intégration de l'une dans la seconde ait émané de Berger.

Pagé et Bloch, dans une lettre du 20 septembre 1974 à Jean Otth pour la Galerie Impact, regrettent que la collaboration n'ait pu s'établir mais comptent « [...] beaucoup sur votre participation à Art Vidéo Confrontation 74. »⁸³³ Étant donné qu'Otth a répondu positivement à l'invitation de Pagé le 24 février 1974⁸³⁴, il semblerait que les deux collaboratrices de l'A.R.C. II envisagent encore à la fin septembre une implication d'Impact dans *Confrontation*, non en tant que partenaire mais en tant que collectif d'artistes. Une version de la liste des artistes prévus ou invités à l'exposition, non datée, y inclut en effet le « Groupe IMPACT »⁸³⁵ ainsi que Jean Otth. Il doit s'agir d'une première esquisse puisque les autres documents de ce type archivés ne font plus mention que de Otth et la liste placée en fin du catalogue d'exposition – qui d'ailleurs distingue les groupes des participants individuels – n'inclut pas Impact. Le p.-v. de la séance du 27 juin envisageait deux options, la première : « Participation du groupe Impact justifiant une participation étendue à différents pays (Suisse, Allemagne, Canada, Belgique,

⁸³¹ *Lettre de Michel Fansten à la Galerie Impact*, document d'une page, 4 juillet 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives (reproduite en p. 507).

⁸³² *Lettre de Michel Fansten à René Berger* 1974.

⁸³³ *Lettre de Suzanne Pagé et Dany Bloch à Jean Otth, Galerie Impact* 20 septembre 1974.

⁸³⁴ *Lettre de Jean Otth [à Suzanne Pagé]* 24 février 1974.

⁸³⁵ *Liste des artistes pour l'exposition Confrontation*, document dactylographié, [s.d.], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

Hollande etc...). » L'idée d'une invitation de pays – qui n'est pas sans rappeler l'organisation de la Biennale de Paris – est présente dès les prémices du projet, comme le montre le document « LISTE PAYS PARTICIPANTS à l'Exposition "VIDEO 74". A.R.C. – C.N.A.A.V. », établi au début de l'année 1974 par le C.N.A.A.V.⁸³⁶ La seconde option quant à elle prévoyait une « [...] exposition organisée seulement avec 1) l'A.R.C. 2, 2) le CNAAV, 3) le Centre Culturel Américain présentant uniquement les artistes français et américains [...] »⁸³⁷. C'est cette alternative qui a finalement été concrétisée, tout en conservant la dimension internationale de la première, décision prise dans le courant du mois d'août certainement.

Cette mésaventure illustre parfaitement la force de l'écrit. Durant toutes les tractations quant à une collaboration, participation, implication ou intégration relatives aux manifestations *Impact* et *Confrontation*, des acteurs et des instances disposant de capitaux de consécration distincts essaient de tirer profit d'un projet. On comprend dès lors aisément pour quelle raison le Groupe Impact souhaite voir son nom conservé dans le titre de l'exposition. Une telle mention serait un signe évident de consécration. C'est pour cela que sa circulaire insiste sur les différentes instances impliquées ; il y est question du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, et non de l'A.R.C. II seul, ainsi que de Suzanne Pagé en personne en tant que Conservatrice dudit Musée. René Berger et le Musée des Arts Décoratifs de Lausanne sont également listés. Le Groupe Impact a tout à gagner de voir son nom associé à celui du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Non seulement sa manifestation, mais aussi lui-même en tant que collectif d'artistes, bénéficieraient de la consécration par une telle institution de l'art français : consécration dans le sous-univers de l'art et consécration dans le champ de production culturelle français. Ainsi, au fil des discussions, le groupe lausannois est même prêt, pour ce faire, à céder son exposition et son catalogue aux organisateurs parisiens.

Le fait que le texte rédigé par Berger pour la brochure *Confrontation* ait fait une première apparition dans le catalogue de l'exposition *IMPACT ART VIDEO ART 74*, paru à peine quelques semaines avant la manifestation parisienne, n'est autre que la résultante des rapports initiaux entre les deux événements et assoit l'hypothèse du rôle joué par Berger dans le projet

⁸³⁶ LISTE PAYS PARTICIPANTS à l'Exposition « VIDEO 74 ». A.R.C. – C.N.A.A.V., document dactylographié, éventuellement une annexe à la lettre de Michel Roux, Président du C.N.A.A.V. à Alain Trapenard, Direction de l'Action Culturelle [1974].

⁸³⁷ Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au CNAAVE (sic) 1974.

de joindre les deux manifestations. D'autres documents soutiennent la présence d'un maillage entre Impact, Berger et *Confrontation*. Les questionnaires d'inscription à *Confrontation* remplis par les artistes suisses Muriel Olesen et Gérard Minkoff diffèrent des fiches élaborées par l'A.R.C. II : il s'agit de celles prévues pour l'exposition *IMPACT* sur lesquelles a été apposée manuscritement la mention « M.A.M. Paris » et dont l'entête a été biffé sur celle d'Olesen⁸³⁸. Ces deux vidéastes ne faisaient pas partie du Groupe Impact, mais ont participé à l'exposition *IMPACT* et étaient proches de René Berger. Moins de deux ans plus tard, ils participeront à l'exposition *Recherches et Expériences – Bauermeister, Minkoff, Olesen, Otth, Urban* dans le cadre des Espaces 76, projet émanant de Pro Helvetia, à Paris, dans les locaux nommés « Porte de la Suisse ». En ouverture, Berger prononce le 9 mars 1976, une conférence intitulée « Introduction à l'Art vidéo – démonstrations et analyses »⁸³⁹ et rédige l'introduction au catalogue de la manifestation⁸⁴⁰. Intitulé « Art vidéo : recherches et expériences », ce texte fait succéder, à quelques lignes d'ouverture, de nombreux extraits de la contribution de Berger au catalogue *IMPACT* et à la brochure *Confrontation* (annexe 32)⁸⁴¹.

Précisons que la scène romande de l'art vidéo ne se résumait pas aux acteurs lausannois. Les questionnaires de participation remplis par Olesen et Minkoff révèlent que l'institution responsable de leurs bandes est la Galerie Ecart, à Genève⁸⁴². Quelques mois avant les manifestations *Impact* et *Confrontation*, cette galerie réunit Minkoff et Otth dans l'exposition *Vidéoart : Gérard Minkoff, Jean Otth : Vidéotapes, photos, documents*⁸⁴³. Berger et Ecart se

⁸³⁸ *Bulletins d'inscription à Confrontation remplis par Muriel Olesen et Gérard Minkoff*, 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁸³⁹ *Lettre de Willy Spühler, Président de Pro Helvetia à Frank Popper*, document dactylographié, 1^{er} mars 1976, dossier FPOPP.XH008, Rennes, Archives de la critique d'art, Fonds Frank Popper, FR ACA FPOPP.

⁸⁴⁰ *Art Vidéo, Recherches et Expériences : Exposition Bauermeister, Minkoff, Olesen, Otth, Urban*, catalogue d'exposition, Paris, Porte de la Suisse, 10-13 mars 1976, Paris/Zurich : Porte de la Suisse/Fondation Pro Helvetia, 1976.

⁸⁴¹ BERGER René, « Introduction », in : *Art Vidéo, Recherches et Expériences : Exposition Bauermeister, Minkoff, Olesen, Otth, Urban*, catalogue d'exposition, Paris, Porte de la Suisse, 10-13 mars 1976, Paris/Zurich : Porte de la Suisse/Fondation Pro Helvetia, 1976, [s.p.] (reproduit ci-dessous, p. 508).

⁸⁴² Concernant ECART, voir *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque : Ecart, Genève 1969-1982* 1997.

⁸⁴³ *VIDEOART : GERALD MINKOFF, JEAN OTTH : VIDEOTAPES, PHOTOS, DOCUMENTS*, carton d'invitation à l'exposition à la Galerie Ecart Genève, 20 mars-5 avril 1974, dossier « Vidéo. Cartons. Programmes

croiseront par la suite en France lors de l'exposition *Art. Animations. Vidéo*, montée par l'artiste Jeannet du 13 au 20 décembre 1975, à la Mairie d'Annemasse⁸⁴⁴. Le titre annonce les trois axes de la manifestation : art, animation et vidéo, directions qui avaient composé le squelette de *Confrontation*. La mise en page du catalogue d'exposition a été confiée aux artistes, ce qui n'est pas sans rappeler la pratique d'Impact en 1974. Quant à Berger, il s'est chargé de rédiger la préface au catalogue : « Annemasse-média ». Ici, nulle répétition de son texte sur les défis et les paradoxes de l'art vidéo, mais une réflexion sur les relations entre médias de masse, société et public. On sent que Berger se dirige vers le domaine dans lequel s'inscriront la majeure partie de ses recherches : les médias de masse puis l'internet et le numérique. La participation de Pierre Restany, qui rédige une présentation de l'exposition, et de Berger est mise en évidence sur les supports de communication ; le texte de Jacques Sollier en dévoile le pouvoir de consécration : « Pierre RESTANY, historien de l'art contemporain et René BERGER, Président de l'association internationale des critiques d'art – entre autres titres – acceptent de préfacer ce catalogue, de présider, d'animer et donc de cautionner cette manifestation. »⁸⁴⁵ Il convient de relever la participation de Léa Lublin avec ses « Interrogations sur l'art » enregistrées lors de *Confrontation*. Quelques années plus tard, Berger retrouvera un autre acteur de *Confrontation* : Don Foresta, dans le cadre de l'exposition *Art vidéo : Rétrospectives et perspectives*, qui se tient en février 1982 au Palais des Beaux-Arts de Charleroi. Rejoints par Jean-Paul Fargier, ils se chargent des textes d'accompagnement. Plus exactement, il semble que Fargier et Foresta aient rédigé une contribution dans le cadre de la manifestation, tandis qu'un extrait d'à peine vingt lignes du texte de Berger d'août 1974, c'est-à-dire l'article pour le catalogue *IMPACT* repris dans la brochure *Confrontation*, est reproduit (annexe 28)⁸⁴⁶ ! Presque dix ans après sa première publication, le texte de Berger continue à faire office de discours légitimant.

1970-1989 », Paris, Fonds d'archives de la Bibliothèque Kandinsky – Centre de documentation et de recherche du Musée National d'Art Moderne, dossiers documentaires « Vidéo en France », BVCDO VID. Voir également le catalogue *Gérald Minkoff, Jean Otth : « Videoart », videotapes, photos, documents*, catalogue d'exposition, Genève, Galerie Ecart, 20 mars-5 avril 1974, Genève : Ecart publications, 1974.

⁸⁴⁴ *Art. Animations. Vidéo*, affiche de l'exposition à la Mairie d'Annemasse, 13-20 décembre 1975, dossier FR ACA PREST ART 164 (2), Rennes, Archives de la critique d'art, Fonds Pierre Restany, FR ACA PREST. Le Groupe Ecart est absent de l'affiche, mais présent dans le catalogue de l'exposition, édition spéciale du mensuel *info-arTitudes* : « Art : Animations : Vidéo », *info-arTitudes*, décembre 1975.

⁸⁴⁵ SOLLIER Jacques, in : « Art : Animations : Vidéo », 1975, p. 24.

⁸⁴⁶ *ART VIDÉO : RÉTROSPECTIVES ET PERSPECTIVES* 1983 (le texte de Berger est reproduit ci-dessous, p. 501).

L'inconnue qui subsiste à propos des rapports entre Impact et *Confrontation* concerne les raisons du report des dates de la manifestation parisienne, initialement annoncée du 21 mai au 2 juin 1974, sous le titre « Confrontation Vidéo 74 »⁸⁴⁷. Si le projet d'Impact était connu de Pagé en 1973 déjà, pourquoi repousser des dates qui auraient permis à l'exposition parisienne de précéder celle du groupe lausannois ? Car bien que l'exposition lausannoise soit le fruit d'un groupe d'artistes, elle n'en a pas moins été patronnée par le Directeur du Musée cantonal des Beaux-Arts et s'est tenue au Musée des Arts Décoratifs de la même ville ; autrement dit, le projet curatorial de quatre artistes est légitimé par deux instances de consécration culturelle. La présence de Berger dans les deux contextes fait douter de l'hypothèse d'une organisation parallèle mais non liée de deux projets distincts ; d'autant plus que des liens existaient, comme montré ci-dessus, entre Lausanne, Genève et Paris.

3.2.5 Acteurs institutionnels

Trois instances se partagent l'organisation de l'exposition *Confrontation*, ce qui certes multiplie les possibilités de consécration mais également les prétendants au titre d'auteur. Alors que la réalisation conceptuelle de l'exposition a été en grande partie prise en charge par l'A.R.C. II – ce dont témoigne le texte d'introduction de sa directrice qui détaille les trois sections de l'exposition –, les rôles du C.N.A.A.V. et du Centre Culturel Américain se sont orientés vers l'organisation pratique. Pour le premier, il s'agissait de mettre à disposition des artistes invités par l'A.R.C. II le matériel nécessaire à la réalisation et à la diffusion des vidéos ainsi que des techniciens. C'est ce que déclare Dany Bloch dans une interview donnée en 1979 au magazine *Vidéoglyphes*⁸⁴⁸. Croiset confirme cette répartition des responsabilités dans son rapport, tout en dévoilant une implication conceptuelle du C.N.A.A.V. Elle avance que la documentation et le catalogue étaient « [...] l'expression du point de vue de l'A.R.C. dans leur conception [...] », alors que les débats s'inscrivaient « [...] davantage dans l'optique recherchée par le C.N.A.A.V. [...] ». Les archives de l'A.R.C. II montrent que le Centre a pris une part active aux premières discussions relatives à l'organisation de l'événement, non seulement sur le plan pratique, mais aussi théorique. Certains documents invitent même à penser que le projet *Confrontation*

⁸⁴⁷ *Calendrier des manifestations de l'A.R.C. II* avril-juin 1974 (reproduit en annexe 23, p. 492).

⁸⁴⁸ GUERRIER, ROYER *et al.* 1979, p. 8.

émanerait du C.N.A.A.V.⁸⁴⁹ Il n'est toutefois pas possible, sur la base des archives consultées et des documents de communication, d'établir avec certitude l'initiateur du projet (Suzanne Pagé et l'A.R.C. II, René Berger, le Groupe Impact, le C.N.A.A.V.) La présence du C.N.A.A.V. aux côtés de l'A.R.C. II sur la couverture du catalogue ainsi que sur celle de la brochure signale une implication conséquente. Cette indication le place sur le même plan que l'A.R.C. II. Sur ces deux couvertures, la propriété intellectuelle de *Confrontation* semble être partagée par les deux institutions, avec une légère prédominance conférée à l'A.R.C. II par sa mention en premier (qui peut se justifier par l'ordre alphabétique) et sa réapparition en bas de la couverture du catalogue (en tant que lieu d'exposition situé dans les murs du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris). Cette représentation se retrouve sur le rebord cartonné de la couverture du catalogue qui présente l'exposition comme « [...] organisée par l'A.R.C. 2 et le C.N.A.A.V. ».

Quant au Centre Culturel Américain, il n'est présent sur aucune des couvertures. Sur le revers du catalogue, il est remercié pour son « amicale et efficace collaboration ». Aucun support de communication ne précise toutefois clairement les tenants et aboutissants de cette collaboration. Il faut se plonger dans les archives de l'A.R.C. II pour comprendre que la coopération a consisté en un prêt de bandes vidéo américaines. Alors que le partenariat entre l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V. remonte aux débuts du projet, l'implication du Centre Culturel Américain est postérieure. Il semblerait que les deux organisateurs aient pensé à l'inviter suite aux divergences avec le Groupe Impact de Lausanne. L'association à ce groupe ou au centre permettait de disposer d'une liste d'artistes et de bandes. Lorsqu'il est question de trancher entre l'un ou l'autre, plusieurs arguments en faveur du Centre Culturel Américain sont avancés : le devis établi lors des discussions entre l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V. prévoit une participation du Centre Culturel Américain au financement, plus précisément aux frais de voyage et séjour d'un invité américain aux débats, engagement que l'on retrouve dans le budget prévisionnel (annexe 17)⁸⁵⁰. À cela s'ajoutent cinquante heures de bandes mises à disposition gratuitement et la participation éventuelle de spécialistes américains. Précisons que l'A.R.C. II n'aura toutefois pas l'exclusivité de ces bandes puisque diffusées au Centre Culturel Américain en septembre 1974

⁸⁴⁹ EXPOSITION « VIDEO 74 » [s.d.] ; Lettre de Michel Roux, Président du C.N.A.A.V. à Alain Trapenard, Direction de l'Action Culturelle et EXPOSITION « VIDEO 74 » [1974].

⁸⁵⁰ Exposition : « CONFRONTATION ART/VIDEO 1974 ». BUDGET PRÉVISIONNEL (pris en charge par le C.N.A.A.V.) 1974 (reproduit en p. 481).

et que plusieurs d'entre elles seront prêtées au Groupe Impact pour son exposition d'octobre⁸⁵¹. Dans la correspondance de l'A.R.C. II, le Centre Culturel Américain, tout comme le C.N.A.A.V., n'est de loin pas systématiquement mentionné. Sa présence semble dépendre du destinataire de la missive. En effet, les collaborateurs de l'A.R.C. II sont bien conscients que la participation du Centre peut constituer un argument de poids afin de convaincre des institutions ou artistes états-uniens et canadiens à prendre part à *Confrontation* ; telle Pagé qui parle d'« une importante participation du Centre Culturel Américain » lorsqu'elle s'adresse au Conseil des Arts du Canada⁸⁵² ou d'une collaboration à l'égale de celle du C.N.A.A.V. dans une lettre à Nam June Paik⁸⁵³. Ce rôle de facilitateur a par exemple permis le prêt d'une vidéo d'Ed Emshwiller par Electronic Arts Intermix, tel que mentionné par son président, Howard Wise, dans sa lettre à l'Ambassade des États-Unis à Paris, dont dépend le Centre Culturel Américain⁸⁵⁴. C'est sans aucun doute pour cette raison que le Centre Culturel Américain, dont le rôle se résume au prêt de « [...] bandes américaines, dites historiques [et de] toutes les bandes américaines existant sur le marché [...] »⁸⁵⁵, voit son directeur publier un texte dans le catalogue. Autrement dit, le capital de consécration du Centre Culturel Américain est connu de l'A.R.C. II et exploité, tout en étant nuancé par un placement discret sur le rebord de la couverture du catalogue, à côté de la Vidéothèque de Berlin et des Services culturels du Canada.

Alors que la « [...] participation du groupe Impact [justifiait] une participation étendue à différents pays (Suisse. Allemagne. Canada. Belgique. Hollande etc...) [...] », la seconde alternative, avec le Centre Culturel Américain, présentait « [...] uniquement les artistes français et américains [...] »⁸⁵⁶. Bien que le choix des organisateurs ait finalement favorisé le Centre Culturel Américain, la sélection ne s'est pas totalement restreinte aux artistes français et américains, comme en témoigne la présence de Jean Otth, de René Bauermeister ou de Wolf

⁸⁵¹ Lettre de Dany Bloch à Sylvie Dupuis, *Art Press* 1974.

⁸⁵² Lettre de Suzanne Pagé à Penny Jaques, *Conseil des Arts du Canada* 1974.

⁸⁵³ Lettre de Suzanne Pagé à Nam June Paik, document dactylographié, 29 juillet [1974], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁸⁵⁴ Lettre de Howard Wise à Don Foresta, document dactylographié, 8 octobre 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. Concernant le lien entre le Centre Culturel Américain et l'Ambassade des États-Unis voir, AHRWEILLER 2013, p. 13.

⁸⁵⁵ GUERRIER, ROYER *et al.* 1979, pp. 8, 39.

⁸⁵⁶ *Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au CNAAVE (sic) 1974* (reproduit en annexe 14, pp. 471).

Vostell dans la liste des artistes du catalogue. Toutefois, la présence américaine a fortement coloré le contenu de la manifestation puisque c'est une soixantaine d'artistes et groupes nord-américains (y compris canadiens) qui a été présentée, contre une trentaine de français et une trentaine d'européens, accompagnés de cinq représentants des autres parties du globe (Asie et Amérique du Sud)⁸⁵⁷. Le compte rendu de la séance du 27 juin 1974 signalait déjà que la section « art video » de l'exposition se composerait de « recherches formelles nord-américaines », information relayée en septembre par Dany Bloch dans sa lettre à une journaliste d'*Art Press* qui annonce qu'un grand nombre des bandes de cette section sont au Centre Culturel Américain⁸⁵⁸. De plus, certains documents de correspondance font mention d'une « section nord américaine » et d'une « section européenne »⁸⁵⁹. La presse fait parfois état de l'implication du Centre Culturel Américain⁸⁶⁰ ou souligne son travail pionnier en matière de présentation d'art vidéo à Paris⁸⁶¹. La forte orientation américaine est remarquée⁸⁶², parfois de manière critique⁸⁶³. Il n'est donc pas étonnant que Croiset renomme les sections dans son rapport et distingue « Galerie des programmes européens » et Centre Culturel Américain, rattachant ainsi la section « vidéo art » à un ensemble de bandes américaines. Elle dévoile ici une structure qui a prévalu lors de l'organisation de l'exposition, mais qui a ensuite été gommée dans les discours officiels de communication. L'importance des expériences américaines en matière de vidéo ainsi que sa supériorité dans la vidéo formelle, un topos des textes du catalogue, est certainement une résultante de ladite structure. Le modèle américain et anglophone touche également le choix du vocabulaire. De nombreux anglicismes ponctuent les textes analysés : « vidéo art » et « vidéo animation » dans le catalogue *Confrontation*, « video » sur l'affiche de l'exposition *VIDEO*, « community-video » sous la plume de Martin Kunz dans le catalogue correspondant, « mass media » chez Biccocchi & Salvadori, « happening », « video tapes », « video art » dans les archives de l'AMAM ou encore « public access » sur le dépliant du programme de l'A.R.C. II qui indique les débats.

⁸⁵⁷ Selon la liste des environnements et actions et le répertoire des artistes du catalogue *Confrontation*.

⁸⁵⁸ *Lettre de Dany Bloch à Sylvie Dupuis, Art Press* 1974.

⁸⁵⁹ *Lettre de Yann Pavie à Gérald Minkoff*, document dactylographié, 3 juillet 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives.

⁸⁶⁰ [S.n.], « L'A.R.C. » 1974 ; MICHEL 1974.

⁸⁶¹ W[ARNOD] 1974 ; STEIN Anne Marie, « Fine Tuning », in : *Passion*, avril 1983, p. 28.

⁸⁶² STEIN 1983.

⁸⁶³ ROMÉO 1974.

Un quatrième acteur institutionnel est à relever : le Festival d'Automne à Paris, présent sur la couverture du catalogue *Confrontation* par son logo. Le communiqué de presse s'ouvre sur l'indication de cette inscription ; c'est dans le cadre « [...] du Festival d'Automne [que] l'A.R.C.2 et le C.N.A.A.V. (Centre National d'Animation Audio-Visuelle) avec la participation du Centre Culturel Américain de Paris, organisent [...] une manifestation [...] » (annexe 12)⁸⁶⁴. Le festival apparaît à la fois comme le cadre d'origine et l'écrin du projet *Confrontation*. Dans la correspondance, le Festival d'Automne n'apparaît pas de manière systématique. Une lettre de Fansten à Pagé, datée du 16 mai 1974, qui récapitule l'organisation du projet précise que la manifestation « [...] se fera dans le cadre du Festival d'Automne 74 pour des raisons tant techniques que financières. »⁸⁶⁵ La possibilité d'une prise en charge financière par le festival, à hauteur de 10'000 francs, évoquée dans le compte rendu de la séance du 27 juin 1974 au C.N.A.A.V.⁸⁶⁶, ne semble pas s'être concrétisée puisqu'absente des budgets et bilans trouvés dans les archives de l'A.R.C II. Il se peut que cette somme ait ensuite correspondu aux contributions du C.N.A.A.V. et de l'A.R.C. II, prévues pour le Festival d'Automne et mises de ce fait à disposition du projet *Confrontation*. Du côté de la correspondance de l'A.R.C. II adressée aux artistes, aux potentiels prêteurs de vidéos voire de matériel et aux personnes intéressées, le Festival d'Automne a disparu de la présentation. La presse quant à elle y fait ponctuellement référence, selon le journaliste et la revue, reprenant des passages du communiqué de presse⁸⁶⁷. On constate donc que la mention ou l'absence du Festival d'Automne dans les courriers et dans la presse dépend du destinataire de la communication. Il s'agit certes d'une instance de consécration supplémentaire, culturelle, parisienne, associée à la manifestation. Lorsque l'on s'adresse à un large public parisien, sa mention fait sens. Mais lorsqu'il est question d'aborder des spécialistes de la vidéo ou de l'art, cette référence est superflue.

Aux positionnements distincts de chacune des institutions et aux rôles communiqués s'ajoutent finalement les tâches effectivement réalisées, les prises de position. Alors que l'A.R.C. II mettait à disposition les lieux, via le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, se chargeait du

⁸⁶⁴ *ART VIDEO/CONFRONTATION 74 1974* (reproduit en p. 468).

⁸⁶⁵ *Lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé* 16 mai 1974.

⁸⁶⁶ *Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au CNAAVE (sic) 1974.*

⁸⁶⁷ Les articles suivants présentent le Festival d'Automne comme cadre de la manifestation : [S.n.], « L'A.R.C. » 1974 ; THÉVENON 1974 ; D[UPUIS] 1974.

choix des artistes, des démarches auprès de ceux-ci ainsi que de la production et de l'envoi des cartons d'invitation, le C.N.A.A.V. avait pour responsabilité première de fournir le matériel nécessaire à une telle manifestation. De plus, sur le plan financier, il assumait la grande partie des dépenses, alors que l'A.R.C. II se contentait d'assurer les frais habituels d'une exposition dans ses murs⁸⁶⁸. Dès les débuts du projet, le C.N.A.A.V. s'engage auprès de la Direction de l'Action culturelle de la Ville de Paris, de qui l'A.R.C. II dépend, à couvrir « [...] toutes les dépenses liées à l'organisation de cette manifestation [...] ». Un dépassement de la somme prévue est ceci dit déjà envisagée :

« [...] toutefois, étant donné l'importance des réalisations étrangères et l'intérêt que présenterait l'organisation de séminaires, de rencontres, l'accueil d'artistes étrangers..., nous n'excluons pas, à priori, de réaliser une exposition plus importante que celle prévue initialement, si les participations financières complémentaires, que nous nous efforçons actuellement de réunir, nous l'autorisent. »⁸⁶⁹

Dans un document de trois pages, non daté, présentant le projet, le C.N.A.A.V. indique que son « [...] travail est de produire des bandes d'artistes et de professionnels, en exclusivité, pour le festival [...] »⁸⁷⁰. L'idée de départ était donc de fournir aux artistes français un accès, manquant, aux techniques vidéo et de les inviter à produire des œuvres spécialement pour *Confrontation* – et de répondre ainsi aux visées d'animation propres à l'A.R.C. II et au C.N.A.A.V.⁸⁷¹ La correspondance de l'A.R.C. II contient en effet des invitations aux artistes, de deux types : d'une part des appels à participer à l'exposition par la présentation d'une vidéo existante, d'autre part une lettre de présentation générale du projet encourageant les personnes intéressées à retourner la fiche technique d'inscription, placée en annexe, ce avant le 20 septembre 1974⁸⁷².

⁸⁶⁸ Exposition : « *CONFRONTATION ART/VIDEO 1974* ». *BUDGET PRÉVISIONNEL* (pris en charge par le C.N.A.A.V.) 1974 (reproduit en annexe 17, p. 481).

⁸⁶⁹ Lettre de Michel Roux, Président du C.N.A.A.V. à Alain Trapenard, Direction de l'Action Culturelle et EXPOSITION « *VIDEO 74* » [1974].

⁸⁷⁰ EXPOSITION « *VIDEO 74* » [s.d.].

⁸⁷¹ GUERRIER, ROYER *et al.* 1979, p. 8.

⁸⁷² Lettre d'invitation et Fiche technique d'inscription à « *ART/VIDEO CONFRONTATION 74* » [1974]. Ces deux documents semblent partir du principe de travaux déjà existants ; nulle mention d'un matériel mis à disposition pour la création d'une nouvelle vidéo n'est faite.

L'état des finances et les prévisions comptables ont varié entre le début de l'année 1974 et le mois de décembre, ce qui s'est répercuté sur le discours des organisateurs. Le budget initialement établi a été dépassé. Dans une lettre adressée à Pagé en décembre 1974, Fansten reconnaît que « [l]e bilan financier est certes préoccupant [...] » et fait référence à des « [...] divergences qui ont pu surgir entre nous [...] », mais il positive le tout en indiquant que ces dernières ont permis « [...] de mieux préciser les orientations et le contenu [...] » de la manifestation. Quant à l'état des comptes, il « [...] était cependant inévitable dans une opération pilote de cette envergure. »⁸⁷³ Ainsi, le directeur du C.N.A.A.V. tire une conclusion plus positive que celle émise par Croiset. Il semble toutefois que le bilan du côté de l'A.R.C. II soit un peu plus nuancé, comme le montre une note de Pagé adressée en mars 1975 à son supérieur au sein de la Direction de l'Action Culturelle. Ce document fait en effet état d'un dépassement de budget et d'une plus grande implication financière de l'A.R.C. II, c'est-à-dire de la Ville de Paris (prise en charge des heures supplémentaires des gardiens, location de miroirs pour un environnement et location des bandes vidéo à différentes galeries), à quoi s'ajoute un nombre élevé de catalogues distribués gratuitement. Le point sensible réside cependant en l'absence d'« [...] un protocole d'accord sous forme d'un devis à signer [...] », demandé par le Directeur adjoint de l'Action Culturelle à Fansten, jamais retourné par ce dernier⁸⁷⁴. À cela s'ajoute la perte d'une bande vidéo, non assurée, par le C.N.A.A.V. nécessitant le dédommagement de l'artiste. Ce problème semble avoir été passablement conséquent puisque Dany Bloch, employée du C.N.A.A.V. au service de l'A.R.C. II, a dû rédiger une attestation des faits relatifs à cette perte, en faveur de l'A.R.C. II⁸⁷⁵.

Ces processus et démarches montrent que capital financier n'équivaut pas à capital culturel. Le discours à destination du public ne parle que de coorganisation, mais la prise en charge presque totale des coûts de la manifestation par le C.N.A.A.V. ou sa mise à disposition des appareils techniques n'est pas précisée. L'A.R.C. II apparaît comme le responsable conceptuel de *Confrontation*, l'auteur pourrait-on dire. La prise de position de l'A.R.C. II, illustrée dans le catalogue d'exposition et les communiqués de presse, se répercute bien évidemment dans la presse. Les journaux retiennent que l'événement a lieu au Musée d'Art Moderne de la Ville de

⁸⁷³ Lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé 9 décembre 1974.

⁸⁷⁴ Note de Suzanne Pagé à Alain Trapenard, Directeur de l'Action Culturelle 25 mars 1975.

⁸⁷⁵ Attestation de Dany Bloch 1975.

Paris⁸⁷⁶ et/ou à l'A.R.C. II⁸⁷⁷, que cette section en est l'organisatrice, mais très peu d'articles précisent la collaboration avec le C.N.A.A.V.⁸⁷⁸ et ne font pas mention de sa grande implication financière et technique. La volonté du C.N.A.A.V. de donner accès aux techniques vidéo à un large public est relevée par certains journalistes, mais en tant que démarche générale ; ils ne précisent pas que dans ce cadre, des appareils ont été mis à disposition des artistes français en vue de produire une œuvre pour *Confrontation*⁸⁷⁹. Le rapport de Croiset s'explique certainement par ce contexte financier et collaboratif ainsi que par le déséquilibre entre capital culturel et capital financier.

3.2.6 L'AMAM et le Musée d'art et d'histoire Genève

Bien que le lien entre l'AMAM et le Musée d'art et d'histoire ressemble à celui qui unit l'A.R.C. et le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, la situation genevoise se distingue par quelques tensions. Premièrement, les rôles propres au Comité de l'AMAM et ceux inhérents au Musée d'art et d'histoire ne sont pas clairement établis. L'imprécision découle du fait que certains membres de l'association sont également employés du Musée. Charles Goerg, par exemple, est à la fois Directeur du Cabinet des estampes, rattaché au Musée, et membre du Comité. Dans plusieurs courriers, il n'hésite pas à s'exprimer « [a]u nom du Musée d'art et d'histoire dont [il est] conservateur chargé des relations avec l'AMAM et au nom de cette Association [...] »⁸⁸⁰. Secondement, le musée offre à l'AMAM certains avantages qui renforcent la proximité entre les deux entités, voire contribuent au mélange des identités. L'AMAM demande par exemple en février 1975 que ses membres soient inclus dans « la liste des invités du Musée »⁸⁸¹ et le

⁸⁷⁶ W[ARNOD] 1974 ; [s.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages » 18 novembre 1974 ; [s.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages » 25 novembre 1974.

⁸⁷⁷ [S.n.], « VERNISSAGE VENDREDI À L'ARC 2 » 1974 ; [s.n.], « EXPOSITIONS » 1975 ; MICHEL 1974 ; ROMÉO 1974.

⁸⁷⁸ [S.n.], « L'A.R.C. » 1974.

⁸⁷⁹ W[ARNOD] 1974 ; THÉVENON 1974.

⁸⁸⁰ *Lettre de Charles Goerg à Niall et Ludmilla MacDermot*, document dactylographié, 30 mars 1976, dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340. Voir aussi la *lettre de Charles Goerg à la Galerie Arta*, document dactylographié, 21 novembre 1975, dossier 340.H.12.2/7, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁸⁸¹ *Lettre adressée à Claude Lapaire, Directeur du Musée d'art et d'histoire*, non signée 1975.

Bulletin d'informations du Musée, diffusé publiquement, annonce les manifestations de l'AMAM ; ainsi l'association peut disposer du réseau du musée. Ses membres se voient offrir :

« Entrée gratuite aux expositions spéciales de l'AMAM et du Musée d'Art et d'Histoire, du Musée Rath, de l'Ariana, de l'Horlogerie et du Cabinet des Estampes. [...] Escompte de 10 % sur les publications du Musée d'Art et d'Histoire. [...] Inscription au fichier du Musée d'Art et d'Histoire permettant d'être invité aux vernissages des expositions. »⁸⁸²

Au début, cet amalgame ne pose aucun problème et chaque partie jouit du capital et de la position de l'autre. C'est au fil du développement et des projets de l'AMAM que des questions et incompréhensions apparaissent ; notamment lorsque le Président de l'association rappelle à Charles Goerg de mettre ses catalogues en vente au musée afin « [...] de montrer [au] public que le Musée s'intéresse aussi à l'Art Contemporain. »⁸⁸³ L'AMAM tendra peu à peu à préciser son identité et son détachement du Musée. Car c'est bien pour remédier au manque d'initiatives du Musée en matière d'art contemporain que l'association a été créée et, in fine, pour combler l'absence d'un Musée d'Art Moderne. Autrement dit « [...] les efforts de l'AMAM sont complémentaires de ceux du musée, et [...] ce dernier a un réel besoin de [l'] association. »⁸⁸⁴ La position de l'AMAM est donc des plus délicates : elle doit maintenir un équilibre subtil entre une indépendance et des actions en faveur de l'art récent et l'aura protectrice d'un musée consacré à l'histoire et aux arts plus anciens. Cette tâche aurait été plus aisée à réaliser si les rôles avaient été conférés à des acteurs distincts, rattachés soit à l'association ou au musée.

Ce partage des rôles particulier a mené le Président de l'association à s'approcher de Claude Lapaire, Directeur du Musée d'art et d'histoire, afin de fixer officiellement les positions de chaque partie concernant la Salle d'art contemporain :

⁸⁸² *Circulaire de l'AMAM à ses membres*, signée par Jean-Paul Croisier, Président, document dactylographié, 3 juin 1974, dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁸⁸³ *Lettre de Jean-Paul Croisier à Charles Goerg*, document dactylographié, 12 février 1981, dossier 340.H.12.1/2, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁸⁸⁴ *Rapport du Président de l'AMAM à l'Assemblée générale ordinaire*, document dactylographié, 7 juillet 1977, dossier 340.H.12.1/3, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

« Compte tenu de l'importance des investissements qui vont être consentis par notre association, il me semblerait opportun qu'un protocole d'accord soit signé entre nous, en vue d'éviter tout problème dans le futur. [...] La gestion administrative de la salle sera prise en charge par un comité [...]. Ce comité aura pleins pouvoirs pour le choix des œuvres et les activités annexes [...]. Le projet présenté par M. Buri sera à la charge de notre association, exception faite des travaux pour le vestiaire et pour l'amenée de la force électrique du sous-sol. [...] Les frais d'électricité, de nettoyage, de surveillance et de manutentions diverses seront à la charge du musée. [...] Une notice à l'entrée de la salle signalera que l'exposition est organisée en collaboration avec notre association et avec l'appui de certaines sociétés (dont les noms seront mentionnés) qui ont consenti à nous appuyer financièrement. »⁸⁸⁵

Le comité proposé est composé de Maurice Pianzola, Conservateur au Musée d'art et d'histoire⁸⁸⁶, Charles Goerg, Directeur du Cabinet des estampes et Michel Buri, architecte, tous trois membres de l'AMAM⁸⁸⁷. Un tel protocole ne semble pas avoir été signé puisqu'absent des archives. La localisation au musée associée à la présence de deux gestionnaires complexifie l'établissement et la perception de l'identité de la salle. De plus, la salle prévue pour les expositions de l'AMAM a ponctuellement été mise à disposition du musée pour des manifestations liées à l'art contemporain⁸⁸⁸. D'ailleurs, une fois inaugurée, la Salle d'art contemporain continue d'être qualifiée diversement selon que c'est le musée ou l'association qui s'exprime : les procès-verbaux des séances et assemblées générales de l'AMAM parlent de

⁸⁸⁵ *Lettre de Jean-Paul Croisier à Claude Lapaire* 29 août 1974.

⁸⁸⁶ Information tirée de la notice d'autorité établie par les Archives de la Ville de Genève, disponible sur le site web des Archives à l'adresse URL : [http://w3public.ville-ge.ch/seg/xmlarchives.nsf/Attachments/pianzolaISAARframeset.htm/\\$file/pianzolaISAARframeset.htm?OpenElement](http://w3public.ville-ge.ch/seg/xmlarchives.nsf/Attachments/pianzolaISAARframeset.htm/$file/pianzolaISAARframeset.htm?OpenElement), consulté en ligne le 25 mars 2020.

⁸⁸⁷ *Liste des membres de l'AMAM accompagnant une lettre adressée à Claude Lapaire, Directeur du Musée d'art et d'histoire*, non signée 4 février 1975.

⁸⁸⁸ Voir les *procès-verbaux des séances du Comité de l'AMAM*, documents dactylographiés, 10 novembre 1976 et 30 septembre 1976, dossier 340.H.12.1/4, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

« sa salle »⁸⁸⁹, de « la salle de l'AMAM »⁸⁹⁰, de « la salle de l'AMAM au Musée »⁸⁹¹, tandis que ses communications officielles se calquent sur celles du musée et considèrent « la salle du musée »⁸⁹². Certains de ses catalogues d'exposition font état de la « Salle d'art contemporain du Musée d'art et d'histoire » (annexe 33)⁸⁹³, tandis que d'autres n'évoquent que le Musée⁸⁹⁴, comme bon nombre de cartons d'invitation⁸⁹⁵ ; il en va de même sur l'affiche et le catalogue de *VIDEO*. La plaquette d'inauguration la présentait en tant que « [...] la nouvelle salle d'art contemporain aménagée par l'Association Musée d'Art Moderne dans l'enceinte du Musée d'art et d'histoire [...] »⁸⁹⁶. Si l'on se base sur cette version officielle, la salle serait l'expression de la consécration par le musée des activités de l'AMAM. Celles-ci sont légitimées, pour le moment non par autonomisation en une nouvelle institution (ce pour quoi a pourtant été créée l'AMAM), mais par inclusion dans une institution traditionnelle, instance de consécration artistique et plus largement culturelle établie. Un tel processus nécessite la présence d'acteurs au sein des deux entités prêts à collaborer. Le fait toutefois que certains de ces acteurs portent

⁸⁸⁹ *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM* 10 novembre 1976.

⁸⁹⁰ *Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM* 28 janvier 1977.

⁸⁹¹ *Procès-verbal de l'Assemblée générale ordinaire de l'AMAM*, document dactylographié, 23 juin 1978, point 5, dossier 340.H.12.1/3, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.

⁸⁹² *Circulaire de l'AMAM à ses membres*, signée par Jean-Paul Croisier, Président, document dactylographié, 15 septembre 1976, dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340

⁸⁹³ *Roman Opalka : Dessins et peintures 1977 ; Andy Warhol : The American Indian 1978 ; Hans-Rudolf Huber : Peintures jaunes 1975-1978* 1978. La couverture des trois catalogues est similaire : quelques lignes sur un fond neutre indiquent que la publication est produite par l'AMAM afin de se remémorer l'exposition. Il est précisé que l'AMAM a été « l'hôte du Musée d'art et d'histoire, Genève » (couvertures des deux premières expositions reproduites en p. 511), tandis que les crédits qui closent les publications précisent « Salle d'art contemporain du Musée d'art et d'histoire ».

⁸⁹⁴ Voir notamment *Peinture américaine en Suisse 1950-1965* 1976.

⁸⁹⁵ *AMAM : Premières acquisitions et donations*, carton d'invitation à l'exposition au Musée d'art et d'histoire Genève, 21 octobre 1976-31 janvier 1977, dossier 340.B.1/213, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340 ; *Rencontre avec Hans-Rudolf Huber*, carton d'invitation, dans le cadre de l'exposition *Ensemble de neuf peintures jaunes réalisées entre 1975-1978 par Hans-Rudolf Huber*, Musée d'art et d'histoire Genève, 30 mars-30 avril 1978, disponible sur RÉRODOC, Bibliothèque numérique du Réseau des bibliothèques de Suisse occidentale, à l'adresse URL : <http://doc.rero.ch/record/288240>, consultée en ligne le 25 mars 2020.

⁸⁹⁶ *Salle d'art contemporain : Réalisation Association Musée d'Art Moderne* [1975].

une double casquette – à la fois membre de l’association et employé du musée – floute les contours de l’inclusion et la définition des rôles de chacun. À cela s’ajoute que la bonne volonté des acteurs individuels a ses limites ; elle ne fait pas le poids face aux acteurs institutionnels que sont le Musée d’art et d’histoire et l’AMAM qui tous deux occupent une position au sein du champ culturel et qui, par cette salle, prennent une position relative à l’art contemporain. Cette contiguïté mènera, quelques années plus tard, à une révision mouvementée des statuts. Un amendement sera introduit lors de l’Assemblée générale extraordinaire du 27 février 1986 :

« Afin de préserver l’indépendance de l’Association et la bonne délimitation des compétences, les personnes détenant un mandat électif cantonal (Canton de Genève) ou municipal (Ville de Genève), les fonctionnaires tant cantonaux que municipaux, ainsi que les salariés de l’Association ne peuvent pas faire partie de son Comité. »⁸⁹⁷

Malgré la prise de conscience du Comité de l’AMAM, l’histoire confirmera l’assimilation de l’association au musée. La liste des inventaires des Archives de la Ville de Genève montre que le fonds de l’AMAM fait partie intégrante de celui du Musée d’art et d’histoire, sous la série « 340.H Relations extérieures »⁸⁹⁸. De plus, certains documents relatifs à l’AMAM ont été

⁸⁹⁷ *Procès-verbal de l’Assemblée générale extraordinaire de l’AMAM 1986.*

⁸⁹⁸ Versement du Musée aux Archives qui date de 2004. Voir le site web des Archives de la Ville de Genève, disponible à l’adresse URL : [http://w3public.ville-ge.ch/seg/xmlarchives.nsf/Attachments/musee_art_et_histoire_frameset.htm/\\$file/musee_art_et_histoire_frameset.htm?OpenElement](http://w3public.ville-ge.ch/seg/xmlarchives.nsf/Attachments/musee_art_et_histoire_frameset.htm/$file/musee_art_et_histoire_frameset.htm?OpenElement), consulté en ligne le 25 mars 2020. Le classement du fonds sous cette série indique qu’il a été constitué par le Musée. En ce qui concerne *VIDEO*, les entrées spécifiques à l’exposition dans le sous-fonds 340.H.12 « Association pour un musée d’art moderne (AMAM) » sont maigres : le dossier 340.H.12.4/1 « AMAM Correspondance liée aux manifestations novembre 1974-janvier 1979 » ne contient que l’affiche ; quant au dossier 340.H.12.2/10 de la sous-série « Expositions », seul le catalogue s’y trouve. Cela laisse penser que la correspondance relative à *VIDEO* a été collectée dans un fonds resté aux mains du Comité de l’AMAM, ou que c’est Adelina von Fürstenberg qui a gardé ces documents. La première hypothèse trouve confirmation ; l’Association des Amis du MAMCO conserve dans les murs du musée un riche fonds d’archives. Toutefois, après consultation des documents datant de 1976-1978, seuls quelques rares éléments concernent *VIDEO* et attestent de l’investissement de von Fürstenberg (lettre de Wladimiro Dorigo, Conservateur des Archives de l’art contemporain de la Biennale de Venise, à Adelina von Fürstenberg, 23 mars 1977 ; note d’Adelina von Fürstenberg, accompagnant l’envoi de factures, à Jean-Paul Croisier, 20 mai 1977, qui le remercie de lui avoir donné la possibilité de réaliser cette exposition ; in : carton 17 « AMAM Correspondance 1977-1978 »). Adelina von Fürstenberg indique quant à elle qu’« [...] à cette époque tout se faisait par téléphone et face à face. » Si des archives existent, elles sont selon elle toutes au Musée d’art et d’histoire et ne concernent

retrouvés dans des dossiers du Musée ne concernant pas l'association. La proximité entre les deux instances a donc bien dépassé le cadre spatial ; le transfert de capitaux a mené peu à peu à une incorporation de l'AMAM par le musée en tant que l'un de ses sous-domaines d'activités.

3.2.7 Rôles et internationalité

Une autre similarité importante entre la manifestation parisienne et l'exposition genevoise réside dans les expressions employées pour qualifier les différents rôles ayant présidé à leur réalisation. Dans les deux cas, on distingue la « réalisation », l'« organisation », la « collaboration » et la « participation ». Ceci dit, l'acception de chaque terme et son lien au statut d'auteur diffèrent. Alors que dans le cas parisien, l'organisation est synonyme de conception, et donc propriété intellectuelle, l'acception genevoise renvoie à une exécution pratique ; et la réalisation/participation de *Confrontation* correspond à l'organisation de *VIDEO*. Le choix des auteurs de chaque publication est également distinct. Tandis que les discours du catalogue *Confrontation* sont prononcés par les directeurs des trois institutions impliquées ainsi que par des employés et mandataires (excepté Eizykman), aucun des auteurs de la publication *VIDEO* n'a de contrat avec l'AMAM, le Musée d'art et d'histoire, ni le Centre d'Art Contemporain ou la STAMPA Galerie. À la différence de *Confrontation*, ce ne sont pas les voix des instances de consécration ou leurs incarnations qui se font entendre, mais des acteurs indépendants de celles-ci.

Le panel d'auteurs du catalogue genevois d'une part rassemble les acteurs principaux du sous-univers de la vidéo artistique ou de l'art contemporain, des années 1970, tant praticiens que théoriciens et, d'autre part, vise l'internationalité. On le constate dans le fait qu'aucun des textes n'a été rédigé originellement en français. Un catalogue bilingue, français – anglais, est prévu dès janvier 1977. Le projet remis par Adelina von Fürstenberg à cette date ne précise toutefois pas s'il s'agira d'une version de chaque texte dans les deux langues ou d'un assemblage de contributions dans l'une ou l'autre de ces langues⁸⁹⁹. L'information est confirmée dans la séance

que les échanges relatifs à la technique (location du matériel, techniciens, etc.). Adelina von Fürstenberg, dans un entretien avec Melissa Rérat, 26.2.2020 (mail). Les archives du Centre d'Art Contemporain ne contiennent pour leur part que quelques documents photographiques.

⁸⁹⁹ *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977* [1977] (reproduit en annexe 20, p. 485).

du 23 mars 1977 qui précise que « [...] le catalogue sera trilingue. »⁹⁰⁰ L'allemand a donc été ajouté dans l'intervalle. Une dimension internationale marque également le choix des artistes présentés dans l'exposition, tant suisses, européens qu'américains. Étonnamment, les discussions du Comité de l'AMAM ne portent jamais sur cette composante, à laquelle les documents de communication n'ont pas donné plus d'importance. Seul le projet rédigé par Adelina von Fürstenberg signale la ville dans laquelle chaque prêteur et auteur est actif. Contrairement au catalogue parisien, la liste des artistes présente sur l'affiche de *VIDEO* ne précise pas leur pays d'origine. La presse ne s'attarde pas plus sur le contenu international de la manifestation, du moins dans la *Gazette de Lausanne* et dans le *Journal de Genève*. L'article paru dans les deux quotidiens du 23 avril 1977 donne ceci dit quelques bribes de renseignement sur des échanges supranationaux. Le journaliste indique l'implication de The Kitchen, à New York, et souligne la présence de l'un de ses animateurs ; les « sources » qui ont prêté les vidéos sont nommées et localisées ; l'article se conclut sur l'annonce de la « première mondiale » de *Red Tapes* de Vito Acconci⁹⁰¹. Cette internationalité effective mais non communiquée peut trahir la volonté du Comité de l'AMAM de se distancier du registre du festival. Cette forme a été envisagée dans les premières discussions ; l'exposition en porte la trace dans sa courte durée. But moyennement atteint si l'on en juge d'après les carnets du *Journal de Genève* qui annoncent un « festival de films vidéo »⁹⁰².

Contrairement à *VIDEO*, les organisateurs et les auteurs du catalogue de *Confrontation* sont tous issus des milieux culturels nationaux. Par contre, une ambition internationale est clairement assumée et revendiquée. Une dimension supranationale a prévalu dans l'organisation de la manifestation, tant pour le choix des partenaires et prêteurs, que dans la sélection des artistes. Bien que les auteurs du catalogue rédigent dans la langue de Molière (sauf pour Foresta), le choix des artistes ne s'est de loin pas concentré sur la France. Des artistes français ont certes été invités à réaliser une vidéo pour cette exposition, mais la liste en fin de catalogue présente un nombre double de vidéastes américains par rapport aux français. Ce fait s'explique en bonne partie par l'importance de la pratique vidéo militante dans les années 1970 en France ; ce quasi-monopole implique que peu d'artistes se sont intéressés au médium⁹⁰³.

⁹⁰⁰ Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM du 23 mars 1977.

⁹⁰¹ I. M. 1977.

⁹⁰² Carnets des éditions du 22 avril au 1^{er} mai 1977 du *Journal de Genève*.

⁹⁰³ Au sujet de la vidéo sociale et militante en France, voir DUGUET 1981.

L'internationalité apparaît de plus en toutes lettres, dans les échanges entre l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V. : il y est question, en janvier 1974, d'« [...] une exposition internationale sur les nouvelles formes d'expression audiovisuelles et les recherches en matière d'art vidéo. »⁹⁰⁴ Dans sa lettre à Pagé de mai 1974, qui résume les axes du projet discuté, Fansten précise que la manifestation comportera « [...] une Exposition Internationale de type classique (avec catalogue consacrée à l'Art Vidéo). »⁹⁰⁵ De critère organisationnel, l'internationalité est ensuite devenue un qualificatif de la manifestation permettant d'expliquer le projet auprès des institutions, des artistes et du public, voire un argument de justification. Dans la correspondance de l'A.R.C. II et les documents de communication est annoncée une « grande manifestation internationale d'art/vidéo »⁹⁰⁶ ou encore une « exposition internationale "Vidéo Art" »⁹⁰⁷. Cette caractéristique n'a étonnamment pas été relayée par la presse ; les rares articles qui en font allusion envisagent l'internationalité de l'événement comme allant de soi⁹⁰⁸. L'A.R.C. II a insisté dans son discours, lors de l'événement et postérieurement, sur ce point en faisant de *Confrontation* la « [...] première confrontation internationale consacrée en France à l'art vidéo [...] »⁹⁰⁹, gommant de ce fait la forte présence américaine, la possibilité donnée à un grand nombre d'artistes français de produire une vidéo originale, ainsi que les autres événements de ce type en Europe, et notamment en Suisse. La volonté de dépasser les frontières françaises, tout en revendiquant une position pionnière, n'est pas sans rappeler la Biennale de Paris, dont le complément de titre officiel est « Manifestation internationale des jeunes artistes ». Dans un document présentant l'A.R.C. et tirant le bilan de ses trois premières années d'existence, ladite biennale est d'ailleurs prise pour exemple d'une réponse adaptée aux nouvelles « [...] attentes en matière d'art contemporain de tout un public qui désertait le musée sous sa forme traditionnelle [...] »⁹¹⁰. L'argument de l'internationalité, associée à la nouveauté, participe pleinement aux discours officiels de ces deux manifestations et à leur légitimation. Précisons

⁹⁰⁴ Lettre de Michel Roux, Président du C.N.A.A.V. à Alain Trapenard, *Direction de l'Action Culturelle* [1974].

⁹⁰⁵ Lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé 16 mai 1974.

⁹⁰⁶ Annonce de l'exposition « ART/VIDEO CONFRONTATION 74 » [1974] (reproduit en annexe 15, p. 475).

⁹⁰⁷ Lettre de Yann Pavie à Gérald Minkoff 3 juillet 1974.

⁹⁰⁸ [S.n.], « L'A.R.C. » ; MICHEL 1974.

⁹⁰⁹ PAGÉ, LAFFON 1983, p. 48

⁹¹⁰ « ANNEXE : LA SECTION "ANIMATION – RECHERCHE – CONFRONTATION" (A.R.C) DU MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS », document dactylographié, [s.d.], dossier YPAVI THE INS004, Rennes, Archives de la critique d'art, Fonds Yann Pavie, FR ACA YPAVI (non inventorié lors de ma consultation en 2016).

encore que dans le cas de *VIDEO* tout comme dans celui de *Confrontation*, l'usage de termes anglais pour qualifier la vidéo trahit des ambitions internationales.

Pour résumer, le partage des rôles s'avère être fluctuant, que ce soit dans le cas genevois ou dans celui de l'exposition parisienne. Il varie en fonction des discours, de leurs supports et des acteurs qui s'expriment, à quoi s'ajoutent les constructions opérées postérieurement aux deux manifestations, tant par des acteurs impliqués dans celles-ci, que par la presse. Par exemple, dans le cas de *Confrontation*, on trouve parmi les articles consultés tant la mention unique de l'A.R.C. II⁹¹¹ ; celle de l'A.R.C. II et du C.N.A.A.V., organisateurs à parts égales accompagnés du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris comme lieu⁹¹² ; celle de l'A.R.C. II suivi, en seconde place, du C.N.A.A.V. et du Centre Culturel Américain placés sur le plan de la collaboration avec l'organisateur principal⁹¹³ ; que l'indication de personnes organisatrices⁹¹⁴ en sus des institutions qui les emploie ; ou la mention conjointe de l'A.R.C. II et du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (en tant que lieu de la manifestation⁹¹⁵, voire également organisateur⁹¹⁶). Selon le contexte discursif, le faisceau de capitaux et de pouvoirs de consécration varie bien et repartage l'attribution des positions entre les acteurs individuels et institutionnels (annexe 29)⁹¹⁷.

3.2.8 Acteurs des pratiques vidéo

Les prises de position des acteurs des discours et de la consécration/légitimation concernent les pratiques des producteurs de la vidéo, et en particulier celles des artistes. Dans les deux catalogues, des artistes sont invités à se prononcer ; ils occupent donc une position double de

⁹¹¹ [S.n.], « VERNISSAGE VENDREDI À L'ARC 2 » 1974 ; [S.n.], « EXPOSITIONS » 1975 ; MICHEL 1974 ; ROMÉO 1974.

⁹¹² THÉVENON 1974 ; D[UPUIS] 1974.

⁹¹³ [S.n.], « L'A.R.C. » 1974.

⁹¹⁴ [S.n.], « L'A.R.C. » 1974 ; D[UPUIS] 1974.

⁹¹⁵ [S.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages » 18 novembre 1974 ; [s.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages », 25 novembre 1974.

⁹¹⁶ W[ARNOD] 1974.

⁹¹⁷ Schéma ci-dessous, p. 502.

théoricien et de praticien. Dans le texte de Belloir en particulier, sa pratique de la vidéo se fait ressentir dans la concentration sur les producteurs premiers de l'œuvre. Ce sont les artistes qui font l'art vidéo. Contrairement à Pagé et à Eizykman, le simple enregistrement sur vidéo est de l'art vidéo si son producteur est un artiste. Cette vision parsème plusieurs autres contributions. Les œuvres quant à elles sont le résultat des pratiques vidéo de ces acteurs-artistes. Une telle représentation coïncide avec le système proposé par AW. On peut également assimiler les œuvres vidéo aux prises de position décrites dans LRA. Afin d'asseoir leurs propos, plusieurs auteurs recourent à des exemples d'œuvres – certaines présentes dans l'exposition, d'autres non. Souvent, la mention de l'œuvre sert à catégoriser la pratique à son origine. Les discours analysés permettent de dégager trois stratégies classificatoires : l'inclusion dans le sous-univers de l'art se fait en fonction de l'acteur, sur la base des modalités de la pratique ou par rapport au résultat de ladite pratique. Ce résultat a bien souvent une conséquence sur la catégorisation du praticien. En termes bourdieusiens, ce sont les dispositions et la position de l'acteur ou alors sa prise de position qui déterminent la consécration artistique de la vidéo ou la légitimation de l'art vidéo.

René Berger développe la conception bourdieusienne à son paroxysme. Dans son long texte reproduit dans la brochure qui accompagne l'exposition *Confrontation*, ses arguments impliquent qu'un écart est possible entre l'univers d'où provient un acteur de la vidéo – c'est-à-dire le sous-univers qui définit son rôle selon TSCR – et les résultats de sa pratique. De plus, les activités d'un acteur au sein d'un sous-univers peuvent mener à un objet qui sera inscrit dans un autre sous-univers. Cette vision est partagée par un auteur de *VIDEO*, Martin Kunz, qui précise que l'art vidéo n'est pas l'unique possibilité offerte aux artistes qui recourent à la vidéo. L'acteur ne suffit donc pas à qualifier la pratique. De plus, les actions d'un acteur, l'artiste, peuvent inspirer celles d'un autre acteur, le vidéaste social, évoluant dans un domaine distinct. Autrement dit, et comme formulé dans LRA, les dispositions et la position d'un acteur n'expliquent pas à elles seules ses prises de position ; dans celles-ci intervient également le champ, les forces qui s'y jouent et ses instances de consécration. L'importance desdites instances est aussi relevée par AW. Une telle représentation est exclue de la théorie de Berger & Luckmann pour qui les actes d'un acteur et ses résultats s'ancrent dans le sous-univers qui définit son rôle.

La production d'une bande vidéo ne fait pas intervenir que l'artiste. D'autres acteurs sont impliqués, en premier lieu le vidéaste et la caméra. L'implication de techniciens est parfois nécessaire durant le filmage ou lors de la postproduction. La collaboration entre artistes et ingénieurs, en particulier pour la création de synthétiseurs vidéo ou dans le cadre de programmes mis en place par les chaînes de télévision américaines, est relevée dans plusieurs textes analysés, sans être pour autant approfondie. Le groupe, surtout lorsqu'il est question d'animation socioculturelle, apparaît sous la plume de plusieurs auteurs. Adams parle d'un « Art de groupe ». La collaboration et le groupement autour de la vidéo remet en cause l'une des valeurs phares de l'art depuis le XIX^e siècle : l'individualité de l'artiste, sorte de génie solitaire. Kunz évoque tant le regroupement d'artistes autour de la vidéo que les groupes d'acteurs qui pratiquent la vidéo « à des fins plus libres » que l'art, dont la liste des représentants suisses est dressée à la fin de son article. Dans ce second cas, la vidéo prend les traits d'une technique employée à des fins d'expression, éventuellement de création mais non de production artistique. Relevons que Kunz use d'une terminologie propre aux groupements militants et qui aura cours quelques années plus tard, notamment au sein d'associations en faveur de la vidéographie dans son ensemble.

3.2.9 Gen Lock, Association pour la création vidéo à Genève

Gen Lock, fondée en 1986 à Genève, en est un exemple parlant. L'une de ses principales visées consistait à « [...] stimuler l'information et la réflexion critique sur la *production vidéo en général*. »⁹¹⁸ Six commissions composaient l'association pour ce faire, dont chacune avait une fonction précise : production et financement, diffusion et animation, festivals, technique et formation, service *off-line*, information et bulletin. Dès le début, l'association se dote d'un bulletin que reçoivent gratuitement ses membres, et qui dès 1987 est reçu par les non-membres par abonnement : « Tirée à 1'000 exemplaires, elle est la seule publication actuellement en Suisse exclusivement concernée par la vidéo. »⁹¹⁹ En juin 1987, l'association met sur pied une fiche *Info-Service* d'information interne (uniquement les membres la reçoivent), un service

⁹¹⁸ *Statuts de l'Association Gen Lock*, document dactylographié, 8 mars 1986, dossier GenL.B.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Gen Lock, CH AVG, GenL. *Je souligne*.

⁹¹⁹ *Procès-verbal de l'Assemblée générale ordinaire de Gen Lock*, document dactylographié, 15 mars 1988, dossier GenL.A.1/2, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Gen Lock, CH AVG, GenL.

technique, des soirées thématiques : *les Mardis de Gen Lock* dès mars 1989, et une vidéothèque en septembre 1989. « [L]es types suivants de production vidéo [...] » étaient représentés par l'association :

« Des productions d'art-vidéo, de vidéo d'auteur et de recherche, qui travaillent sur des modes d'écriture spécifiques au support et à la technologie vidéo.
Des productions vidéo locales ou régionales, réalisées à des fins d'information, de communication sociale, d'animation culturelle. »⁹²⁰

En outre, l'art vidéo et la « vidéo d'animation »⁹²¹ étaient regroupées en regard de la télévision⁹²².

3.2.10 Récepteurs

Face à l'acteur-auteur et à l'acteur-artiste se trouvent les récepteurs de leurs pratiques, le lecteur et le spectateur. La possibilité d'un écart entre dispositions, positions et prises de position, ou pour le dire autrement entre l'identité ou la fonction d'un acteur et sa pratique, marque non seulement les œuvres vidéo, mais aussi les discours. L'indication de la fonction professionnelle de l'auteur ou son statut d'artiste crée une attente auprès du public. Du reste, le spectateur d'une œuvre vidéo va appréhender l'objet en fonction de ses a priori et du contexte dans lequel il se trouve. Tout comme pour les instances de consécration, l'image du faisceau fait sens. La réception d'un texte ou d'une vidéo dépend d'une multitude de facteurs : dispositions et position du producteur, prise de position par sa production, dispositions et position du récepteur, contexte de la réception, instance de consécration qui organise la réception, acteurs impliqués dans celle-ci. De nombreux auteurs, tant à Genève qu'à Paris, abordent la question de la réception, fortement liée à celle de l'animation socioculturelle.

⁹²⁰ *Statuts de l'Association Gen Lock*, 8 mars 1986.

⁹²¹ *Procès-verbal de la séance du Comité de Gen Lock*, document dactylographié, 3 février 1987, dossier GenL.A.1.3, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Gen Lock, CH AVG, GenL.

⁹²² *Dossier Gen Lock Association pour la création vidéo à Genève*, dossier de présentation dactylographié, avril 1986, p. 3, dossier GenL.B.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Gen Lock, CH AVG, GenL.

Kunz évoque la difficulté du public à visionner un grand nombre de vidéos dans un espace d'exposition et sur une courte durée. London, tout comme Pavie notamment, aborde l'acteur-spectateur et ses habitudes de visionnement. Face à la vidéo, il va faire appel aux réflexes acquis devant la télévision et à ceux propres à la contemplation d'une œuvre d'art. Il confronte ainsi deux sous-univers rarement liés : les médias de masse et les Beaux-Arts. Bicchieri & Salvadori s'attardent aussi sur les spectateurs, mais pour montrer qu'ils sont les véritables acteurs de l'expérience vidéo. La définition de l'art vidéo à partir des pratiques des artistes et celles des spectateurs s'oppose à une deuxième représentation qui marque plusieurs textes analysés : la concentration sur la technique vidéo et sa matière.

L'influence réciproque des pratiques artistiques et spectatorielles concorde avec la vision beckerienne d'un monde de l'art fondé sur l'interaction entre des participants. Bicchieri & Salvadori vont dans ce sens lorsqu'ils parlent d'un mode de faire de l'art nouveau, nouveauté qui a une conséquence sur le commerce de l'art. Non seulement les pratiques des artistes, mais aussi leurs résultats ont un effet sur les activités d'autres participants de l'art, les galeristes ; également à envisager en tant qu'instances de consécration. On retrouve ici le pouvoir de l'acteur sur l'instance, évoqué ci-dessus concernant Adelina von Fürstenberg. Pour advenir, l'art vidéo ne nécessite pas seulement des artistes travaillant avec des outils vidéo ainsi que des spectateurs disposés à regarder leurs œuvres ; il faut également que les autres participants aux mondes de l'art soient présents : les galeristes, les conservateurs de musée, les critiques, les historiens de l'art, les fournisseurs de matériel, etc.

Kunz par exemple relève l'importance de René Berger dans l'approche théorique de la vidéo. Les musées et les galeries d'art sont évoqués par ses soins, et par Berger lui-même dans son texte pour *Confrontation*, en raison de leur influence sur la situation de l'art vidéo et sa reconnaissance, autrement dit leur pouvoir de consécration en tant qu'institutions légitimes du sous-univers artistique. Les deux auteurs montrent que l'art vidéo n'est pas le fait des artistes uniquement. Kunz parle de convaincre ces institutions, ce qui indique qu'il les envisage en tant que lieux et instances de consécration. Berger fait mention des marchands et des collectionneurs qui, associés aux « lieux d'élection [...] "font" l'art. » London fait également référence aux collectionneurs et aux « lieux consacrés » qui présentent des œuvres vidéo, mais avec un résultat étrange, qui ne concorde pas avec les valeurs du sous-univers de l'art et plus largement de la culture. London parle d'une « allure [...] anachronique » pour certainement faire référence

à l'ancienneté des œuvres et pratiques normalement exposées dans ces espaces. Autrement dit, la vidéo est présente dans des institutions de consécration, mais la consécration n'est pas effective, ou du moins pas totale. Bicchieri & Salvadori évoquent le lien commercial qui unit l'artiste à la galerie, mis à mal par les nouvelles pratiques de l'art contemporain, dont la vidéo. Pour Berger et pour Adams, l'art vidéo a besoin de « nouvelles modalités » de diffusion et de lieux adaptés à sa présentation. Adams voit d'ailleurs dans l'absence de tels lieux l'une des raisons qui expliquerait la crainte des artistes à recourir à la vidéo. Ainsi, les réactions des spectateurs vont également grandement influencer sur la consécration ou son absence, tels les spectateurs qui n'hésitent pas à éteindre les téléviseurs comme ils le feraient à la maison – liberté de manipulation critiquée par Croiset. Sur ce point, d'autres auteurs insistent sur la nécessité de nouvelles institutions pour répondre aux spécificités de l'art vidéo ; telle The Kitchen présenté par Shamberg sous les traits d'une nouvelle instance de consécration au sein de l'art contemporain et dont Belloir et Berger font mention dans leur historique de l'art vidéo. Quant aux critiques d'art, London en déplore l'absence. Autrement dit, la légitimation stagne à un niveau naissant ou théorique rudimentaire, selon TSCR, car aucun acteur ne prend en charge cette critique. Becker et Bourdieu relèvent d'ailleurs tous deux l'importance de la théorisation pour l'établissement et la consécration d'une pratique artistique. Ils confient ces deux activités à des acteurs spécifiques. London propose une vision quelque peu différente en octroyant aux artistes, déjà « connus dans d'autres médias », donc consacrés, une influence sur la théorisation de leurs pratiques vidéo et leur présentation au public, et donc leur consécration par les instances de l'art. On serait tenté de rattacher cet argument à la situation américaine qu'elle dépeint, puisque les autres auteurs présentent un contexte différent. L'absence de diffuseurs de l'art vidéo ne concerne pas que l'aspect théorique : Bicchieri & Salvadori présentent l'échec essuyé par Art/Tapes/22. Alors que cette structure élaborée pour répondre aux spécificités de la vidéo s'est avérée convaincante au niveau de la production, sur le plan de la distribution, cela n'a pas fonctionné. Ainsi, ses productions sont conservées dans les Archives de l'art contemporain de la Biennale de Venise ; soit dans une institution de l'art contemporain déjà établie. De plus, ces vidéos ne sont ici pas considérées en leur qualité d'œuvres, mais en tant qu'archives. Alors que le projet de The Kitchen semble prometteur, celui d'Art/Tapes/22 trouve ses limites et ne s'autonomise pas totalement d'organisations de l'art préexistantes.

3.2.11 Les discours en tant qu'acteurs

Le rapprochement entre *Confrontation* et *VIDEO* fait ressortir une certaine indépendance conférée aux discours par rapport au contexte de l'exposition. Les textes de la publication genevoise n'ont pas pour but d'expliquer le contenu de la manifestation ou de l'accompagner⁹²³. Leur focale thématique large, associée à leur bilinguisme, a dû permettre le réemploi du catalogue lors de la seconde version de *VIDEO*, à la STAMPA Galerie. Dans le cas de l'exposition parisienne, c'est d'un réemploi de discours dont il est question. Ceux-ci circulent et réapparaissent dans des contextes différents, colorant ainsi leur signification. Les deux articles de la brochure *Confrontation* sont antérieurs à l'exposition : celui de Berger émane de *IMPACT ART VIDEO ART 74*, tandis que celui de Girard de la revue *Communications*. Par la retranscription et de légères modifications, par le choix d'une nouvelle mise en page et d'une police commune aux deux textes, par l'absence de la source originale, par l'ajout de pages de titre où figurent l'intitulé de l'exposition, celui du débat et la mention de l'A.R.C. II et du C.N.A.A.V., les organisateurs de *Confrontation* s'approprient ces deux textes pour en faire une documentation accompagnant l'exposition. L'article de Berger paraît également, dans une version diminuée, dans la revue *Art Press*⁹²⁴ en tant qu'annonce de l'exposition et introduction à celle-ci. À leur tour, les textes du catalogue connaissent plusieurs vies. Les arguments développés par Eizykman sont repris dans un article pour le dossier spécial « art vidéo » paru en janvier 1975 dans *Opus international*⁹²⁵ – qui fait grand cas de l'exposition *Confrontation*.

⁹²³ Selon les informations fournies par Adelina von Fürstenberg, le choix des auteurs correspond aux personnes impliquées dans le prêt des œuvres et/ou proches d'elle. Il ne lui a toutefois pas été possible de dire si les textes ont été produits pour l'occasion. Selon ses propos, elle n'a « [...] pas joué un grand rôle dans cette publication. » Adelina von Fürstenberg, dans un entretien avec Melissa Rérat, 28.2.2020 (mail). Quant à Gilli et Diego Stampa, ils indiquent qu'ils ont coordonné, en collaboration avec Adelina von Fürstenberg, le rassemblement des textes d'auteurs proposés par l'ensemble des organisateurs de *VIDEO*. Ils ajoutent : « Es ging aber nicht darum, einen Katalog über die gezeigten Videoarbeiten zu machen, sondern ein Spektrum zu manifestieren von internationalen Institutionen, Video-Stationen, Galerien, KünstlerInnen, KuratorInnen, TheoretikerInnen, die sich in dieser Zeit mit dem Medium Video auseinandergesetzt haben. » À nouveau, les modalités de « commande » de ces textes font défaut aux informations transmises/qui ont été archivées. Gilli et Diego Stampa, STAMPA Galerie, dans un entretien avec Melissa Rérat, 29.2.2020 (mail).

⁹²⁴ BERGER René, « L'Art vidéo : Défis et paradoxes », in : *Art Press* 1974.

⁹²⁵ EIZYKMAN Claudine, « Communication information-impulsion », in : *Opus international*, janvier 1975, n° 54, p. 36.

Une copie de sa contribution au catalogue y figure également. Celle de Pavie est quasi reproduite à l'identique, si ce ne sont quelques suppressions (les artistes Gérald Minkoff et Muriel Olesen ne sont plus mentionnés, l'illustration de l'œuvre de Sosno a disparu) et l'absence de la liste des environnements et actions. Le propos de Bloch a subi de très légers amendements (ponctuation, reformulations ponctuelles). Un paragraphe d'introduction a été ajouté et les dernières lignes du texte du catalogue supprimées. Les œuvres de Douglas Davis et Wolf Vostell viennent illustrer le propos⁹²⁶.

Pour terminer, il convient de noter la présence dans plusieurs textes des mêmes concepts, voire des mêmes auteurs, ainsi que de certains artistes et œuvres récurrents, cités directement ou présents de manière implicite. Ces références servent de modèles au sein de l'argumentaire ou fournissent matière à une critique. Dans tous les cas, l'ensemble de ces renvois constitue un champ théorique partagé par les deux projets d'exposition que l'on peut rattacher au stock commun de connaissances défini par TSCR. En critiquant l'expression « machine-miroir », Weibel porte atteinte à l'idée d'un narcissisme vidéo, très discutée dans la seconde moitié des années 1970 suite à la publication, en 1976, de l'article de Rosalind Krauss : « Video : The Aesthetics of Narcissism »⁹²⁷. Quelques pages plus loin, Biccocchi & Salvadori ne partagent pas ce point de vue critique. Pour eux, l'artiste face à la caméra est dans une position de miroir en regard de la vidéo, position qu'ils considèrent comme l'une des pratiques types de la vidéo artistique. En ce qui concerne l'expérience du spectateur, ils parlent d'une « présence freudienne » et se réfèrent à James Joyce et à son « stream of consciousness ». Le poète apparaît également sous la plume de René Berger qui le nomme en lien avec le théoricien des médias Marshall McLuhan afin de qualifier « [...] la nouvelle médiation à laquelle l'art vidéo nous introduit [...] »⁹²⁸. La conscience étendue par l'œuvre vidéo rappelle fortement les théories du cinéma élargi. Présent dans certaines bibliographies et notamment dans celle de Berger, il est plus que probable que plusieurs auteurs des textes étudiés aient lu l'ouvrage de Youngblood, *Expanded Cinema*, dont le cinquième chapitre est d'ailleurs intitulé « Television as a Creative Medium ». Youngblood qualifie de cinéma élargi un nouveau type de film qui fait appel à une

⁹²⁶ PAVIE Yann, « Les Environnements », in : *Opus international*, janvier 1975, n° 54, pp. 43-44 ; BLOCH Dany, « La Vidéo et les artistes », in : *Opus international*, janvier 1975, n° 54, pp. 45-46.

⁹²⁷ KRAUSS 1976.

⁹²⁸ BERGER 1974, p. 17.

« conscience élargie »⁹²⁹ permettant la rencontre, grâce à la perception humaine, du film et du spectateur :

« Synaesthetic cinema is an art of relations: the relations of the conceptual information and design information within the film itself graphically, and the relation between the film and the viewer at that point where human perception (sensation and conceptualization) brings them together. »⁹³⁰

Pavie qui explore la relation avec le spectateur au sein des environnements semble avoir eu connaissance de ce propos, et plus largement des récentes théories de l'information-communication⁹³¹, tout comme Pagé. Sans le nommer, la directrice de l'A.R.C. Il paraît se référer à la célèbre phrase de McLuhan, « le médium est le message », lorsqu'elle envisage la vidéo « [...] comme le médium d'un message qui nous échapperait [...] »⁹³². L'auteur est mentionné clairement par London tout comme Berger.

Foresta évoque Henri-Louis Bergson à propos de l'intuition en tant que forme de connaissance et de compréhension humaine, à quoi il rattache les pratiques des artistes⁹³³. Les propos de

⁹²⁹ « expanded consciousness », in : YOUNGBLOOD 1970, p. 41.

⁹³⁰ YOUNGBLOOD 1970, p. 82.

⁹³¹ On peut citer les propos de Marshall McLuhan ou ceux d'Abraham Moles particulièrement en vogue à cette époque. McLUHAN Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York/Toronto : McGraw-Hill, 1964. MOLES Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris : Denoël Gonthier, 1972 : dans cet ouvrage, Moles applique la théorie de l'information à la réception esthétique et isole le cinéma et la télévision, notamment, en tant que messages multiples. Voir aussi MOLES Abraham (éd.), *La Communication*, Paris : Centre d'étude et de promotion de la lecture (coll. « Les Dictionnaires du savoir moderne »), 1971 ; dans une moindre mesure, SHANNON Claude E., WEAVER Warren, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana : The University of Illinois Press, 1949.

⁹³² « In a culture like ours, long accustomed to splitting and dividing all things as a means of control, it is sometimes a bit of a shock to be reminded that, in operational and practical fact, the medium is the message. This is merely to say that the personal and social consequences of any medium – that is, of any extension of ourselves – result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology. », in : McLUHAN 1964, p. 7.

⁹³³ Concernant l'intuition, se référer à BERGSON Henri-Louis, « L'Intuition philosophique », in : BERGSON Henri-Louis, *La Pensée et le mouvant*, Paris : Félix Alcan, 1934, pp. 117-120, reproduit in : BARTHÉLÉMY-MADAULE Madeleine, *Bergson*, Paris : Presses universitaires de France, 1968, pp. 96-98. Pour ce qui est de la place centrale occupée par les images dans la théorie bergsonienne ainsi que la question de l'image-temps, voir

certaines de ses collègues du catalogue, bien qu'ils ne l'indiquent pas, semblent avoir été inspirés par la théorie bergsonienne ou son traitement plus contemporain par Gilles Deleuze⁹³⁴. Il suffit de songer à l'intérêt de Bergson pour le flux et l'élargissement de la perception, les réflexions de Deleuze concernant les rapports entre image, temps et mouvement cinématographiques, notions évoquées entre autres par Pagé et Eizykman.

Weibel cite plusieurs artistes non seulement en leur qualité de praticiens, mais aussi en tant que théoriciens. Adams en fait de même lorsqu'il évoque la pratique performative de Marc Camille Chaimowicz et ses propos ; artiste d'ailleurs présenté dans l'exposition *VIDEO*. Certains auteurs n'hésitent pas à se citer eux-mêmes, ce qui peut être appréhendé comme une manœuvre d'autolégitimation. En effet, si l'auteur a déjà publié un texte au sujet de l'art ou de la vidéo ou qu'il est employé dans ces domaines, cela signifie qu'il jouit d'une certaine position, voire d'un pouvoir de consécration. On trouve cette tactique chez Weibel et Adams qui renvoient à leurs écrits, ainsi que chez Shamberg qui se présente en tant que collaborateur de The Kitchen ; elle est par contre absente des contributions de *Confrontation*, alors qu'Eizykman, notamment, aurait eu matière pour l'adopter.

Les propos de Berger ont marqué la presse lémanique entre 1974 et 1977. Une série de cinq entretiens entre Jean-Claude Poulin et René Berger a été publiée par le *Journal de Genève* entre le 13 avril et le 29 juin 1974. La discussion portait sur l'état actuel de l'art et du musée. Les deux derniers de ces entretiens se sont concentrés sur l'art vidéo ; le quatrième avait pour titre la fameuse déclaration de Nam June Paik « De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile »⁹³⁵. L'expression « art vidéo » y est

l'article : DIDI-HUBERMAN Georges, « L'Image est le mouvant », in : *Intermédialités/Intermediality*, printemps 2004, n° 3, pp. 11-30, et se référer à BERGSON Henri-Louis, « Espace et durée », in : *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : Félix Alcan, 1889, pp. 94-96, reproduit in : BARTHÉLÉMY-MADAULE 1968, pp. 70-72. Il convient de préciser que la théorie qui s'est développée autour du mouvement dans l'art, et en particulier de l'art cinétique des années 1950-1960, pourrait être convoquée dans l'analyse de la légitimation de l'art vidéo. Au vu du cadre conceptuel que je me suis fixé et des sources analysées, je n'ai pas approfondi cette piste qui reste ceci dit intéressante.

⁹³⁴ DELEUZE 2014 ; DELEUZE 1983 ; DELEUZE 1985.

⁹³⁵ POULIN Jean-Claude, « De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile : propos de René Berger recueillis par Jean-Claude Poulin », in : *Journal de Genève*, samedi 8.6.1974, pp. 13, 17.

adoptée, suite à quoi Berger précise qu'il s'agit d'une dénomination provisoire, ce qui n'est pas sans rappeler son propos dans le cadre de *Confrontation*. Le cinquième entretien fait usage de l'expression dès le titre : « Art vidéo : Et si c'était nous qui retardions ? »⁹³⁶ Berger y évoque notamment le Groupe Impact et, de manière étonnante, annonce qu'il « [...] prépare une exposition pour octobre : Art Vidéo 74, qui sera reprise par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, lequel l'assortira d'un colloque sur l'art vidéo. » Quelques années plus tard, Philippe Mathonnet, critique culturel pour le « Carnet d'amateur d'art » du *Journal de Genève*, bien connu de la scène contemporaine genevoise⁹³⁷, semble avoir lu les écrits de Berger sur la vidéo, avec une assiduité telle qu'il a intégré certaines de ses formules. Dans son article consacré à *VIDEO*, il introduit quelques constatations générales sur l'art vidéo :

« Usages sociologiques, voire psychiatriques ou à fins d'information, d'éducation, **parmi toutes celles qu'offre la vidéo**, l'utilisation qu'en font les artistes ne constitue **qu'une activité mineure**. [...] ***Plus qu'une simple technique, plus qu'un produit artistique, la vidéo est transmission entre le concept et la manière dont il est reçu par le spectateur.*** [...] Environnements ou simplement enregistrements d'action puis recherches visuelles, la vidéo démontre que la relation à l'image ne réside plus dans l'attention portée aux systèmes de références mais dans le fonctionnement des qualités d'énergie. »⁹³⁸

En mars de la même année, Mathonnet rendait compte du travail de Nam June Paik exposé à la Galerie Malacorda et constate que « **Seule la vidéo semble capable de respecter la singularité inconnue des autres média qui toujours re-produisent et qui, en re-produisant, commercialisent et dénaturent.** »⁹³⁹ Mathonnet a en tête non seulement le texte de Berger issu de la brochure *Confrontation* (extraits repris à l'identique indiqués en **gras** ci-dessus), mais aussi les articles du catalogue de cette manifestation, et en particulier le propos de Dany Bloch

⁹³⁶ POULIN Jean-Claude, « Art vidéo : Et si c'était nous qui retardions ? : propos de René Berger recueillis par Jean-Claude Poulin », in : *Journal de Genève*, samedi-dimanche 29-30.6.1974, p. 17.

⁹³⁷ IMHOF, RÉRAT *et al.* 2015, p. 68. Voir également l'interview de Philippe Mathonnet par Melissa Rérat, in : *Oral History Archiv der zeitgenössischen Kunst und Architektur* 2020.

⁹³⁸ MATHONNET 1977, p. 15.

⁹³⁹ MATHONNET Philippe, « Créer là où l'on dit que cesse toute création », in : *Journal de Genève*, mercredi 2.3.1977, p. 11.

(*gras italique*) et celui de Claudine Eizykman (*italique souligné*) ; signes de la réception de *Confrontation* à Genève.

CONCLURE

L'art vidéo, ou comment dire ce qui n'est pas (encore) de l'art ?

La question posée en guise de conclusion englobe les trois interrogations amenées en introduction de la recherche : *Quel est le processus qui a mené de diverses locutions à celle d'« art vidéo » ? Quel est le rapport entre ces termes et la position de la pratique vidéo dans le domaine de l'art ? « Art vidéo » est-il synonyme d'« emploi artistique, ou par un artiste, du médium vidéographique » ?*

L'analyse des textes a révélé qu'au milieu des années 1970, « art vidéo » est une expression qui existe, sans pour autant être établie. La locution ne fait pas encore l'unanimité. Les auteurs hésitent à l'employer, voire l'évitent. Lorsqu'ils y ont recours, ils l'accompagnent très souvent de précautions et de nuances. L'une des stratégies adoptées pour adoucir l'emploi de la formule est d'y substituer sa traduction anglaise ou de recourir à des anglicismes tel « vidéo art ». Le modèle américain, très présent dans les contenus des discours, intervient donc aussi au niveau lexical. Ce faisant, les auteurs invoquent implicitement la situation de l'art vidéo aux États-Unis. Ils font mine d'ignorer les contextes technique, financier et social totalement différents de ceux de la France et de la Suisse afin de profiter de la légitimité de la locution – et des pratiques qu'elle qualifie – outre-Atlantique. Le terme « vidéo » est préféré – décision parfaitement incarnée dans le titre de l'exposition genevoise – car il laisse une plus grande marge de manœuvre, en correspondant à un vaste éventail de prises de position potentielles. Il permet d'envisager tant les spécificités de la technique vidéo, les pratiques autres que artistiques, que d'aborder l'art vidéo. Les expressions « travaux vidéo » et « créateurs » l'accompagnent souvent, en lieu et place d'« œuvres » et « artistes ». « Vidéo » peut être l'équivalent d'« art vidéo » ou l'intégrer dans sa signification, mais « art vidéo » n'est jamais synonyme de « vidéo ». L'analyse a en outre mis en évidence que ces qualificatifs renvoient à des signifiés divers selon les auteurs et parfois au sein d'un même texte. Ce n'est donc pas seulement le vocabulaire qui est en cours de construction, mais aussi les réalités qu'il caractérise. Autrement dit, la vidéo et l'art vidéo sont non seulement en train d'être légitimés, mais aussi institutionnalisés. Les pratiques existent mais ne sont pas toutes typifiées réciproquement ; elles produisent des objets mais leur traitement théorique n'est également pas objectivé. « Art vidéo » est le signe d'une légitimation de premier niveau, en cours. Les théories

au sein desquelles il prend place mêlent explication et justification ; la succession entre ces deux temps de la légitimation, annoncée par TSCR, n'est pas ressortie des textes. Dans plusieurs, la justification éclipse l'explication.

Le fait que les auteurs impliqués dans une publication confèrent aux termes des sens distincts créés, au sein du discours global de celle-ci, des sous-discours. Cette multitude de signifiés et de discours implique la coexistence de différentes représentations de la vidéo et de l'art vidéo dans un même contexte, voire, si l'on songe à Bourdieu, signale des rapports de force. Ainsi, par « vidéo », les auteurs font référence à : un support d'enregistrement, de promotion ou de documentation, une pratique, une catégorie ou un domaine de pratiques, un sous-univers de signification, une technique, divers outils, une création vidéo, un objet, une caractéristique ou une essence. Quant à « art vidéo » ou « vidéo art », il décrit : l'emploi des outils vidéo par les artistes, leurs manipulations de ces appareils et de la technique, un phénomène, un concept, une sous-catégorie de l'art contemporain, la présence de la vidéo dans l'art, une forme d'art, les dimensions esthétiques de la technique vidéo et de ses productions, une manière d'employer la vidéo, des contenus particuliers. Le discours d'une publication ne résulte pas que de l'addition des textes. S'y ajoute le support choisi pour le véhiculer : une brochure dactylographiée et agrafée ne dit pas la même chose qu'un catalogue composé de feuillets volants, imprimés sur du papier coloré de qualité. On l'a vu, les deux expositions diffusent leurs propos dans des formats divers.

À Paris et à Genève, la première exposition de vidéos dans un musée n'a pas été organisée par ledit musée, ce qui n'est pas un hasard. Le partage des rôles entre hôte de l'exposition et concepteurs de celle-ci a sans conteste permis d'aborder les rapports, sensibles, entre vidéo et art. Plusieurs auteurs évitent de définir l'art vidéo ou ne souhaitent pas aborder la question de la légitimité. De plus, le titre de chaque exposition est bien loin d'une prise de position tranchée quant à l'art vidéo. On peut alors se demander si la définition et la légitimation nécessitent obligatoirement d'être abordées de front. En associant les concepts de LRA à ceux de TSCR, et sur la base des cas d'étude, on peut avancer qu'une légitimation naissante ou pré-théorique advient par la simple présence d'une instance de consécration qui correspond au lieu d'exposition et donc au cadre de la publication. L'analyse a en effet mis en évidence le poids conféré aux musées dans les discours officiels ou l'insistance sur certains acteurs et fonctions

dans la correspondance, entre autres. Une prise de position ferme par l'établissement d'un qualificatif n'est donc pas nécessaire au démarrage du processus de légitimation.

Pour résumer, la construction de l'art vidéo par le discours procède sur plusieurs niveaux ou par différentes étapes. Elle débute au niveau du texte individuel, par les termes choisis, le lexique constitué, puis les arguments avancés qui forment une théorie. Vient ensuite le niveau du texte global formé par l'ensemble des propos réunis au sein d'une publication. Le dialogue qui s'établit entre les contributions ou leur confrontation, voire leur opposition, participe au discours de la publication, dans lequel interviennent aussi son titre, son support et son format. Puis, au dernier niveau, on trouve le discours construit par les rapports entre les différentes publications, et expositions, notamment par la citation des mêmes auteurs et artistes ou le recours à des références identiques. Ces renvois communs forment un réseau théorique. Ils constituent les bases d'un discours général sur la vidéo et sur l'art vidéo, et par conséquent fournissent matière à leur légitimation.

L'emploi des termes n'est pas sans conséquence et clairement lié au statut de la vidéo dans le domaine de l'art, autrement dit à sa légitimation artistique – tel que prévu dans TSCR. D'ailleurs, dans le cas de la photographie⁹⁴⁰, ou plus récemment dans celui des nouveaux médias⁹⁴¹, le simple fait que le terme « art » soit absent du nom donné à la pratique ou au groupe de pratiques pose la question de la légitimité différemment. En outre, le cas de l'art vidéo se distingue, comme relevé par plusieurs des sources analysées, par son absence du marché de l'art, tant traditionnel que contemporain, de celui de l'audiovisuel et par l'inexistence, dans les années 1970, d'un marché de l'art vidéo. Cet élément ne fait que souligner la fonction déterminante du discours dans la légitimation d'un art dénué de valeur commerciale.

⁹⁴⁰ *Transitions : La photographie dans le canton de Neuchâtel 1840-1970*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, 14 mai-15 octobre 2017, sous la direction de Jean-Christophe Blaser et Chantal Lafontant Vallotton, Neuchâtel : Éditions Alphil, 2017.

⁹⁴¹ BONNEFOIT Régine, RÉRAT Melissa (éd.), *The Museum in the Digital Age: New Media and Novel Methods of Mediation*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2017.

Le contexte terminologique : Beaux-Arts, art contemporain et art(s) plastique(s)

Mises à part la contribution de Hauswirth au catalogue *VIDEO* et celle de Girard à la brochure qui accompagne *Confrontation*, tous les textes évoquent l'art. Selon les auteurs, il est question : de l'art en tant que sous-univers général qui englobe les Beaux-Arts et l'art contemporain, de l'art traditionnel ou officiel et de l'art contemporain pris séparément ou encore des arts plastiques. Les raisonnements reposent tant sur une acception matérielle de l'art que sur une vision normative, et recourent à des signifiants multiples tels « arts plastiques », qualificatif diffusé dans les années 1970, regroupant l'ensemble des médiums matériels, tangibles tout en les distanciant de la tradition et de la normativité⁹⁴², ou « Beaux-Arts » pour faire référence à un univers disposant d'une longue histoire et de pratiques consacrées. Les « Beaux-Arts » renvoient non seulement aux genres traditionnels de la peinture, de la sculpture, du dessin, de la gravure et de l'architecture, mais aussi à l'histoire de leurs pratiques et de leurs œuvres. Il s'agit d'un syntagme hautement chargé en significations, une catégorie très hiérarchisée, drainant tout un ensemble de codes et évoquant les grands noms d'une histoire de l'art instituée. Qu'on les rejette ou qu'on tente de s'y inclure, leur densité marque leur emploi. Tout comme les capitaux dont dispose l'institution qui accueille ou produit l'exposition et les positions des auteurs des discours, la représentation de l'art adoptée, ainsi que les termes usités pour le qualifier, forment le contexte de la construction de l'art vidéo.

Pour certains auteurs, la nouveauté du médium vidéo affecte directement le domaine artistique. Si une nouvelle technique participe à la définition de l'art, celui-ci est alors envisagé en tant que sous-univers ouvert, peu normé. Il est tout aussi possible d'y voir les signes de l'institutionnalisation de l'anomie propre au champ artistique selon LRA. D'autres insistent sur le fait que l'art n'est qu'un domaine, parmi d'autres, dans lequel la vidéo est employée. Le recours des artistes à la vidéo s'explique dans ce cas par les développements récents de l'art contemporain, ses nouveaux rôles, ses pratiques innovantes et des connaissances qui diffèrent de celles des Beaux-Arts. Il n'est alors plus question de positionner l'art vidéo ou l'art

⁹⁴² GABORIT Jean-René, « Arts plastiques », in : *Encyclopædia Universalis*, disponible à l'adresse URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/arts-plastiques>, consultée en ligne le 26.1.2020. Voir également la définition proposée dans : CAUWET Laurent, *Les 100 Mots des « Arts déco »*, Paris : Presses universitaires de France (coll. « Que sais-je »), 2017, pp. 71-72, ainsi que l'ouvrage MONNIER Gérard, *Des beaux-arts aux arts plastiques : Une histoire sociale de l'art*, Besançon : La Manufacture, 1991.

contemporain dans le sous-univers traditionnel de l'art. Trop différents, ils doivent pouvoir se déployer dans le respect de leurs spécificités. Ils appellent par conséquent l'établissement de nouvelles institutions et instances de consécration. Dans cette représentation, l'art contemporain est un sous-univers autonome. Le rôle de l'artiste reste certes présent, mais sa pratique est tout autre.

Poser la question du rapport entre le syntagme « art vidéo » et la place de la vidéo dans le domaine artistique implique de définir l'art, dans notre cas de nous attarder sur l'acception envisagée par les acteurs. Expliquer ou rejeter l'art vidéo en regard des Beaux-Arts n'équivaut pas à l'inscrire dans l'art contemporain ou les arts plastiques. La plupart des textes analysés insistent sur un art contemporain synonyme de bouleversements auxquels ils assimilent l'instabilité de l'art vidéo. La présence d'un tel topos de la révolution n'est pas anodine. D'autres pratiques artistiques, contemporaines à celles de la vidéo, sont en cours de légitimation durant la période qui nous intéresse. Les discours à leur sujet croisent ceux portant sur l'art vidéo, et sont même parfois collés à l'art vidéo. Toutefois, l'analyse a montré que cette stratégie n'est que peu efficace car elle ne correspond qu'à une petite partie de la réalité propre à l'art vidéo.

Un même motif révolutionnaire marque jusqu'à nos jours l'histoire de l'art établie et se retrouve en sociologie et en philosophie. Nombre d'historiens de l'art insistent sur la nouveauté des pratiques artistiques contemporaines qui remontent aux ready-made de Marcel Duchamp et atteignent leur apogée dans les années 1960. Le minimalisme, le pop art, l'art conceptuel et la performance, entre autres, sont présentés comme totalement novateurs, révisant les normes et conventions de l'art, réfléchissant et modulant ses codes. Une ligne de démarcation nette est tirée entre l'« art moderne » et l'« art contemporain », entre un avant et un après, correspondant plus ou moins à celle tracée entre le « modernisme » du XIX^e et du début du XX^e siècles et le « postmodernisme » du XX^e siècle, ou alors entre l'art de l'avant et celui de l'après Seconde Guerre mondiale⁹⁴³. Une telle structuration se retrouve sous la plume de quelques philosophes et sociologues qui estiment que l'art contemporain, privant l'histoire de l'art de mouvements en « -isme », d'avant-gardes ou d'un nombre limité de catégories de médium, renouvelle la

⁹⁴³ Voir notamment REISSER, WOLF 2017 ; LE THOREL-DAVIOT 2004 ; BERNARD Édina, CABANNE Pierre *et al.*, *Histoire de l'art du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Larousse, 2004.

discipline, voire mène à sa fin. Nathalie Heinich parle en effet de modernité, de frontières et de transgressions. La déconstruction définit selon elle un nouveau genre de l'art, l'art contemporain. Les médiateurs artistiques s'attèlent à intégrer ces digressions et ce faisant élargissent les limites de l'art, ce qui crée de nouvelles réactions puis de nouvelles transgressions : le triple jeu de l'art contemporain⁹⁴⁴. Cette vision a le mérite de structurer et d'expliquer le bouleversement, tout ne le faisant pas reposer uniquement sur les artistes. Toutefois, elle tend à isoler ce processus comme étant propre à l'art contemporain. Du côté de la philosophie, Arthur C. Danto voit dans l'abolition de la séparation matérielle et perceptuelle entre objet (quotidien) et œuvre l'impact de l'art contemporain. C'est désormais la théorie qui différencie l'art des simples objets. La posture d'Andy Warhol est paradigmatique de cette nouvelle conception. Danto avance :

« [...] I should like to believe that with the Brillo boxes the possibilities are effectively closed and that the history of art has come, in a way, to an end. It has not *stopped* but ended, in the sense that it has passed over into a kind of consciousness of itself and become, again in a way, its own philosophy [...]. »⁹⁴⁵

Vingt ans après la publication de *The Transfiguration of the Commonplace*, force est de constater que l'histoire de l'art se porte on ne peut mieux. Loin d'être achevée ou bornée à l'autoréflexion, elle poursuit sa course, son développement et sa professionnalisation, notamment par une ouverture interdisciplinaire. Certes, modifications des pratiques artistiques il y a eu et il y a, mais elles n'engendrent pas obligatoirement une révolution totale de l'art ou de l'histoire de l'art, ni ne sont dépendantes de l'art dit contemporain. Les modalités de la rupture sont peut-être différentes dans les années 1960, mais le processus reste similaire : élaborer de nouvelles pratiques et ainsi questionner, élargir la définition établie de l'art, son institution. Sur ce point, on rejoint l'anomie bourdieusienne. De tout temps, l'art s'est caractérisé par l'existence d'activités installées, traditionnelles et de pratiques innovantes, en réaction aux précédentes. Il suffit de songer par exemple à la Querelle des Anciens et des

⁹⁴⁴ HEINICH Nathalie, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris : Les Éditions de Minuit (coll. « Paradoxe »), 1998.

⁹⁴⁵ DANTO Arthur C., « Preface », in : DANTO Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, MA/Londres : Harvard University Press, 1981, p. vii. Voir aussi DANTO Arthur C., « The Artworld », in : *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, 1964, pp. 571-584.

Modernes à la fin du XVII^e siècle ou au Salon des Refusés au XIX^e siècle qui ont clairement redéfini les fondements de l'art tel qu'accepté jusqu'alors⁹⁴⁶.

Pour résumer, l'art vidéo pose la question de l'art de manière plurielle. Premièrement, la définition de l'art vidéo repose sur celle de l'art, adoptée ou implicite dans les discours mais également incarnée dans les pratiques et colorant les contextes. Deuxièmement, ce rapport de dépendance à la définition de l'art – que l'art vidéo soit expliqué par rejet de l'art ou par inclusion dans celui-ci – implique, étant donné la période dont il s'agit, les débats concernant l'art contemporain. Troisièmement, l'art vidéo interroge les méthodes de l'histoire de l'art, de la sociologie et de la philosophie de l'art en raison des deux premiers points soulevés, par ses liens avec d'autres domaines que l'art et par les particularités du syntagme « art vidéo » et de sa formation. De manière révélatrice, très peu de sociologues et philosophes s'intéressent à l'art vidéo. Quant aux historiens de l'art, ils peinent à problématiser et approfondir ses rapports à l'art contemporain.

Le contexte social : réseaux d'acteurs et circulation

L'ouverture de l'analyse sur les contextes fait remarquer la présence des mêmes noms dans plusieurs situations. Ces acteurs collaborent avec d'autres ou s'y opposent, interagissent avec des institutions, des théories et des textes. Toutefois, les scènes genevoise et parisienne restent passablement séparées l'une de l'autre en ce qui concerne l'art vidéo, ce qui étonne en regard des nombreux points communs entre les deux manifestations ainsi que de leur proximité géographique et temporelle. Nul auteur français n'a prêté sa plume au catalogue genevois et aucun auteur suisse ne figure parmi ceux de *Confrontation*. Un point sur lequel les deux expositions diffèrent est la composition du groupe d'organisateur et du panel d'auteurs du catalogue : national pour *Confrontation*, international pour *VIDEO*. L'exemple du Groupe Impact et de son exposition montre que des liens entre Paris et la Suisse romande sont bien présents, les deux scènes ont connaissance l'une de l'autre, mais cela n'implique pas forcément des échanges, ni ne les facilitent. Les résultats de la recherche contredisent ainsi Nicole Croiset, qui déclare dans son compte rendu de *Confrontation* : « Le développement de la vidéo est

⁹⁴⁶ Voir notamment BERNARD, CABANNE 2004, pp. 275-406, 544.

sensiblement égal à l'heure actuelle dans tous les pays limitrophes de la France. Ses manifestations notamment en art-vidéo sont en interactions d'un pays à l'autre. » Genève est en lien avec des acteurs totalement absents de la scène parisienne, et vice versa : les acteurs de l'exposition genevoise ont collaboré avec des représentants de la vidéo bâloise, tandis que les Parisiens étaient proches d'acteurs lausannois⁹⁴⁷.

Si l'on s'attarde sur *Confrontation* et qu'on reconstitue les parcours des auteurs du catalogue, on remarque l'existence de liens, mais qui restent nationaux, voire parisiens. Dominique Belloir, Claudine Eizykman et Nicole Croiset ont participé à la Biennale de Paris entre 1975 et 1980. La triade se retrouve à l'Université Paris 8. Belloir, Croiset et Bloch ont été actives au sein de l'association et revue *Vidéoglyphes*. Les quatre femmes se citent par ailleurs l'une l'autre dans leurs publications. Ces croisements montrent que *Confrontation* a formé un jalon des carrières de ces auteures, qu'elles ont par la suite axées sur la vidéo et plus largement l'image en mouvement ; une première prise de position concernant la vidéo, suivie de nombreuses autres, et l'acte initiant la construction d'une position au sein du champ de l'art.

D'autres acteurs liés à *Confrontation* se retrouvent au sein de la Biennale de Paris⁹⁴⁸. En 1975, le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris accueille une partie de la 9^{ème} Biennale. La Commission technique compte deux acteurs impliqués dans *Confrontation*, Martine Castro et le C.N.A.A.V., chargé de l'audiovisuel avec le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou⁹⁴⁹. Lors de la Biennale suivante, le Musée d'Art Moderne en est l'unique hôte. On retrouve au sein de la commission technique, Martine Castro, accompagnée de Don Foresta⁹⁵⁰. La XI^e Biennale de Paris occupe les salles du Musée d'Art Moderne et celles du Centre Pompidou. Martine Castro se charge une nouvelle fois de l'audiovisuel associé à la vidéo, au

⁹⁴⁷ Concernant la notion de « scène artistique », je me réfère à l'acception adoptée in : IMHOF, RÉRAT *et al.* 2015, pp. 25-27.

⁹⁴⁸ Larisa Dryansky voit d'ailleurs un lien de cause à effet entre *Confrontation* et l'insert de la vidéo dans la structure de la Biennale qui « [...] undoubtedly owed much to the precedent of the *Art/Vidéo Confrontation 74* exhibition. », in : DRYANSKY 2017, p. 99.

⁹⁴⁹ 9^e Biennale de Paris 1975, [s.p.]

⁹⁵⁰ 10^e Biennale de Paris 1977, pp. 5, 11.

sein du Commissariat général⁹⁵¹. Elle est rejointe dans cette fonction par une autre figure de *Confrontation*, Dominique Belloir. Suzanne Pagé fait son apparition dans l'organisation de la Biennale en prenant part au Comité de la sélection française. On y découvre d'autres noms connus, tels Yann Pavie et Dany Bloch (membre de la commission spéciale vidéo)⁹⁵². Don Foresta a également été l'un des acteurs récurrents de la Biennale de Paris, notamment dans la commission technique vidéo et audiovisuelle de la Biennale de 1977 ou, en 1982, en tant que responsable, avec Martine Castro, de la Section « Vidéo, Slow-Scan, audiovisuel » au sein du Commissariat général, et membre du jury français pour la vidéo – à côté de Dany Bloch, Martine Castro, Anne-Marie Duguet et Alain Sayag⁹⁵³.

Du côté de *VIDEO*, un tel maillage local est moins apparent, mis à part les rapports entre l'AMAM et le Musée d'art et d'histoire de Genève, en raison de la dimension internationale du projet. De manière quelque peu étonnante, seul Peter Weibel figure parmi les correspondants de la 10^e Biennale de Paris en 1977 ; il n'y a toutefois exposé aucune œuvre⁹⁵⁴. Nul autre auteur du catalogue genevois n'a pris part aux commissions nationales de la Biennale entre 1975 et 1982, mais en 1975 un acteur de *VIDEO* assure la fonction de correspondant : Charles Goerg⁹⁵⁵. En 1980, il est nommé commissaire national pour la Suisse⁹⁵⁶.

Malgré ces échanges, il semble exagéré d'y voir un réseau et d'autant plus un champ de l'art vidéo francophone durant la seconde moitié des années 1970, principalement en raison de la rareté des collaborations supranationales. Il s'agit, pour cette période et dans l'espace géographique délimité par les deux cas d'étude, de niches d'art vidéo qui mèneront, dans les

⁹⁵¹ *XI^e Biennale de Paris : Installation vidéo arts plastiques sculpture cinéma performance peinture architecture* 1980, p. 9.

⁹⁵² *XI^e Biennale de Paris : Installation vidéo arts plastiques sculpture cinéma performance peinture architecture* 1980, p. 19.

⁹⁵³ *XIII^e Biennale de Paris*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Ambassade d'Australie, Centre Georges Pompidou, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Institut français d'architecture, 2 octobre-14 novembre 1982, sous la direction de Françoise Ménage et Vittoria Paganini, Paris : Biennale de Paris, 1982, pp. 7-9.

⁹⁵⁴ *10^e Biennale de Paris 1977*, p. 10.

⁹⁵⁵ *9^e Biennale de Paris 1975*, [s.p.]

⁹⁵⁶ *XI^e Biennale de Paris : Installation vidéo arts plastiques sculpture cinéma performance peinture architecture* 1980, p. 8.

années 1980, à l'établissement d'un réseau qui poursuivra la légitimation de l'art vidéo. Au niveau des discours par contre, un réseau de topos, concepts, termes et théories sur l'art vidéo se met nettement en place durant ces années. Il est renforcé par la circulation de textes qui sont réemployés dans différents contextes⁹⁵⁷.

Les thèses de Berger & Luckmann, Bourdieu et Becker confrontées à l'art vidéo : réflexions conceptuelles

Suite à la mise en commun des résultats d'analyse et leur discussion, il convient de revenir aux bases sociologiques de mon propos, constituées selon un triple mouvement : 1) application de la construction sociale de la réalité de Berger & Luckmann à l'art ; 2) croisement des systèmes théoriques de Bourdieu (champ de l'art) et de Becker (mondes de l'art) ; 3) recours à un choix de concepts tirés de ces trois propos afin de constituer un outillage, sollicité pour l'analyse des textes (catalogue de questions) puis de leurs contextes. Ci-après, cet outillage est rappelé, les produits de son emploi ainsi que ses vertus, difficultés et limites précisés.

Texte

Selon TSCR, la légitimation repose sur le langage par la création et le partage de termes, puis de théories. Ces éléments vont expliquer puis justifier l'objet de la légitimation. La présente recherche a clairement mis en évidence le rôle des mots et des discours dans les deux expositions. Ceci dit, elle a aussi confirmé l'une des réserves émises à propos de la théorie de Berger & Luckmann. S'il est vrai que les discours expliquent et justifient la pratique vidéo des artistes à renfort de noms, expressions, locutions et théories, leur pouvoir légitimant ne peut être pleinement saisi sans prendre en compte les espaces de leur production. Le contexte analysé s'est étendu de la mise en page, du support du texte au lieu de l'exposition. Ainsi ont été abordés les institutions qui chapeautent ces discours et les acteurs qui les prononcent. Les premières

⁹⁵⁷ Le terme de « réseau » est employé ici selon la définition présentée in : IMHOF, RÉRAT *et al.* 2015, pp. 24-25. L'acception est proche de celle adoptée par Bruno Latour. Les échanges entre acteurs, humains ou non-humains (médiateurs), produisent des associations dont le tracé permet de dégager des réseaux. Latour parle également de « connexion » ou d'« assemblage ». LATOUR 2007, pp. 7-29, 152-157.

correspondent à des instances qui disposent d'un capital symbolique, artistique, économique et qui sont en mesure de consacrer, et donc légitimer, le contexte et le contenu des discours. Les seconds occupent des positions dans divers sous-univers de signification ou champs et prennent position par leurs discours ; ils peuvent aussi incarner des instances de consécration. Les concepts de LRA et d'AW permettent de traiter le rôle des institutions et des producteurs des discours de manière plus approfondie que si l'on ne recourt qu'à TSCR. En effet, la réalisation d'une exposition vidéo au sein d'un musée d'art municipal est un signe de consécration selon Bourdieu⁹⁵⁸. C'est bien cette consécration qui était recherchée par le choix d'une salle de musée comme lieu de l'exposition (l'AMAM en particulier aurait pu songer à d'autres alternatives) et par la mise en évidence du musée sur la couverture du catalogue parisien et l'affiche genevoise : « [...] l'imposition de la valeur effectuée par le champ au travers de l'exposition dans un lieu consacré et capable de consacrer. »⁹⁵⁹ Les notions de consécration (LRA) et de légitimation (TSCR) semblent décrire le même processus de reconnaissance dans un champ/sous-univers, mais différent dans leurs modalités. La consécration opère par les instances et concernent des valeurs, alors que la légitimation fonctionne par le discours qui explique et justifie. Un pont peut toutefois être dressé entre valeurs et justification ; la consécration serait donc sous cet angle une étape de la légitimation. Le recours conjoint à une notion bourdieusienne et un concept de Berger & Luckmann permet de traiter, avec toute la précision nécessaire, la particularité du moment de la construction de l'art vidéo saisi dans les deux études de cas : deux musées de ville confèrent de leur capital culturel et symbolique à l'art vidéo, celui-ci étant reconnu comme un art exposable et trouvant ainsi place dans une institution traditionnelle de l'art. Parallèlement, des discours accompagnent et entourent cette consécration, lesquels mentionnent lesdits musées, expliquent et justifient l'art vidéo.

Le recours à certains concepts de LRA et d'AW comble les angles morts qui émanent lors de l'application de la théorie de Berger & Luckmann à un cas concret. Inversement, les deux sociologies de l'art bénéficient de leur rapprochement avec TSCR. La consécration de Bourdieu correspond à un pouvoir détenu par des instances. Bien que le sociologue français évoque des

⁹⁵⁸ BOURDIEU 2015, pp.243-244.

⁹⁵⁹ BOURDIEU 2015, p. 472.

discours qui font les artistes et les œuvres⁹⁶⁰, la consécration par la publication et la signature⁹⁶¹ ou encore « [...] le monopole du pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain (etc.) [...] »⁹⁶², il ne détaille pas le rôle précis du langage dans la consécration – ce que permet d’envisager TSCR.

L’étude des textes sources montre que la simple présence de l’expression « art vidéo » ne suffit pas à légitimer les pratiques qu’elle qualifie. Un effort d’explication et de justification est nécessaire, et opéré par tous les propos, dans différentes dimensions. Parallèlement, des théories complexes peuvent être échafaudées pour expliquer et justifier, sans que la locution « art vidéo » n’apparaisse. Berger & Luckmann envisagent un chevauchement des niveaux de légitimation. L’analyse révèle qu’une inversion de niveaux est tout aussi possible ; une légitimation théorique (rudimentaire et explicite) qui précède une légitimation naissante (la constitution et le partage de termes). Ici, le sujet d’étude – l’art vidéo – vient compléter la théorie, ou révèle les limites d’une application trop fidèle de celle-ci.

Il en va de même concernant l’explication et la justification formant selon TSCR la légitimation. Les discours analysés montrent qu’elles procèdent très souvent par la comparaison. Comparer la vidéo permet de renforcer, par l’illustration, l’explication ; des pratiques institutionnalisées et souvent légitimées servent de référents pour expliquer les caractéristiques de la vidéo. Ces particularités sont construites à partir des points communs et des différences par rapport aux comparants. Une dimension normative s’y ajoute dès lors qu’une hiérarchie est établie entre le comparant et le comparé. Quand une instance de consécration est impliquée dans la comparaison, l’explication et la justification sont susceptibles de conduire à la consécration si l’élément comparé correspond aux valeurs du champ. À nouveau, un concept bourdieusien vient préciser la lecture opérée grâce aux notions de TSCR.

L’importance accordée au discours et à la théorie dans la reconnaissance d’une pratique artistique, peu approfondie par Bourdieu, se retrouve chez Becker. Il établit un lien de cause à

⁹⁶⁰ « Et cela d’autant plus que, avec la fin du monopole académique de la consécration, ces *taste makers* sont devenus des *artist makers* qui, par leur discours, sont en mesure de faire l’œuvre d’art comme telle. », in : BOURDIEU 2015, p. 228.

⁹⁶¹ BOURDIEU 2015, pp. 246-247, 249.

⁹⁶² BOURDIEU 2015, p. 366.

effet entre les relations que les acteurs entretiennent avec un monde de l'art et l'état du discours. Concernant les professionnels intégrés, le sociologue américain parle de langage qui permet la généralisation et l'abstraction telles les « [...] critical and aesthetic formulations [...] across space and time [...] »⁹⁶³. Cette description concorde avec plusieurs points de la légitimation selon TSCR. Dans les deux théories, il est question de la fixation de termes – une objectivation pour Berger & Luckmann –, dont le sens est généralisé afin de renvoyer à la même chose, quel que soit l'acteur et le contexte qui l'emploient – une typification réciproque. Alors que Becker voit dans l'absence de langage le signe d'un type d'acteurs-artistes (les artistes populaires et naïfs), ses collègues y décèlent une pratique institutionnalisée dont la légitimation n'a pas encore démarré. Ce qui est particulièrement fin dans AW – et qui ressort de l'analyse des textes produits dans les deux expositions – est d'envisager des pratiques qui remettent en cause certaines conventions d'un monde de l'art, tout en étant accompagnées de discours qui sollicitent le langage dudit monde, et sur ce point respectent ses valeurs⁹⁶⁴. C'est véritablement ce qui est à l'œuvre dans les textes analysés, tant du côté de Genève que de Paris. Le langage de l'art contemporain, voire celui des Beaux-Arts, est employé pour aborder un nouveau type d'art dont les pratiques et les œuvres ne correspondent guère aux conventions artistiques. Certains auteurs perçoivent ce statut de « franc-tireur » de l'art vidéo puisqu'ils thématisent le manque de théorie, voire de termes adéquats, dont il souffre. Certains prônent la création d'un langage adapté, alors que d'autres renvoient à des lexiques et discours issus de catégories établies (art, cinéma, télévision, communication).

Contexte

Les trois théories sociologiques sollicitées envisagent le monde social – pour d'eux d'entre elles, le monde social de l'art – en tant qu'espace regroupant des acteurs, des valeurs et des institutions. Le vocabulaire distinct employé pour qualifier ces éléments (acteur, participant, agent ; valeurs, normes, conventions, stock commun de connaissances ; institutions, instances de consécration, lieux légitimes de présentation), qui correspond ponctuellement à une nuance dans le système théorique, révèle des points de vue divergents sur la manière dont celui-ci

⁹⁶³ BECKER 2008, p. 254.

⁹⁶⁴ BECKER 2008, p. 254.

fonctionne. La principale différence réside dans les rapports entre acteurs (lutte, coopération, interaction). Cette nuance a été utile à l'analyse des discours, tant pour aborder les positions des auteurs que celles des acteurs qu'ils décrivent. Un vocabulaire et des arguments forts, belliqueux, souvent liés à une volonté d'isoler la vidéo en raison de ses spécificités sont adoptés dans plusieurs textes. Ce ton n'est pas sans rappeler les propos de Bourdieu, mais les luttes entre acteurs ne sont pas abordées. Au contraire, on rattache la spécificité à la vidéo elle-même, sorte d'essence, et non aux actions d'acteurs. En outre, la collaboration communiquée officiellement cache souvent une interaction non dénuée de rapports de force. Afin de saisir ces nuances, il a été précieux de recourir à la fois à trois systèmes théoriques pour envisager la coexistence entre lutte et collaboration au sein d'un même contexte, ainsi que différents niveaux de coopération : celle annoncée officiellement dans les catalogues, communiqués de presse, etc. ; celle expliquée dans la correspondance ; celle perçue par la presse et les documents postérieurs aux expositions.

Le spectateur en tant que récepteur voire acteur de l'art vidéo est un point qui revient dans plusieurs textes. Bourdieu considère « le volume du public (donc sa qualité sociale) » comme « l'indicateur le plus sûr et le plus clair de la position occupée dans le champ. » Il en fait découler « [...] l'opposition entre les œuvres faites pour le public et les œuvres qui doivent faire leur public. »⁹⁶⁵ Les œuvres vidéo n'ont pas été produites à destination du public-cible de l'art. Bien que des personnes se déplacent au musée pour regarder des vidéos, elles ne disposent pas forcément des normes qui ont prévalu à leur production, ni des codes permettant leur lecture. C'est pour cette raison que l'effort d'explication, de justification et de théorisation – par les textes des catalogues d'exposition, la production de documents complémentaires et l'organisation de discussions et débats – a été si important dans les deux cas analysés. On peut faire l'hypothèse, notamment sur la base du rapport de Croiset, que deux types de public se sont déplacés au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et au Musée d'art et d'histoire de Genève : les amateurs d'art et les vidéastes issus d'autres champs que l'art. Dans le premier cas, l'acteur est coutumier du musée et des modalités de présentation des œuvres. Lorsqu'il se met dans la position du spectateur, il sollicite les valeurs propres à l'art et attend donc de pouvoir faire appel aux normes de réception dont il a l'habitude. Le processus est similaire pour le vidéaste qui s'étonne de voir des vidéos exposées selon les normes artistiques. Les conventions

⁹⁶⁵ BOURDIEU 2015, p. 357.

beckeriennes comme les valeurs bourdieusiennes expliquent ce point. Dans les deux cas, l'association de TSCR à la sociologie de l'art éclaire un rapport de cause à effet entre conventions artistiques et efforts d'explication-justification. Le concept de Becker offre ceci dit une plus large marge de manœuvre à la réflexion en permettant de s'arrêter sur la particularité d'interactions spécifiques (telles les relations entre Pagé et Berger qui allient rapports de force, amitié, collaborations, échanges de capitaux). De plus, il correspond mieux à la réalité analysée : des principes, règles et limites de l'art vidéo en discussion, expérimentés et retravaillés par le discours et la pratique, dans une interaction constante et en cours, et non uniquement les objets de luttes.

Les textes étudiés problématisent la réception non seulement sous l'angle du contexte de présentation des œuvres, mais l'expliquent aussi par leur forme et leur contenu ; la vidéo exigerait intrinsèquement telle ou telle modalité de réception. On rejoint ici Becker lorsqu'il décrit les professionnels intégrés : « [...] if they are painters, they use available materials to produce works which, in size, form, design, color, and content, fit into the available spaces and into people's ability to respond appropriately. »⁹⁶⁶ Déjà lors de la production de son œuvre, l'artiste se positionne quant aux conventions d'un monde de l'art par ses choix techniques, matériels, de contenus, etc. Un lien s'établit entre les conventions de Becker et les prises de position de Bourdieu : l'œuvre reflète le maniement des conventions d'un artiste, ce qui n'est autre que sa prise de position. Les auteurs des textes analysés en font de même par leurs discours. Ainsi, la triple base sociologique de la présente recherche permet de rassembler dans une même analyse : la légitimation de l'art vidéo par le discours, la place occupée par les producteurs de ces discours au sein de l'art (position) – qui renseigne également sur lesdits discours – ainsi que l'emplacement de ce discours dans l'art (prise de position, conventions).

Du côté des difficultés de l'outillage et de la méthode éprouvés ressort principalement l'ambition du travail qu'ils servent : être à la fois une étude de cas et une expérimentation méthodologique. Le défi se situe dans l'équilibre à atteindre et à conserver entre l'analyse précise des cas, l'exposé théorique et l'application des concepts aux cas de manière tant fidèle à la théorie que respectueuse des spécificités de chaque situation.

⁹⁶⁶ BECKER 2008, p. 229.

Les limites de la performativité des mots ou la question de « l'art vidéo »

L'art vidéo ne peut être traité comme un simple courant supplémentaire de l'art contemporain ; on ne peut se contenter de l'inclure dans l'art à partir des années 1960, ou de le présenter comme un « [...] champ qui émane de la périphérie du monde de l'art avant de se muer en une catégorie plus large d'art médiatique [...] »⁹⁶⁷ sans développer les implications d'un tel constat. Afin de traiter la question de l'art vidéo de manière approfondie et détaillée, l'hypothèse de la construction par le discours a guidé ma recherche. Un outillage conceptuel triple associé à un catalogue de questions a permis une analyse à 360 degrés des discours légitimants de deux expositions, et d'illustrer les bienfaits d'une approche interdisciplinaire voire transdisciplinaire de l'art vidéo.

Si l'on concentre l'emploi des outils sociologiques sur l'art vidéo en tant que syntagme, on peut interroger la nature de ce duo de termes, que les discours de la seconde moitié des années 1970 s'échinent à construire. S'agit-il d'un concept de combat élaboré par les artistes des années 1970 et dont les historiens de l'art se sont servis en tant que catégorème ? Résulte-t-il d'un consensus auquel seraient parvenus non seulement les différents acteurs de l'art vidéo, mais aussi les divers sous-univers dans lesquels la vidéo est employée ? Correspond-il plutôt à un stock de connaissances complexe propre à un sous-univers ou alors à une prise de position dans le champ de l'art partagée par de nombreux acteurs ? Peut-on envisager que l'art vidéo soit le résultat d'une révolution artistique ? Dans ce cas, découle-t-elle de l'arrivée d'une nouvelle technique de production d'images ou résulte-t-elle de l'anomie spécifique au champ de l'art ? Est-ce que l'art vidéo dépasserait la révolution artistique et correspondrait à un monde de l'art ?

Si l'on se réfère à Bourdieu,

« [...] la plupart des notions que les artistes et les critiques emploient [...] sont des armes et des enjeux de luttes, et nombre des catégories que les historiens de l'art mettent en œuvre pour penser leur objet ne sont que des schèmes

⁹⁶⁷ LONDON 2020, p. 6, ma traduction : « The field has moved in from the periphery of the art world and has morphed into the more expansive category of media art, [...] »

classificatoires issus de ces luttes et plus ou moins savamment masqués ou transfigurés. »⁹⁶⁸

La lecture des documents d'archives dévoile, en effet, la lutte qui se cache derrière le titre de l'exposition et la collaboration déclarée par le C.N.A.A.V. et l'A.R.C. II ou l'AMAM et le Musée d'art et d'histoire de Genève. Le souhait de rassembler vidéo sociale et vidéo artistique au sein d'une catégorie générale n'a pas abouti, mais a exacerbé les positions distinctes adoptées dans chaque champ – en particulier dans le cas parisien. Alors que la théorie bourdieusienne ferait découler « art vidéo » d'un combat, Becker y verrait une décision. L'art vidéo serait issu de l'accord entre les participants aux mondes de l'art, consensus reconnu et partagé par les participants des autres mondes dans lesquels la vidéo est aussi employée et discutée, en particulier le monde socioculturel et celui des médias de communication. Les textes analysés montrent que le consensus est souhaité par les organisateurs des expositions et thématisé par certains auteurs ; il s'agit même de la thématique de *Confrontation*. Toutefois, il s'incarne dans le terme général « vidéo » et non dans l'expression « art vidéo ».

Si l'on retourne à la construction sociale de la réalité selon TSCR, on peut envisager l'art vidéo comme une réalité particulière, un ensemble de connaissances détenu par un groupe spécifique. Le fait que plusieurs acteurs – artistes-vidéastes, critiques et historiens de l'art – partagent le même stock de connaissances participe à la construction de la réalité de ce collectif – le domaine fini de sens de l'art vidéo – ainsi qu'à la constitution du groupe en tant que tel. Cette explication qui paraît convaincante sur un plan théorique l'est moins une fois confrontée aux textes analysés. L'art vidéo y est un concept instable, multiforme et souvent absent. Selon Berger & Luckmann, un groupe de connaissances est hérité, donné comme tel, et une autre partie est construite par les acteurs au moyen du langage⁹⁶⁹. C'est de ce second pan dont il est question dans la seconde moitié des années 1970. L'expression « art vidéo » est proposée pour qualifier de nouvelles pratiques qui rassemblent des connaissances de différents sous-univers de signification. Toutefois, l'intégration au stock de connaissances artistiques existant n'est pas encore acquise et les connaissances relatives à l'art vidéo en cours de construction. La plupart des auteurs tendent plutôt à voir un stock commun de connaissances dans le terme « vidéo », le

⁹⁶⁸ BOURDIEU 2015, p. 484.

⁹⁶⁹ BERGER, LUCKMANN 1991, pp. 85-86.

groupe lié à ces connaissances étant constitué d'acteurs issus de sous-univers de signification distincts. Autrement dit, ce stock serait composé de savoirs tant techniques, artistiques que d'animation socioculturelle, entre autres.

Si l'on rapproche la focale, qu'il s'agisse d'une œuvre ou d'une catégorie théorique, l'art vidéo est une prise de position dans le champ de l'art. Dans LRA, tant les œuvres, les manifestes, les manifestations politiques que les genres artistiques sont des prises de position⁹⁷⁰. Les discours sollicités dans le cadre des deux expositions servent donc à inscrire l'art vidéo dans « l'univers des prises de position »⁹⁷¹ de l'art. Si l'on poursuit la réflexion armé des concepts bourdieusiens, on peut se demander si l'insert de cette nouvelle prise de position mène à une révolution du champ artistique. Bourdieu définit les révolutions comme des « [...] transformations radicales de l'espace des prises de position [...] »⁹⁷². Il pointe par ailleurs le lien entre la révolution et l'histoire du champ révolutionné : « [...] sous peine de s'exclure du jeu, on ne peut révolutionner un champ qu'en mobilisant ou en invoquant les acquis de l'histoire du champ [...] »⁹⁷³. On retrouve ici un lien tant thématique que discursif avec les textes analysés. Les auteurs sollicitent souvent l'histoire de l'art pour expliquer l'art vidéo, que ce soit pour l'y assimiler ou en dégager son originalité. Dans ce second cas apparaît très souvent le terme « révolution ».

À en croire les discours entourant les deux expositions, la technique vidéo est en train de segmenter, voire révolutionner le monde de l'art contemporain, en bouleversant ses conventions et en particulier ses modes de coopération habituels⁹⁷⁴. Selon Becker, il ne s'agirait toutefois pas d'un nouveau monde car bien que des personnes qui n'avaient jamais coopéré auparavant, tels des artistes et des ingénieurs télévisuels ou des commissaires d'exposition et des militants sociaux, se mettent à travailler ensemble, des « [...] conventions previously unknown or not

⁹⁷⁰ BOURDIEU 2015, p. 381.

⁹⁷¹ BOURDIEU 2015, pp. 381-382 : « Chaque prise de position (thématique, stylistique, etc.) se définit (objectivement et parfois intentionnellement) par rapport à l'univers des prises de position et par rapport à la *problématique* comme *espace des possibles* qui s'y trouvent indiqués ou suggérés [...] »

⁹⁷² BOURDIEU 2015, p. 384.

⁹⁷³ BOURDIEU 2015, p. 172.

⁹⁷⁴ BECKER 2008, p. 304.

exploited in that way [...] »⁹⁷⁵ font défaut. Les conventions de chaque monde impliqué, et en l'occurrence celles de l'art, pèsent sur les pratiques vidéo. Les quelques auteurs qui prônent un art vidéo avec ses conventions propres ou basé sur des normes existantes modulées parlent peu de conventions, mais plus volontiers de caractéristiques internes. Ceux-ci ne lient pas cette essence « art vidéo » à la collaboration entre acteurs séparés auparavant.

Quels que soient les concepts sociologiques dont il est fait usage et leur mise en dialogue, ce qui ressort de l'étude des deux expositions et de leurs discours est la difficulté à dire par les mots de l'art ce qui n'est pas (encore) de l'art. En outre, dire ou écrire n'implique pas automatiquement légitimer. Dire « art vidéo » ne suffit pas à faire de vidéo art. Ce syntagme n'est pas performatif, contrairement à ce que laisse supposer la littérature publiée depuis les années 1980. Il signale le début d'une légitimation mais non son effectuation, ni sa finalisation. J'applique ici l'épithète « performatif », habituellement conférée à des énoncés qui constituent l'acte qu'ils décrivent, à un syntagme pour qualifier son potentiel à produire ce qu'il signifie. Bourdieu parle d'« énonciations performatives » pour expliquer de quelle manière un groupe social construit, par ses écrits littéraires, sa réalité sociale :

« [...] sous apparence de dire ce qui est, ces descriptions visent à faire voir et à faire croire, à faire voir le monde social conformément aux croyances d'un groupe social qui a la particularité d'avoir un quasi-monopole de la production de discours sur le monde social. »⁹⁷⁶

On croirait presque lire un passage de TSCR ! L'idée d'« actes de langage » a été problématisée par le philosophe John R. Searle, notamment dans un ouvrage qui résonne avec TSCR, sans en faire toutefois la moindre mention : *The Construction of Social Reality*⁹⁷⁷. Les actes de langage décrivent l'implicite de la langue, le fait que les effets de celle-ci ne se résument pas à son seul contenu, mais impliquent son contexte, les gestes et la volonté de la personne parlant. Ces actes peuvent être performatifs en constituant la réalité dont ils traitent. Searle, qui se distingue radicalement de Berger & Luckmann en considérant une réalité existant indépendamment de

⁹⁷⁵ BECKER 2008, p. 310.

⁹⁷⁶ BOURDIEU 2015, pp. 99-100. Philip Ursprung parle quant à lui de « performative Kunstgeschichte », mais pour qualifier la trace des contextes et intérêts de l'auteur dans ladite histoire de l'art. Voir URSPRUNG Philip, *Die Kunst der Gegenwart*, Munich : Verlag C.H.Beck oHG (coll. « Kunstepochen »), 2013 [2010], pp. 14-16.

⁹⁷⁷ « Speech acts », in : SEARLE John R., *The Construction of Social Reality*, New York : The Free Press, 1995.

l'humanité, les rejoint sur la construction de la réalité sociale par le langage. Ceci dit, il convient de ne pas confondre force légitimante et performativité. Le langage est susceptible de légitimer, mais uniquement des pratiques préexistantes, institutionnalisées. Le lien entre institutionnalisation et légitimation complexifie, à juste titre, le rapport entre termes et réalisation.

Dans le cas de l'art vidéo, l'expression a été élaborée puis diffusée bien avant que les pratiques et objets qu'elle désigne – issus de divers domaines – n'aient atteint une reconnaissance artistique établie. Un cadre commun de critères partagés et reconnus pour traiter de l'art vidéo, autrement dit pour développer la signification d'« art vidéo », fait cruellement défaut aux deux expositions analysés. Dans les années 1970, ce sont ainsi non seulement le vocabulaire et la théorie sur l'art vidéo qui sont en cours de construction, mais aussi les réalités que ceux-ci caractérisent. L'organisation des discours semble toutefois avoir précédé celles des pratiques puisqu'un réseau de topos et de propos se met en place durant ces années, renforcé par la circulation et le réemploi de certains textes.

Pour traiter une situation si nuancée et complexe, l'outillage sociologique triple s'est révélé des plus efficaces. Ma recherche démontre que la légitimation de l'art vidéo francophone des années 1970 est tout à fait unique : elle repose sur le discours et débute par l'élaboration d'une expression, « art vidéo », qui ne veut rien dire ou tout dire, qui ne correspond à aucune pratique précise ou à tous les usages plus ou moins créatifs de la vidéo. Les discours émanent non seulement du domaine de l'art, mais aussi du domaine socioculturel ou des médias de masse, entre autres, domaines tout à fait étrangers à la plupart des arts contemporains de l'époque. Au sein de ces domaines évoluent des acteurs qui se positionnent, notamment par leurs propos, et interagissent les uns par rapports aux autres et en fonction d'institutions artistiques. Ces institutions chapeautent et produisent une grande partie des discours sur l'art vidéo qui ont ainsi pesé autant, voire plus, lourd dans la première phase de légitimation de l'art vidéo que les expositions. Un tel panorama ouvre la voie à de nombreux développements. Parmi eux, l'axe socioculturel mériterait fortement d'être creusé. Bien que je me sois concentrée sur les discours émanant de l'univers artistique, leur analyse a révélé leurs liens, tant thématiques que contextuels, avec la vidéo socioculturelle. La huitième section de *VIDEO* sortait du cadre artistique en présentant des bandes sociales. Dans *Confrontation*, le partenariat entre l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V. se fondait sur la proximité entre vidéo sociale et vidéo artistique. Dans les deux cas, le titre de l'exposition thématisait ce rapport. L'exemple genevois de Gen Lock, bien

que postérieur à la période étudiée, a été relevé en raison de son exemplarité : une association réunissant artistes, animateurs socioculturels et sociologues autour de la vidéo. Il s'agit là d'un sujet de recherche à part entière, à inclure dans une réflexion plus large sur une deuxième phase de légitimation de l'art vidéo. De manière significative, ce sont trois membres de Gen Lock, actifs dans le cinéma et la vidéo sociale ou l'animation socioculturelle, qui avaient fondé, un an avant la création de l'association, la Semaine internationale de vidéo : André Iten, Guy Milliard et Alan McCluskey⁹⁷⁸. Cette manifestation deviendra une référence en matière d'art vidéo puis de nouveaux médias au niveau international. À Paris, il faut relever la présence dans *Confrontation* des artistes Fred Forest, Hervé Fischer et Jean-Paul Thénot qui fondent, la même année, le collectif d'art sociologique, courant actif en France jusqu'en 1981 mais quasiment inconnu, du moins sous cette forme, dans les pays germanophones⁹⁷⁹. Il serait tout à fait intéressant de poursuivre l'étude des scènes parisienne et genevoise au moyen de l'outillage élaboré dans la présente recherche, en l'élargissant à la vidéo sociale et aux années 1980. Il pourrait être tout aussi passionnant de creuser l'hypothèse d'une spécificité française de l'animation et des pratiques mêlant art et sociologie.

La construction de l'art vidéo est un processus complexe, non linéaire, avec des avancées, des retours en arrière et des ruptures, et dans lequel le langage et le discours occupent une place essentielle, sans en être toutefois les moteurs uniques. La seconde moitié des années 1970 en est une étape importante : il s'agit du stade liminaire de sa légitimation francophone, initiée par la création de l'expression « art vidéo » et de premiers discours. D'autres discours succéderont à ceux qui ont fait l'objet de la présente recherche, comme signalé par les exemples de *Video-Skulptur* et de Gen Lock ; la légitimation ne fait que débiter au milieu des années 1970. L'art vidéo est-il désormais légitime ? Si la question ne se pose plus concernant l'objet, l'œuvre d'art, elle reste entière au niveau des discours. Aujourd'hui, un système de conventions régule les pratiques de l'art vidéo, mais peine à s'installer dans son étude. Même au niveau des pratiques et objets, la légitimation a certes eu lieu, mais par annihilation des spécificités revendiquées dans les années 1970 et de manière non exclusive : intégration à l'art contemporain puis aux nouveaux médias par le format de la projection, la narrativité cinématographique et le festival

⁹⁷⁸ Concernant André Iten, voir CAPUZZO DERKOVIC Nadia, DERKOVIC Andrej B., *André Iten : Passeur d'images*, Gollion : Éditions Infolio, 2010.

⁹⁷⁹ Sur la participation des trois artistes à *Confrontation*, voir JEANJEAN 2015, pp. 147-155.

remplaçant l'exposition. La question de l'art vidéo reste ouverte. Elle se formule de manière différente que dans les années 1970, mais continue à interroger l'histoire de l'art, et plus largement les sciences humaines et sociales.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

ADAMS Hugh, « Against a Definitive Statement on British Performance Art », in : *Studio International*, vol. 192, n° 982, juillet-août 1976, pp. 3-9.

AMAM : Premières acquisitions et donations, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 21 octobre 1976-31 janvier 1977, Genève : AMAM, 1976.

Ambiente 74, 27 Schweizer Künstler/Ambiances 74, 27 artistes suisses/Ambienti 74, 27 artisti svizzeri, catalogue d'exposition, Winterthour, Kunstmuseum, 19 janvier-24 février 1974, Genève, Musée Rath, 7 mars-15 avril 1974, Lugano, Villa Malpensata, 18 juin-14 juillet 1974, Winterthour/Genève/Lugano : [s.n.], 1974.

Ambiente 74, 28 Schweizer Künstler/Ambiances 74, 28 artistes suisses/Ambienti 74, 28 artisti svizzeri, catalogue d'exposition, Winterthour, Kunstmuseum, 19 janvier-24 février 1974, Genève, Musée Rath, 7 mars-15 avril 1974, Lugano, Villa Malpensata, 18 juin-14 juillet 1974, Winterthour/Genève/Lugano : [s.n.], 1974.

Andy Warhol : The American Indian, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 28 octobre 1977-22 janvier 1978, sous la direction de Rainer Michael Mason, Genève : AMAM, 1978.

Art Actuel Skira Annuel, Genève : Éditions Skira, 1980.

Art Actuel Skira Annuel, Genève : Éditions Skira, 1979.

Art Actuel Skira Annuel, Genève : Éditions Skira, 1978.

Art Actuel Skira Annuel, Genève : Éditions Skira/Cosmopress, 1977.

Art Actuel Skira Annuel, Genève : Éditions Skira/Cosmopress, 1976.

Art Actuel Skira Annuel, Genève : Éditions Skira/Cosmopress, 1975.

« Art : Animations : Vidéo », *info-artitudes*, n° spécial, décembre 1975.

Art du 20^e siècle : Collections genevoises, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, Cabinet des estampes, 28 juin-23 septembre 1973, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1973.

Artistes de Genève 1980 1 : La peinture, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 13 décembre 1979-10 février 1980, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1979.

Artistes de Genève 1980 2 : Media mixtes, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 11 décembre 1980-25 janvier 1981, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1979.

Art Vidéo, Recherches et Expériences : Exposition Bauermeister, Minkoff, Olesen, Oth, Urban, catalogue d'exposition, Paris, Porte de la Suisse, 10-13 mars 1976, Paris/Zurich : Porte de la Suisse/Fondation Pro Helvetia, 1976.

Art vidéo : Rétrospectives et perspectives I, catalogue d'exposition, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 5 février -27 mars 1983, sous la direction de Laurent Busine, Charleroi : Palais des Beaux-Arts, 1983.

Art/Vidéo confrontation 74, catalogue d'exposition, Paris, A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 novembre-8 décembre 1974, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974.

BARTELS Dagchild, « Lutte culturelle genevoise : MAC (Musée d'art contemporain) de Genève, 2^e round », in : *Kunstbulletin*, n° 9, 1987, pp. 16-18.

B. CH., « Le Nouveau Musée de Genève », in : *L'Express Rhône-Alpes*, n° 55, mars 1975, pp. 63, 65.

BELLOIR Dominique, *Vidéo art explorations*, Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1981.

BERGER René, *L'Effet des changements technologiques : En mutation, l'art, la ville, l'image, la culture, NOUS !*, Lausanne/Paris : Éditions Favre, 1983.

BERGER René, « Les Mousquetaires de l'invisible : La vidéo-art en Suisse », in : *Musée-information : Bulletin du Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne*, n° 13, août-septembre 1978, p. 12.

BERGER René, « L'Art vidéo », in : *Art Actuel Skira Annuel*, Genève : Éditions Skira/Cosmopress, 1975, pp. 131-137.

BERGER René, « L'Art vidéo, défis et paradoxes », in : *Art Vidéo Confrontation 1974*, Paris : A.R.C. II/C.N.A.A.V., 1974.

BERGER René, « L'Art vidéo : Défis et paradoxes », in : *Art Press*, n° 13, septembre-octobre 1974, pp. 8-10.

BERGER René, « L'Art vidéo : Défis et paradoxes », in : *IMPACT ART VIDEO ART 74 – 8 jours video (sic)*, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée des arts décoratifs, 8-15 octobre 1974, Lausanne : Galerie Impact, 1974, pp. 1-18.

BERGER René, « Télévision(s) et créativité », in : *Communications*, n° 21, 1974, pp. 45-54.

Bimestriel d'information, Salle Simón I. Patiño, Cité universitaire, Genève : Fondation Simón I. Patiño, n^{os} 1-10, septembre 1976-juin 1978.

BLOCH Dany, *Art et vidéo : 1960-1980/82*, Locarno : Edizioni Flaviana, 1984.

BLOCH Dany, *L'Art vidéo*, Paris : Limage 2 – Alin Avila (coll. « Mise au point sur l'art actuel »), 1983.

BLOCH (KAHN) Dany, *L'Art vidéo*, mémoire de maîtrise sous la direction de Marc Le Bot, [s.l.], [~1977] (document non publié).

BLOCH Dany, « La Vidéo et les artistes », in : *Opus international*, janvier 1975, n° 54, pp. 45-46.

BOUDAILLE Georges, MILLET Catherine, « Biennale 75 », in : *Art Press*, n° 20, septembre-octobre 1975, pp. 3-7.

BOUDAILLE Georges, « L'Avant-garde des Galeries-Pilotes à Lausanne », in : *Les Lettres françaises*, 8 juillet 1970, p. 22.

Bulletin d'informations du Musée d'art et d'histoire Genève, n° 9, janvier 1977.

Canada-Trajectoires, catalogue d'exposition, Paris, A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 14 juin-15 août 1973, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1973.

CHAIMOWICZ Marc [Camille], « Performance », in : *Studio International*, vol. 191, n° 979, pp. 65-67.

« Cinq Pièces avec vue » : *Exposition d'installations vidéo, Gerd Belz, Silvie & Chérif Defraoui, Gary Hill, Jacques-Louis Nyst, Marcel Odenbach*, catalogue d'exposition, Genève, Bel Veder, Centre de gravure contemporaine, 2^e Semaine internationale de vidéo, 17-28 novembre 1987, Genève : Centre genevois de gravure contemporaine, 1987.

CROISET Nicole, *Étude : Art-Vidéo Confrontation 74*, Paris : C.N.A.A.V, [s.d.].

CROISIER Jean-Paul, « Un Musée d'art moderne à Genève », in : *Information AMS : Bulletin d'information des musées suisses*, n° 45, 1999, pp. 14-16.

DEPAILLY Félicienne, « Vers un musée d'art moderne à Genève », in : *Construire*, n° 7, mercredi 15.2.1978, p. 16.

DUGUET Anne-Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris : Hachette, 1981.

EIZYKMAN Claudine, *La Jouissance cinéma*, Paris : Union générale d'éditions, 1976.

EIZYKMAN Claudine, « Communication information-impulsion », in : *Opus international*, janvier 1975, n° 54, pp. 33-36.

EIZYKMAN Claudine, « Que sans discours naissent les films », in : *Revue d'esthétique*, n° 2-4, 1973, pp. 159-171.

FANSTEN Michel (éd.), *Télédistribution et vidéo animation*, Paris : La documentation française (tome 1 « La situation française », tome 2 « Les expériences étrangères », tome 3 « L'a.b.c. de la vidéo »), 1974.

FLICHY Patrice, « McLuhan à Wall Street », in : *Le Monde*, n° 11152, supplément « Le Monde dimanche », dimanche 7.12.1980, p. XIII.

French Video Art/Art vidéo français, catalogue d'exposition, Paris, American Center, 4-29 novembre 1980, Paris : Vidéothèque de Paris/Center for Media Art, 1980.

FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), *Centre d'art contemporain 1984-1989*, Genève : Centre d'Art Contemporain, 1989.

FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREI Nicolas, *Centre d'art contemporain/Genève 1974-1984*, Genève : Centre d'Art Contemporain, 1984.

FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), *Centre d'art contemporain, Genève 1982-1983*, Genève : Centre d'Art Contemporain, 1983.

FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), *56 + 1/Centre d'art contemporain 1974-1979*, Genève : Centre d'Art Contemporain, 1979.

GAUDIBERT Pierre, *Action culturelle : Intégration et, ou subversion*, Tournai/Paris : Casterman, 1972.

GAUTHIER Paule, « XI Biennale de Paris », in : *Cimaise : Art et architecture*, n° 148, septembre-octobre 1980, pp. 29-40.

Genève et son musée d'art moderne : Nouvelles, Veyrier : Pour un musée d'art moderne, 1987.

Gérald Minkoff, Jean Otth : « Videoart », *videotapes, photos, documents*, catalogue d'exposition, Genève, Galerie Ecart, 20 mars-5 avril 1974, Genève : Ecart publications, 1974.

GIRARD Augustin, « Télévision par câble et politique culturelle », in : *Art Vidéo Confrontation 1974*, Paris : A.R.C. II/C.N.A.A.V., 1974.

GIRARD Augustin, « Télévision par câble et politique culturelle », in : *Communications*, n° 21, 1974, pp. 55-65.

GUERRIER Philippe, ROYER Michel *et al.*, « 2 x 3 Mètres à penser les institutions : Entretiens avec Alain Sayag et Dany Bloch », in : *Vidéoglyphes*, été 1979, pp. 7-12, 33-40.

Halle sud, Genève, n^{os} 1-28, 1984-1991.

Hans-Rudolf Huber : Peintures jaunes 1975-1978, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 30 mars-30 avril 1978, sous la direction de Rainer Michael Mason, Genève : AMAM, 1978.

HAUSWIRTH Erhart, PULFER René, *Didaktische Betrachtung: Skulptur im 20. Jahrhundert: Ausstellung im Wenkenpark Riehen/Basel*, 2 vidéocassettes VHS, 120 min., Bâle : Stampa, 1983.

I. M., « Dix Jours de vidéo à Genève », in : *Gazette de Lausanne*, samedi 23.4.1977, p. 9.

I. M., « Dix Jours de vidéo à Genève », in : *Journal de Genève*, samedi 23.4.1977, p. 13.

IMPACT ART VIDEO ART 74 – 8 jours video (sic), catalogue d'exposition, Lausanne, Musée des arts décoratifs, 8-15 octobre 1974, Lausanne : Galerie Impact, 1974.

Johann Heinrich Füssli : 1741-1825, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 17 juin-1^{er} octobre 1978, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1978.

JÜRGENS Ernst, SMERLING Walter, *Video-Skulptur: Retrospektiv und aktuell, 1963-1989: der Video-Katalog zur Ausstellung des Kölnischen Kunstvereins mit 45 internationalen Künstlern an 4 Orten*, vidéocassette VHS, 60 min., Cologne/Munich : Westdeutscher Rundfunk/DuMont Buchverlag/Goethe-Institut, 1989.

KUNZ Martin, « Schweizer Kunst der Gegenwart : eine persönliche Bilanz der 70er und 80er Jahre », in : *Das Kunstwerk: Zeitschrift für moderne Kunst*, vol. 39, n° 4-5, 1986, pp. 3-12.

LA BARDONNIE Mathilde, « RADIO-TÉLÉVISION : La vidéo, mode d'emploi », in : *Le Monde*, n° 11484, jeudi 31.12.1981, p. 13.

LAPAIRE Claude, « Les Transformations du Musée d'art et d'histoire », in : *Musées de Genève*, 1974, n° 142, pp. 2-6.

La Suisse à la septième Biennale de Paris 1971, Berne/Zurich : Département fédéral de l'Intérieur/Fondation Pro Helvetia, 1971.

« Le Musée d'art contemporain... demain ! Rapport de Maurice Besset : Rapport de Franz Meyer », in : *Faces : Journal d'Architecture*, n° 8, printemps 1988, pp. 47-52.

Les Genevois collectionnent : ASPECTS DE L'ART D'AUJOURD'HUI 1970-1980, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, 9 juillet-13 septembre 1981, Genève : AMAM/Musée d'art et d'histoire, 1981.

Marika Malacorda, Genève : 10 expositions 1976-1978, Genève : Galerie Marika Malacorda, 1978.

MATHONNET Philippe, « L'artiste-vidéo ne cesse d'interroger l'instrument qu'il utilise », in : *Journal de Genève*, mercredi 27.4.1977, p. 15.

MATHONNET Philippe, « Créer là où l'on dit que cesse toute création », in : *Journal de Genève*, mercredi 2.3.1977, p. 11.

MATHONNET Philippe, « L'Association pour un musée d'art moderne présente ses premières acquisitions et donations », in : *Journal de Genève*, mardi 7.12.1976, p. 8.

MATTHEY Sylvie, « Centre d'art contemporain », in : *1^{ère} Semaine internationale de vidéo*, catalogue d'exposition, Genève, Centre pour l'image contemporaine Saint-Gervais, 18-24 novembre 1985, sous la direction d'André Iten, Genève : Saint-Gervais Maison des jeunes et de la culture, 1985, p. 50.

MÉTAYER Gérard, MONNIER Jacques *et al.*, *La Télévision en partage : La télévision par câble et la vidéo*, Lausanne : Institut d'Étude et de Recherche en Information visuelle (dossier n° 3), 1973.

MICHEL Jacques, « FORMES ÉLECTRONIQUES À L'ARC : Le nouveau monde de l'art-vidéo », in : *Le Monde*, n° 9290, jeudi 28.11.1974, p. 15.

MINKOFF Gérald, « L'Art vidéo en Suisse », in : *Passages*, n° 3, 1986, pp. 26-29.

NEUENSCHWANDER Jürg (éd.), *UVS Videosampler Schweiz: unabhängiges Video Schweiz/Vidéo indépendante Suisse/Video indipendente Svizzera*, Lucerne : UVS/VIS, 1985.

Œuvres d'artistes contemporains & Topor, catalogue d'exposition, Genève, Galerie Aurora, mai-juin 1968, Genève : Galerie Aurora, 1968.

OPPENHEIM Roy, *Les Méthodes de diffusion de l'art par la télévision : Les méthodes d'utilisation de la télévision considérée comme source et création de nouvelles formes d'art*, Strasbourg : Conseil de l'Europe, Comité de l'éducation extrascolaire et du développement culturel, 1972.

PAGÉ Suzanne, LAFFON Juliette, *ARC 1973 1983*, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983.

PAVIE Yann, « Les Environnements », in : *Opus international*, janvier 1975, n° 54, pp. 43-44.

Peinture américaine en Suisse 1950-1965, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 8 juillet-4 octobre 1976, Genève : AMAM, 1976.

PIANZOLA Maurice, *Paysages romantiques genevois*, Genève : Musée d'art et d'histoire (coll. « Images du Musée d'art et d'histoire de Genève »), 1977.

POULIN Jean-Claude, « Art vidéo : Et si c'était nous qui retardions ? : propos de René Berger recueillis par Jean-Claude Poulin », in : *Journal de Genève*, samedi-dimanche 29-30.6.1974, p. 17.

POULIN Jean-Claude, « De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile : propos de René Berger recueillis par Jean-Claude Poulin », in : *Journal de Genève*, samedi 8.6.1974, pp. 13, 17.

PRADEL Jean-Louis, « 10^e Biennale de Paris », in : *Opus international*, n° 65, hiver 1978, pp. 72-75.

QUÉLOZ Catherine, *Artistes et professeurs invités 1975-1985 : École supérieure d'art visuel Genève*, Genève : École Supérieure d'Art Visuel/Département de l'Instruction Publique, 1987.

Quinzaine d'art contemporain 1972 : Théâtre, Beaux-Arts, musique, catalogue d'exposition, Genève, Salle Simón I. Patiño, 1972, Genève : Fondation Simón I. Patiño, 1972.

Quinzaine d'art contemporain 1971 : Beaux-Arts, musique, cinéma, catalogue d'exposition, Genève, Salle Simón I. Patiño, 1971, Genève : Fondation Simón I. Patiño, 1971.

Quinzaine d'art contemporain 1970, catalogue d'exposition, Genève, Salle Simón I. Patiño, 1970, Genève : Fondation Simón I. Patiño, 1970.

Roman Opalka : Dessins et peintures, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 4 février-9 mars 1977, Genève : AMAM, 1977.

ROMÉO Claudine, « Ce qui se porte à Paris », in : *Le Monde*, dimanche-lundi 29-30.12.1974, pp. 29-30.

RUBERCY Eryck de, « Les Beaux restes de la biennale de Paris », in : *info-artitudes*, n° 20, juillet-septembre 1977, pp. 13-15.

Schweizer Kunst 70-80 – Regionalismus/Internationalismus: Bilanz einer neuen Haltung in der Schweizer Kunst der 70er Jahre am Beispiel von 30 Künstlern, catalogue d'exposition, Lucerne, Kunstmuseum, 1^{er} février-29 mars 1981, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1^{er} juillet-15 août 1981, sous la direction de Martin Kunz, Lucerne : Kunstmuseum, 1981, 2 vol.

Semaine internationale de vidéo, vol. 1-7/*Biennale de l'image en mouvement*, vol. 8-11, catalogues d'exposition, Genève, Centre pour l'image contemporaine Saint-Gervais, 1985-2005, sous la direction d'André Iten, Genève : Saint-Gervais Maison des jeunes et de la culture, 1985-2005.

[S.n.], « Actualité de la vidéo », in : *arTitudes international*, octobre-décembre 1974, n° 15/17, pp. 65-67.

[S.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages », in : *Le Nouvel Observateur*, lundi 25.11.1974, p. 20.

[S.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages », in : *Le Nouvel Observateur*, lundi 18.11.1974, p. 25.

[S.n.], « Biennale de Paris », in : *Art Press*, n° 90, 1985, pp. 7-14.

[S.n.], « Carnet », in : *Journal de Genève*, vendredi 22.4.1977, p. 15.

[S.n.], « EXPOSITIONS », in : *La Gazette des Beaux-Arts*, vol. 85, n° 1276-1277, mai-juin 1975, p. 20.

[S.n.], « L'A.R.C. », in : *Vidéo-info*, n° 8, novembre-décembre 1974, p. 37.

[S.n.], « VERNISSAGE VENDREDI À L'ARC 2 », in : *Le Quotidien de Paris*, jeudi 7.11.1974, p. 11.

STEIN Anne Marie, « Fine Tuning », in : *Passion*, avril 1983, p. 28.

Swiss Video repères : Bauermeister, Minkoff, Olesen, Otth, Urban, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 15 juin-4 septembre 1978, Lausanne : Musée cantonal des Beaux-Arts, 1978.

TEYSSÉDRE Bernard, « Un Mauvais ménage : Avant-garde et musée s'accordent mal : A.R.C. 2 tente de les réconcilier », in : *Le Nouvel Observateur*, n° 478, lundi 7.1.1974, pp. 58-59.

THÉVENON Patrick, « La Télé à faire soi-même », in : *L'Express*, n° 1219, 18-24.1974, p. 20.

Vidéo : La région centrale : 9 Travaux vidéographiques, catalogue d'exposition itinérante, sous la direction de Vidéoglyphes, Paris : Ministère des Affaires étrangères, 1980.

Video & Performance, catalogue d'exposition, Berne, Berner Galerie, 26 août-29 septembre 1980, sous la direction de Marianne Büchler, Berne : Berner Galerie, 1980.

Vidéo corpus : La vidéographie dans tous ses états, Lausanne/Zurich, Institut d'étude et de recherche en information visuelle (dossier n° 10)/Fondation Pro Helvetia : 1979.

Vidéo d'artistes : Robert Cahen, Gary Hill, Jacques Louis Nyst, Dan Reeves, catalogue d'exposition, Genève, Salle Simón I. Patiño, 1986, Genève : Bel Veder, 1986.

Video-Bänder: aus Anlass der Ausstellung Projekt 74, Aspekte Internationale Kunst am Anfang der 70er Jahre, catalogue d'exposition, Cologne, Kunsthalle, Kölnischer Kunstverein, 6 juillet-8 août 1974, sous la direction de Wulf Herzogenrath, Cologne : Kölnischer Kunstverein, 1974.

Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell, 1963-1989, catalogue d'exposition, Cologne, Kölnischer Kunstverein, Kunststation St. Peter, Belgisches Haus, DuMont Kunsthalle, 18 mars-23 avril 1989, Berlin, Kongresshalle, 27 août-24 septembre 1989, Zurich, Kunsthaus, 13

octobre-12 novembre 1989, sous la direction d'Edith Decker et Wulf Herzogenrath, Cologne : DuMont Buchverlag (coll. « DuMont Dokumente »), 1989.

VIDEO, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 22 avril-1^{er} mai 1977, Genève/Bâle : AMAM/Stampa, 1977.

Vidéoglyphes, printemps 1980, n° 3-4.

Vidéoglyphes, été 1979, n° 2.

Vidéoglyphes, printemps 1979, n° 1.

W[ARNOD] J[anine], « Premier Bilan après l'exposition du musée d'art moderne de Paris : Les artistes vidéo en un combat douteux », in : *Le Figaro*, lundi 9.12.1974, p. 32.

WEIBEL Peter, « Zur Philosophie von VT & VTR », in : *heute Kunst: internationale Kunstzeitschrift*, n° 4-5, décembre 1973-février 1974, pp. 13-15.

WIELAND Wera, « À propos de l'ouverture d'une salle d'art contemporain : Happening chez les fossiles », in : *L'Hebdo*, vendredi 11.4.1975, p. 22.

XII^e Biennale de Paris, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Ambassade d'Australie, Centre Georges Pompidou, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Institut français d'architecture, 2 octobre-14 novembre 1982, sous la direction de Françoise Ménage et Vittoria Paganini, Paris : Biennale de Paris, 1982.

XI^e Biennale de Paris : Installation vidéo arts plastiques sculpture cinéma performance peinture architecture, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Centre Georges Pompidou, 20 septembre-2 novembre 1980, Paris : Biennale de Paris, 1980.

10^e Biennale de Paris, catalogue d'exposition, Paris, Palais de Tokyo, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 17 septembre-1^{er} novembre 1977, sous la direction de Françoise Brutsch, Paris : Biennale de Paris, 1977.

9^e Biennale de Paris : Manifestation internationale des jeunes artistes, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Musée National d'Art Moderne, Musée Galliera, 19 septembre-2 novembre 1975, Paris : Biennale de Paris, 1975.

Littérature secondaire

AHRWEILLER Léa, *Don Foresta*, mémoire de master 2 histoire et critique des arts sous la direction de Jean-Marc Poinot, Université Rennes 2, 2013 (document non publié).

AKOUN André, ANSART Pierre (éd.), *Dictionnaire de sociologie*, Paris : Le Robert/Seuil, 1999.

ALLOWAY Lawrence, *Network: Art and the complex present*, Ann Arbor : UMI Research Press, 1984.

- ALLOWAY Lawrence, « Network: The Art World Described as a System », in : *Artforum*, vol. 11, n° 1, septembre 1972, pp. 28-32.
- AMMANN Katharina, *Video ausstellen: Potenziale der Präsentation*, Berne : Peter Lang, 2009.
- ANGERMÜLLER Johannes, « Qu'est-ce que le poststructuralisme français ? À propos de la notion de discours d'un pays à l'autre », in : *Langage et société*, 2007, vol. 2, n° 120, pp. 17-34.
- BACHELARD Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique : Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1996 [1938].
- BAECQUE Antoine de, *Esprit d'automne : Histoire d'un festival*, Paris : Gallimard, 2016.
- BARBILLON Claire, MARTIN François-René *et al.*, *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris : La Documentation française, 2008.
- BARTHÉLÉMY-MADAULE Madeleine, *Bergson*, Paris : Presses universitaires de France, 1968.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957.
- BAUMANN Laurent, *Die diskursive Darstellung von Videokunst : zur Emergenz des Videokunstdiskurses in Deutschland*, mémoire de licence en histoire de l'art sous la direction de Wolfgang Kersten, Université de Zurich, 2003 (document non publié).
- BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 2010 [1982].
- BECKER Howard S., *Art Worlds*, Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 2008 [1982].
- BECKER Howard S., PESSIN Alain, « A Dialogue on the Ideas of "World" and "Field" », in : *Sociological Forum*, vol. 21, n° 2, juin 2006, pp. 275-286.
- BECKER Howard S., *Propos sur l'art*, édition établie par Pascale Ancel, Alain Blanc *et al.*, Paris : L'Harmattan, 1999.
- BECKER Howard S., FREIDSON Eliot, *Trois leçons de sociologie*, 3 vidéocassettes VHS, 103 min., 1 fascicule, Metz : Université de Metz, Centre audio-visuel, 1999.
- BECKER Howard S., *Outsiders : Étude de la sociologie de la déviance*, Paris : Éditions Métailié, 1985 [1963].
- BELLINI Andrea (éd.), *Centre d'Art Contemporain Genève – 1974-2017*, Genève/Dijon : Centre d'Art Contemporain/Les presses du réel, 2017.
- BELLOUR Raymond, DUGUET Anne-Marie (éd.), *Vidéo*, Paris : Seuil (« Communications », n° 48), 1988.
- BENFORADO BAKEWELL Susan, KROMM Jane (éd.), *A History of Visual Culture: Western Civilisation from the 18th to the 21st Century*, Oxford/New York : Berg, 2010.
- BENJAMIN Walter, *Petite Histoire de la photographie*, Paris : Éditions Allia, 2012 [1931].

- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Gallimard, 2009 [1936].
- BENSA Alban, *La Fin de l'exotisme : Essais d'anthropologie critique*, Toulouse : Anacharsis, 2006.
- BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, *La Construction sociale de la réalité*, présenté par Danilo Martuccelli et François de Singly, Paris : Armand Colin, 2018 [1966].
- BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: eine Theorie der Wissenssoziologie*, Francfort-sur-le-Main : S. Fischer Verlag Sàrl, 2016 [1966].
- BERGER Peter L., *Invitation à la sociologie*, Paris : La Découverte, 2014 [1963].
- BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, *La Construction sociale de la réalité*, Paris : Armand Colin, 2002 [1966].
- BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Harmondsworth/Londres/New York : Penguin Books, 1991 [1966].
- BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, *La Construction sociale de la réalité*, Paris : Meridiens Klincksieck, 1986 [1966].
- BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, « Sociology of Religion and Sociology of Knowledge » [1963], in : BIRNBAUM Norman, LENZER Gertrud (éd.), *Sociology and Religion: A Book of Readings*, Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall, 1969.
- BERGER René, *L'Art vidéo et autres essais (1971-1997)*, édition établie par François Bovier et Adeena Mey, Zurich/Dijon : JRP Ringier/Les presses du réel, 2014.
- BERGER René, GHERNAOUTI Solange, *Technocivilisation : Pour une philosophie du numérique*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (coll. « Focus Science »), 2010.
- BERGSON Henri-Louis, « Espace et durée », in : *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : Félix Alcan, 1889, pp. 94-96, reproduit in : BARTHÉLÉMY-MADAULE Madeleine, *Bergson*, Paris : Presses universitaires de France, 1968, pp. 70-72.
- BERGSON Henri-Louis, « L'Intuition philosophique », in : BERGSON Henri-Louis, *La Pensée et le mouvant*, Paris : Félix Alcan, 1934, pp. 117-120, reproduit in : BARTHÉLÉMY-MADAULE Madeleine, *Bergson*, Paris : Presses universitaires de France, 1968, pp. 96-98.
- BERNARD Édina, CABANNE Pierre et al., *Histoire de l'art du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Larousse, 2004.
- BERT Jean-François, *Michel Foucault : Un héritage critique*, Paris : CNRS Éditions, 2014.
- BISHOP Michael, ELSON Christopher (éd.), *Art français et francophone depuis 1980*, Amsterdam : Rodopi, 2005.

- BISMARCK Beatrice von, KAUFMANN Therese *et al.* (éd.), *Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik*, Vienne : Verlag Turia + Kant, 2008.
- BLANC Alain, PESSIN Alain, *L'Art du terrain : Mélanges offerts à Howard S. Becker*, Paris : L'Harmattan, 2011.
- BLÖCHLINGER Brigitte (éd.), *Cut: Film- und Videomacherinnen Schweiz von den Anfängen bis 1994: eine Bestandsaufnahme*, Bâle/Francfort-sur-le-Main : Stroemfeld/Nexus, 1995.
- BLOM Ina, *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*, Berlin : Sternberg Press, 2016.
- BOAS Franz, *L'Art primitif*, Paris : Adam Biro, 2003 [1927].
- BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Ève, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999.
- BONNEFOIT Régine, RÉRAT Melissa (éd.), *The Museum in the Digital Age: New Media and Novel Methods of Mediation*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'Art du film : Une introduction*, Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 2000.
- BOTTERO Wendy, CROSSLEY Nick, « Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations », in : *Cultural Sociology*, vol. 5, n° 1, 2011, pp. 99-119.
- BOUDON Raymond, *Le Sens des valeurs*, Paris : Presses universitaires de France, (coll. « Quadrige »), 1999.
- BOUISSET Maïten, « L'Institution, arbitre des valeurs esthétiques : Interview de Raymonde Moulin », in : *Art Press*, n° 179, avril 1993, pp. 43-47.
- BOURDIEU Pierre, *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Verlag, 2016 [1992].
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 2015 [1992].
- BOURDIEU Pierre, « Les Moyens de la sociologie réflexive (Le séminaire de Paris) », in : BOURDIEU Pierre, WACQUANT Loïc, *Invitation à la sociologie réflexive*, Paris : Seuil (collection « Liber »), 2014 [1992], pp. 275-319.
- BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision. Suivi de L'Emprise du journalisme*, Paris : Éditions Raisons d'Agir, 2008.
- BOURDIEU Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris : Seuil, 1997.
- BOURDIEU Pierre, « L'Institutionnalisation de l'anomie », in : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, 1987, pp. 6-19.
- BOURDIEU Pierre, « Espace social et genèse des "classes" », in : *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 52-53, juin 1984, pp. 3-14.

- BOURDIEU Pierre, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'Amour de l'art : Les musées d'art européens et leur public*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1969.
- BOURDIEU Pierre, BOLTANSKI Luc *et al.*, *Un Art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1965.
- BOVIER François (éd.), *Early Video Art and Experimental Films Networks*, Dijon/Lausanne : Les presses du réel/ÉCAL, 2017.
- BOVIER François, LOVAY Balthazar *et al.*, *Film Implosion! Experimental Cinema in Switzerland*, Fribourg/Berlin : Fri Art/Revolver Publishing, 2017.
- BOVIER François, MEY Adeena, « Le Centre d'Art Contemporain, un espace d'expérimentation à Genève », in : BELLINI Andrea (éd.), *Centre d'Art Contemporain Genève – 1974-2017*, Genève/Dijon : Centre d'Art Contemporain/Les presses du réel, 2017, pp. 49-347.
- BOVIER François, LAVOYER Tristan (éd.), *Impact Action/Film/Vidéo 1972 ; Impact Art Vidéo Art 1974 : New Forms in Film 1974*, Lausanne : ÉCAL/Circuit, 2015.
- BOVIER François, MEY Adeena (éd.), *Cinema in the Expanded Field*, Lausanne/Zurich/Dijon : ÉCAL/JRP Ringier/Les presses du réel, 2015.
- BOVIER François, MEY Adeena, « Introduction : René Berger, ou l'entrée de l'art vidéo dans le musée en Suisse romande », in : BERGER René, *L'Art vidéo et autres essais (1971-1997)*, édition établie par François Bovier et Adeena Mey, Zurich/Dijon : JRP Ringier/Les presses du réel, 2014, pp. 8-27.
- BOVIER François, « Le Démantèlement du Centre pour l'image contemporaine (Saint-Gervais, Genève) », in : *Home Cinema*, n° 1, 2009, pp. 27-29.
- BOYER Henri, *Introduction à la sociolinguistique*, Malakoff : Dunod, 2017.
- Brennpunkt Schweiz: Positionen in der Videokunst seit 1970*, catalogue d'exposition, Berne, Kunstmuseum, 6 avril-29 mai 2005, sous la direction de Wolfgang Brückle, Rachel Mader *et al.*, Berne : Kunstmuseum, 2005.
- BRENSON Michael, « The Curator's Moment », in : *Art Journal*, vol. 57, n° 4, hiver 1998, pp. 16-27.
- BÜHLER Kathleen, *Autobiografie als Performance: Carolee Schneemanns Experimentalfilme*, Marbourg : Schüren, 2009.
- BURCKHARDT Jacob, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris : Le Livre de Poche, 1986 [1860].
- BURFIELD Diana, *Videology and Utopia: Explorations in a New Medium*, Londres/Henley : Routledge/Kegan Paul, 1976.
- BURKE Peter, *What is Cultural History?*, Cambridge : Polity, 2008.

CAPUZZO DERKOVIC Nadia, DERKOVIC Andrej B., *André Iten : Passeur d'images*, Gollion : Éditions Infolio, 2010.

CAUWET Laurent, *Les 100 Mots des « Arts déco »*, Paris : Presses universitaires de France (coll. « Que sais-je »), 2017.

CERTEAU Michel de, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris : Gallimard, 1997 [1987].

CHABOT Pascal, *La Philosophie de Simondon*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2003.

CHARTIER Roger, « Histoire et discours chez Michel Foucault – entretien avec Roger Chartier », in : *Diálogos : Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, vol. 16, n° 2, mai-août 2012, pp. 791-811.

CHARTIER Roger, « L'Écrit sur l'écran : Ordre du discours, ordre des livres et manières de lire », in : *Entreprises et histoire*, vol. 2, n° 43, 2006, pp. 15-25.

CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise : L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris : Albin Michel, 1998.

CHARTIER Roger, « Pouvoirs et limites de la représentation : Sur l'œuvre de Louis Marin », in : *Annales : Histoire, sciences sociales*, vol. 49, n° 2, 1994, pp. 407-418.

CHARTIER Roger, « Le Monde comme représentation », in : *Annales : Économies, sociétés, civilisations*, vol. 44, n° 6, 1989, pp. 1505-1520.

CHAUVIRÉ Christiane, FONTAINE Olivier, *Le Vocabulaire de Bourdieu*, Paris : Ellipses, 2003.

CLAIR Jean, *Paradoxe sur le conservateur*. Précédé de *De la modernité conçue comme une religion*, Caen : L'Échoppe, 1988.

COUCHOT Édmond, HILLAIRE Norbert, *L'Art numérique : Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris : Flammarion, 2005.

COURTY Guillaume, « Berger (P.), Luckmann (T.), *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986 », in : *Polix*, vol. 1, n° 1, hiver 1988, pp. 91-93.

CUCHE Denys, *La Notion de culture dans les sciences sociales*, Paris : La Découverte, 2004 [1996].

Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts, catalogue d'exposition, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1^{er} août-20 octobre 1968, sous la direction de Jasia Reichhardt, Londres/New York : Studio International, 1968.

DALRYMPLE HENDERSON Linda, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Cambridge, MA/Londres : The MIT Press, 2013 [1983].

DALRYMPLE HENDERSON Linda, « Vibratory Modernism : Boccioni, Kupka, and the Ether of Space », in : CLARKE Bruce, DALRYMPLE HENDERSON Linda (éd.), *From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature*, Stanford, CA : Stanford University Press (coll. « Writing Science »), 2002, pp. 126-149.

- DANKO Dagmar, *Kunstsoziologie*, Bielefeld : transcript Verlag, 2012.
- DANTO Arthur C., *Après la fin de l'art*, Paris : Seuil, 1996 [1992].
- DANTO Arthur C., *La Transfiguration du banal : Une philosophie de l'art*, Paris : Seuil, 1989 [1981].
- DANTO Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, MA/Londres : Harvard University Press, 1981.
- DANTO Arthur C., « The Artworld », in : *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, 1964, pp. 571-584.
- DARBELLAY Frédéric, PAULSEN Theres (éd.), *Le Défi de l'inter- et transdisciplinarité : Concepts, méthodes et pratiques innovantes dans l'enseignement et la recherche/ Herausforderung Inter- und Transdisziplinarität: Konzepte, Methoden und innovative Umsetzung in Lehre und Forschung*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (coll. « Réflexions sur les sciences et les techniques »), 2008.
- DAVAL Diane, « Die Achse Genf – Lausanne », in : FISCHER Robert, RUSSEK Pidu P. (éd.), *Kunst in der Schweiz*, Cologne : Kiepenheuer & Witsch, 1991, pp. 215-226.
- DAVIS Whitney, « Beginning the History of Art », in : *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, n° 3, été 1993, pp. 327-350.
- DEKENS Olivier, *Le Structuralisme*, Paris : Armand Colin, 2015.
- DELEUZE Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris : Presses universitaires de France, 2014 [1960].
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1980.
- DESVALLÉES André, MAIRESSE François (éd.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011.
- Diapositive : Histoire de la photographie projetée*, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée de l'Élysée, 1^{er} juin-24 septembre 2017, sous la direction de Nathalie Boulouch, Anne Lacoste et al., Lausanne : Les Éditions Noir sur Blanc/Musée de l'Élysée, 2017.
- DICKIE George, « The Institutional Theory of Art », in : CARROLL Noël E. (éd.), *Theories of Art Today*, Madison, WI : The University of Wisconsin Press, 2000, pp. 93-108.
- DIDI-HUBERMAN Georges, « L'Image est le mouvant », in : *Intermédialités/Intermediality*, printemps 2004, n° 3, pp. 11-30.
- « Die achtziger Jahre/Les Années 80/Gli anni '80 », in : *Kunst + Architektur in der Schweiz/Art + architecture en Suisse/Arte + architettura in Svizzera*, 1996, vol. 47, n° 1, pp. 2-53.
- DIGOL Christophe Le (éd.), *Dictionnaire de sociologie*, Paris : Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 2007.

- DOLLO Christine, LAMBERT Jean-Renaud *et al.*, *Lexique de sociologie*, Paris : Éditions Dalloz, 2017.
- DONNAT Olivier, « Les Pratiques culturelles à l'ère numérique », in : *Bulletin des bibliothèques de France*, vol. 55, n° 5, 2010, pp. 6-12.
- DREHER Jochen, « The Social Construction of Power: Reflections Beyond Berger/Luckmann and Bourdieu », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 53-68.
- DREHER Jochen, VERA Hector, « *The Social Construction of Reality, A Four-Headed, Two-Fingered Book: An Interview with Thomas Luckmann* », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 30-36.
- DRYANSKY Larisa, « "Inside/Outside the Museum"? The *Art/Vidéo Confrontation 74* Exhibition and the Early Reception of Video Art by the Museum in France », in : BOVIER François (éd.), *Early Video Art and Experimental Films Networks*, Dijon/Lausanne : Les presses du réel/ÉCAL, 2017, pp. 87-99.
- DUBOIS Philippe, *La Question vidéo entre cinéma et art contemporain*, Crisnée : Éditions Yellow Now, 2011.
- DUCRET André, *L'Art pour objet : Travaux de sociologie*, Bruxelles, La Lettre volée, 2006.
- DUCRET André, « "That's the question!" », in : *Faces : Journal d'Architecture*, n° 7, hiver 1987-1988, pp. 51, 64.
- DURO Paul, « Imitation and Authority: The Creation of the Academic Canon in French Art, 1648-1870 », in : BRZYSKI Anna (éd.), *Partisan Canons*, Durham/Londres : Duke University Press, 2007, pp. 95-114.
- DURO Paul, « Giving up on History? Challenges to the Hierarchy of the Genres in Early Nineteenth-Century France », in : CHERRY Deborah (éd.), *About Stephen Bann*, Hoboken : Blackwell Publishing, 2006, pp. 117-139.
- ELWES Catherine, *Video Art: A Guided Tour*, Londres : I.B. Tauris, 2004.
- ENNS Anthony, TROWER Shelley (éd.), *Vibratory Modernism*, Cham : Springer Nature, Palgrave Macmillan, 2013.
- FAGONE Vittorio (éd.), *L'Art vidéo 1980-1999 : Vingt ans du VideoArt Festival, Locarno : Recherches, théories, perspectives*, Milan : Mazzotta, 1999.
- FARGIER Jean-Paul, *Ciné et tv vont en vidéo (avis de tempête)*, Le Havre : De L'Incidence Éditeur, 2010.
- FARGIER Jean-Paul, PAQUOT Claudine (éd.), *Où va la vidéo ?*, Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1986.
- FELLER Jean, « *Théorie de l'information et perception esthétique* d'Abraham Moles », in : *Communication et langages*, n° 16, 1972, p. 119.
- FENNER David E. W., *Art in Context: Understanding Aesthetic Value*, Athens, OH : Ohio University Press, Swallow Press, 2008.

Flashback: eine Revision der Kunst der 80er Jahre/Revisiting the Art of the 80s: John M Armleder, Scott Burton, Verner Büttner, catalogue d'exposition, Bâle, Museum für Gegenwartskunst, 30 octobre 2005-12 février 2006, sous la direction de Philipp Kaiser, Bâle : Museum für Gegenwartskunst, 2005.

FLECKINGER Hélène, *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (68-81)*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuel sous la direction de Nicole Brenez, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2011 (document non publié).

FLECKINGER Hélène, « "Y'a qu'à pas baiser" : La représentation des corps sexués dans le cinéma militant féministe et homosexuel », in : BIET Christian, NEVEUX Olivier (éd.), *Une Histoire du spectacle militant : Théâtre et cinéma militants, 1966-1981*, Vic-la-Gardiole : L'Entretiens, 2007, pp. 297-308.

FLEISCHMANN Gerd (éd.), *bauhaus. drucksachen, typografie, reklame*, Düsseldorf : Edition Marzona, 1984.

FLICK Uwe, *An Introduction to Qualitative Research*, Los Angeles/Londres/New Delhi/Singapour : SAGE Publications, 2007.

FORESTA Don, « Changement de paradigme dans l'enseignement artistique », in : *Quaderni*, n° 21, automne 1993, pp. 55-72.

FORESTA Don, *Mondes multiples*, [Paris] : Édition BâS, 1991.

Foucault aujourd'hui. Actes des IX^e Rencontres Ina-Sorbonne organisées par l'Institut national de l'audiovisuel, 27 novembre 2004, textes réunis par Roger Chartier et Didier Eribon, Paris : L'Harmattan (coll. « Les médias en actes »), 2006.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975.

FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969.

FOURMENTRAUX Jean-Paul, « L'Œuvre, l'artiste et l'informaticien : Compétence et personnalité distribuées dans le processus de conception en art numérique », in : *Sociologie de l'art*, vol. 1-2, n° 1, 2003, pp. 69-96.

FOURMENTRAUX Jean-Paul, *L'Art vidéo et ses processus de légitimation sociale : Une dialectique de la résistance*, mémoire de maîtrise en sciences sociales sous la direction d'Anne Sauvageot, Université Toulouse 2 Jean-Jaurès, 1996 (document non publié).

FREY Gilbert, *Regard sur l'art à Genève au XX^e siècle (1900-2010)*, Genève : Éditions Slatkine, 2011.

FRIEDMAN Asia M., « Perceptual Construction: Rereading *The Social Construction of Reality* Through the Sociology of Senses », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 77-92.

FUCHS Rainer, *Apologie und Diffamierung des « Österreichischen Expressionismus » : Begriffs- und Rezeptionsgeschichte der österreichischen Malerei 1908 bis 1938*, Cologne/Vienne : Böhlau Verlag, 1991.

- GARCIA Marie-Carmen, « La Légitimation artistique de la danse hip-hop et du cirque contemporain, un effet de l'institutionnalisation de pratiques culturelles "populaires" », in : *Informations sociales*, 2015, vol. 4, n° 190, pp. 92-99.
- GAUDREAUULT André, JOST François *et al.* (éd.), *La Croisée des médias*, Paris : CREDHESS (coll. « Sociétés & représentations », n° 9), 2000.
- GELL Alfred, *L'Art et ses agents : Une théorie anthropologique*, Dijon : Les presses du réel (coll. « Fabula »), 2010 [1998].
- GFELLER Johannes, JARCZYK Agathe *et al.*, *Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video/Compendium of Image Errors in Analogue Video*, Zurich : SIK-ISEA/Scheidegger & Spiess, 2012.
- GFELLER Johannes, « Frühes Video in der Schweiz: ein unbekannter Anfang – und eine vergessene Geschichte », in : *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, vol. 4, 1997, pp. 221-238.
- GFELLER Johannes, « Video: das erste Jahrzehnt: Recherchen zu einem kurzlebigen Medium im Kontext einer Fernsehsendung als Beitrag von René Pulfer », in : *Kunst + Architektur in der Schweiz/Art + architecture en Suisse/Arte + architettura in Svizzera*, vol. 46, n° 1, 1995, pp. 45-55.
- « Gilbert Simondon : Technique, image, invention », *Critique*, n° 816, mai 2015.
- GIRARD Augustin, « L'Invention de la prospective culturelle : Textes choisis d'Augustin Girard », in : *Culture prospective*, 2010, vol. 1, n° 1, pp. 1-31.
- GLAUSER Andrea, *Verordnete Entgrenzung: Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst*, Bielefeld : transcript Verlag, 2009.
- GODON Norbert, « Art vidéo, histoire d'une sectorisation », in : *Sens public*, n° 5, 2008, pp. 1-19.
- GOERG Charles, ODERMATT Brigitte *et al.*, *Pour un musée d'art moderne et contemporain : Collections du Musée d'art et d'histoire et de l'AMAM, Genève, 1950-1990*, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1992.
- GOLDMANN Lucien, *Structures mentales et création culturelle*, Paris : Éditions Anthropos, 1970.
- GOLDMANN Lucien, *Sciences humaines et philosophie. Suivi de Structuralisme génétique et création littéraire*, Paris : Éditions Gonthier, 1966.
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris : Gallimard (coll. « Folio essais », n° 483), 2006 [1978].
- GOOSSE André, GREVISSE Maurice, *Le Bon Usage*, Bruxelles : Éditions De Boeck Université/Duculot, 2011.
- GRENIER Catherine, *La Fin des musées ?*, Paris : Éditions du Regard, 2013.

- GUERDAT Pamella, RÉRAT Melissa (éd.), *Conversations avec Nathalie Heinich*, Neuchâtel : Éditions Alphil (coll. « Thesis Cahier d'histoire des collections »), 2015.
- HACKING Ian, *Entre science et réalité : La construction sociale de quoi ?*, Paris : La Découverte, 2008 [2000].
- HALL Doug, FIFER Sally Jo (éd.), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York/San Francisco : Aperture/Bay Area Video Coalition, 1990.
- HAYDEN Malin Hedlin, *Video Art Historicized: Traditions and Negotiations*, Burlington, VT : Ashgate, 2015.
- HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, 2014.
- HEINICH Nathalie, *La Sociologie de l'art*, Paris : Éditions La Découverte, 2012 [2004].
- HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (éd.), *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.
- HEINICH Nathalie, « Objets, problématiques, terrains, méthodes : Pour un pluralisme méthodique », in : GAUDENZ Florent (éd.), *Questions de méthode*, Paris : L'Harmattan (coll. « Sociologie de l'art OPuS, nouvelle série », n° 9/10), 2006, pp. 15-27.
- HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard, 2005.
- HEINICH Nathalie, « "Légitimation" et culpabilisation : Critique de l'usage critique d'un concept », in : *L'Art c'est l'art*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 12 juin 1999-27 février 2000, sous la direction de Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard *et al.*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 1999, pp. 67-76.
- HEINICH Nathalie, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris : Les Éditions de Minuit (coll. « Paradoxe »), 1998.
- HEINICH Nathalie, « La Vidéo est-elle un art ? », in : *Giallu : Revue d'art et de sciences humaines*, n° 5, 1995, pp. 6-15.
- HEINICH Nathalie, POLLAK Michael, « Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : L'invention d'une position singulière », in : *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, 1989, pp. 29-49.
- HÉNAFF Marcel, *Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie structurale*, Paris : Belfond, 1991.
- High & Low: Modern Art, Popular Culture*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 7 octobre 1990-15 janvier 1991, Chicago, Art Institute, 20 février-12 mai 1991, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 21 juin-15 septembre 1991, sous la direction d'Adam Gopnik et Kirk Varnedoe, New York : The Museum of Modern Art/H.N. Abrams, 1990.
- HIRSCHAUER Stefan, KALTHOFF Herbert *et al.* (éd.), *Theoretische Empirie: zur Relevanz qualitativer Forschung*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Verlag, 2019 [2008].

HOFFMAN Steve G., « The Practical Use of Other Realities: Taking Berger and Luckmann into the Wild », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 109-124.

IMHOF Dora, OMLIN Sibylle (éd.), *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz: Aarau, Genf, Luzern in den 1970er Jahren*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2015.

IMHOF Dora, RÉRAT Melissa *et al.*, « Die Akteurinnen und Akteure der Gegenwartskunst in Aarau, Genf und Luzern in den 1970er-Jahren/Les Acteurs de l'art contemporain à Aarau, Genève et Lucerne dans les années 1970 » in : IMHOF Dora, OMLIN Sibylle (éd.), *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz: Aarau, Genf, Luzern in den 1970er Jahren*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2015, pp. 13-96.

IMHOF Dora, OMLIN Sibylle (éd.), *Interviews: Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, Munich : Verlag Silke Schreiber, 2010.

IMHOF Dora, *Wie erzählt "Der Sandmann"? Multiple Erzählung in den Film- und Videoinstallationen von Stan Douglas*, Munich : Verlag Silke Schreiber, 2007.

Inside the sixties : g.p. 1.2.3. : Le salon international de galleries-pilotes à Lausanne 1963, 1966, 1970/The International Show of Pilot Galleries at Lausanne 1963, 1966, 1970, catalogue d'exposition, 24 mai-15 septembre 2002, sous la direction de Yves Aupetitallot et Catherine Lepdor, Lausanne : Musée cantonal des Beaux-Arts, 2002.

Interactions fictives : L'art vidéo dans les collections du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne/Fiktive Interaktionen: die Videokunst in der Sammlung des Kunstmuseums Lausanne, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1^{er} octobre 2004-9 janvier 2005, sous la direction de Nicole Schweizer, Lausanne : Musée cantonal des Beaux-Arts (coll. « Les cahiers du Musée des Beaux-Arts de Lausanne », n° 14), 2004.

JACOB André (éd.), *Encyclopédie philosophique universelle : Les œuvres philosophiques*, Paris : Presses universitaires de France, 1992, vol. 3.

JACOB André (éd.), *Encyclopédie philosophique universelle : Les notions philosophiques : Dictionnaire*, Paris : Presses universitaires de France, 1990, vol. 2.

JEANJEAN Stéphanie, « Socio-Ecologico-Critico Intruders in the History of Early French Video », in : BOVIER François, MEY Adeena (éd.), *Cinema in the Expanded Field*, Lausanne/Zurich/Dijon : ÉCAL/JRP Ringier/Les presses du réel, 2015, pp. 138-164.

JORDAN Stefan, MÜLLER Jürgen (éd.), *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Ditzingen : Reclam Verlag, 2008.

JOSELIT David, *After Art*, Princeton, NJ : Princeton University Press, 2013.

KACUNKO Slavko (éd.), *Theorien der Videokunst: Theoretikerinnen 2004-2018*, Berlin : Logos Verlag, 2018.

KAUFFMANN Élisabeth, « "Les Trois Types purs de la domination légitime" de Max Weber : Les paradoxes de la domination et de la liberté », in : *Sociologie*, n° 3, vol. 5, pp. 307-317.

KELLER Rainer, *Wissenssoziologische Diskursanalyse: Grundlegung eines Forschungsprogramms*, Wiesbaden : Springer VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.

- KLEE Paul, « Credo du créateur », in : KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris : Denoël, 2017 [1956], pp. 34-42.
- KLOTZ Heinrich, SCHWARZ Hans Peter *et al.* (éd.), *Perspektiven der Medienkunst: Museumspraxis und Kunstwissenschaft antworten auf die digitale Herausforderung*, Karlsruhe/Ostfildern-Ruit : Edition ZKM/Hatje Cantz Verlag, 1996.
- KNOBLAUCH Hubert, RAAB Jürgen *et al.* (éd.), *Video Analysis: Methodology and Methods Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology*, Francfort-sur-le-Main/Berne : Peter Lang, 2009.
- KNOBLAUCH Hubert, « Habitus und Habitualisierung: zur Komplementarität von Bourdieu mit dem Sozialkonstruktivismus », in : REHBEIN Boike, SAALMANN Gernot *et al.* (éd.), *Pierre Bourdieus Theorie des Sozialen: Probleme und Perspektiven*, Constance : UVK Verlagsgesellschaft, 2003, pp. 187-201.
- KOPOZOV Nikolay, *De l'imagination historique*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009.
- KRAUSS Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », in : *October*, vol. 1, printemps 1976, pp. 50-64.
- KRIS Ernst, KURZ Otto, *L'Image de l'artiste : Légende, mythe et magie : Un essai historique*, Paris/Marseille : Rivages, 1987 [1934].
- KRISTELLER Paul Oskar, « The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II) », in : *Journal of the History of Ideas*, vol. 13, n° 1, 1952, pp. 17-46.
- KRISTELLER Paul Oskar, « The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I », in : *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, n° 4, 1951, pp. 496-527.
- KUHN Thomas S., *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris : Flammarion, 1996 [1962].
- LAHIRE Bernard, *Ceci n'est pas qu'un tableau : Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris : La Découverte, 2015.
- LANG Julie, *René Berger et la vidéo : Pensées et expositions en réseaux*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art sous la direction de Kornelia Imesch Oechslin et Philippe Gonzalez, Université de Lausanne, 2018 (document non publié).
- LASSAGNE Maxime, *La Contribution du Centre d'Art Contemporain Genève au développement du paysage institutionnel de l'art contemporain genevois, suisse et international*, mémoire de master II conservation, gestion et diffusion des œuvres d'art du XX^e siècle sous la direction de Jean-François Pinchon, Université Paul-Valéry, Montpellier 3 (document non publié).
- LATOURE Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris : La Découverte, 2007.
- LÉCHOT Lysianne, « Les Pionniers à l'écran », in : *Séquence, journal de Saint-Gervais, Genève*, n° 46, novembre-décembre 1990, pp. 14-15.

LEMOINE Serge (éd.), *L'Art moderne et contemporain : Peinture, sculpture, photographie, graphisme, nouveaux médias*, Paris : Larousse, 2010.

LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon, ou des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, Paris : Klincksieck, 2011 [1766].

LE THOREL-DAVIOT Pascale, *Nouveau Dictionnaire des artistes contemporains*, Paris : Larousse, 2004.

Leve sieht Paik: Manfred Leves Fotografien von Nam June Paiks Ausstellung « Exposition of Music – Electronic Television » Wuppertal 1963, catalogue d'exposition, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2 novembre 2005-29 janvier 2006, sous la direction d'Alexander Grönert et de Sebastian Hackenschmidt, Nuremberg : Germanisches Nationalmuseum, 2005.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La Voie des masques*, Genève : Éditions Skira, 1975.

LIESER Wolf, *Digital Art*, Postdam : Tandem Verlag Sàrl, 2009.

L'Irrésolution commune d'un engagement équivoque : Ecart, Genève 1969-1982, catalogue d'exposition, Genève, Cabinet des estampes, 28 octobre-21 décembre 1997, Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 28 octobre 1997-19 janvier 1998, sous la direction de Lionel Bovier et Christophe Cherix, Genève : MAMCO/Cabinet des estampes, 1997.

LOCHER Hubert, SCHNEEMANN Peter J. (éd.), *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im « Bild-Diskurs »: Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag*, Zurich/Emsdetten : SIK-ISEA/Imorde, 2008.

LONDON Barbara, *VIDEO/ART: The First Fifty Years*, Londres/New York : Phaidon Press Limited, 2020.

LONGCHAMP Philippe, TOFFEL Kevin *et al.*, « De la sociologie de l'innovation à l'imagination sociologique : La théorie des champs à l'épreuve de la profession infirmière », in : *Cahiers de recherche sociologique*, n° 59-60, 2015-2016, pp. 135-156.

LOOP Jan, *Auslegungskulturen: Grundlagen einer komparatistischen Beschreibung islamischer und christlicher Hermeneutiktraditionen*, Berne : Peter Lang, 2003.

LOUIS Stéphanie-Emmanuelle, « Pour une histoire des festivals (XIX^e-XXI^e siècles), in : *1895 : Mille huit cent quatre-vingt-quinze : Revue d'histoire du cinéma*, n° 66, printemps 2012, pp. 155-159.

LUCKMANN Thomas, « Le Langage dans la société », in : *Revue internationale des sciences sociales*, vol. 36, n° 1, 1984, pp. 5-20.

LUSSAC Olivier, « Une Archive de la performance », in : NARDIN Patrick, PERRET Catherine *et al.* (éd.), *Archives au présent*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2017, pp. 217-228.

LÜTHY Hans Armin, HEUSSER Hans-Jörg, *L'Art en Suisse : 1890-1980*, Lausanne : Payot, 1983.

- MAÎTRE Maryvonne, « Trente Ans d'art contemporain au Musée Rath : Exposition », in : *Dossiers publics – Genève*, n° 70, 1990, pp. 9-10.
- MALI Joseph, *Mythistory: The Making of a Modern Historiography*, Chicago/Londres : The University of Chicago Press, 2003.
- MALSCH Friedemann, « Video im Museum – Raus aus dem Ghetto ? », in : *Jahreshefte der Kunstakademie Düsseldorf*, n° 3, 1990-1991.
- MANOVICH Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, MA/Londres : The MIT Press, 2001.
- MANZ Reinhard, PULFER René (éd.) *VIDEO REWIND: Videowochen im Wenkenpark 1984/1986/1988*, Bâle : Christoph Merian Verlag, 2013.
- Marie José Burki : *Horizons of a World*, catalogue d'exposition, Douchy-les-Mines, CRP/Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, 11 mars-28 mai 2017, Bienne, Centre d'art Pasquart, 2 juillet-3 septembre 2017, sous la direction d'Alain Cueff, Muriel Enjalran *et al.*, Nuremberg : Verlag für moderne Kunst, 2017.
- MARIN Louis, *Politiques de la représentation*, édition établie par Alain Cantillon, Giovanni Careri *et al.*, Paris : Éditions Kimé, 2005.
- MARIN Louis, *La Critique du discours : Sur la « Logique de Port-Royal » et les « Pensées » de Pascal*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1975.
- MARTIN Sylvia, *Art vidéo*, Cologne : Taschen, 2006.
- MARTUCELLI Danilo, « Une Sociologie phénoménologique quarante-cinq ans après », préface à : BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, *La Construction sociale de la réalité*, Paris : Armand Colin, 2018, pp. 3-36.
- MATTHEY David, « La Salle Étienne Duval », in : *Genava : Revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, n° 58, 2010, pp. 133-146.
- McLUHAN Marshal, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York/Toronto : McGraw-Hill, 1964.
- MÈREDIEU Florence de, *Arts et nouvelles technologies : Art vidéo, art numérique*, Paris : Larousse, 2005.
- MEY Adeena, *The Cybernetisation of the Exhibition : Experimental Film and the Exhibition as Medium*, thèse de doctorat en histoire et esthétique du cinéma sous la direction de François Bovier, Université de Lausanne, 2018 (travail non publié).
- MOHOLY-NAGY László, « Peinture photographie film », in : *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1993 [1925].
- MOLES Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris : Denoël Gonthier, 1972.
- MOLES Abraham (éd.), *La Communication*, Paris : Centre d'étude et de promotion de la lecture (coll. « Les Dictionnaires du savoir moderne »), 1971.

- MOLES Abraham, « Art et ordinateur », in : *Communication & langages*, n° 7, 1970, pp. 24-33.
- MOLES Abraham, « Objet et communication », in : *Communications*, n° 13, 1969, pp. 1-21.
- MONNIER Gérard, *Des beaux-arts aux arts plastiques : Une histoire sociale de l'art*, Besançon : La Manufacture, 1991.
- MOULIN Raymonde, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, 2009 [1992].
- MOULON Dominique, *Art contemporain nouveaux médias*, Paris : Nouvelles Éditions Scala, 2011.
- MYSSOK Johannes, « Modern Sculpture in the Making: Antonio Canova and Plaster Casts », in : FREDERIKSEN Rune, MARCHAND Eckart (éd.), *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin/New York : De Gruyter, pp. 269-288.
- Nam June Paik: Exposition of Music Electronic Television Revisited*, catalogue d'exposition, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 13 février-15 mai 2009, sous la direction de Susanne Neuburger, Cologne : Walther König, 2009.
- NEWHALL Beaumont, *The History of Photography: from 1839 to the Present*, New York : The Museum of Modern Art, 1997 [1982].
- NEWMAN Michael Z., *Video Revolutions*, New York : Columbia University Press, 2014.
- NIGG Heinz (éd.), *Rebel Video: Die Videobewegung der 1970er- und 1980er-Jahre: London, Bern, Lausanne, Basel, Zürich*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2017.
- NOIRIEL Gérard, « L'Institutionnalisation du théâtre français et ses effets sur la définition légitime de la création », in : *Revue internationale de philosophie*, 2011, vol. 1, n° 255, pp. 65-83.
- OCTOBRE Sylvie, « Profession, segments professionnels et identité : L'évolution des conservateurs de musées », in : *Revue française de sociologie*, vol. 40, n° 2, avril-juin 1999, pp. 357-383.
- OCTOBRE Sylvie, « Rhétoriques de conservation, rhétoriques de conservateurs : Au sujet de quelques paradoxes de la médiation en art contemporain », in : *Publics & musées*, n° 14, 1998, pp. 89-111.
- ORY Pascal, « Postface : Pour une enquête pluridisciplinaire sur l'histoire de la légitimation artistique », in : *Sociétés & représentations*, 2012, vol. 2, n° 34, pp. 149-151.
- PAIK Nam June, *Du cheval à Christo et autres écrits*, édition établie par Edith Decker et Irmeline Lebeer, Bruxelles/Hambourg : Éditions Lebeer Hossmann, 1993.
- PANOFSKY Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations : Essais sur les « arts visuels »*, Paris : Gallimard, 2004 [1957].
- PARFAIT Françoise, *Vidéo : Un art contemporain*, Paris : Éditions du Regard, 2001.

Passages de l'image, catalogue d'exposition, Paris, Musée National d'Art Moderne, Galeries contemporaines, Salle Garance, 19 septembre-13 janvier 1991, textes réunis par Raymond Bellour, Catherine David *et al.*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 1990.

PÉQUIGNOT Julien, « Le Clip au musée : démocratisation de l'art ou légitimation d'une pratique populaire ? », in : *Marges : Revue d'art contemporain*, n° 15, 2012, pp. 10-26.

PETRUCCHI-PETRI Ursula (éd.), *Künstler-Videos: Entwicklung und Bedeutung: die Sammlung der Videobänder des Kunsthauses Zürich*, Zurich/Ostfildern-Ruit : Kunsthaus/Hatje Cantz Verlag, 1996.

PLATTNER Patricia, *L'Âme du cochon/The Pig's soul : État des lieux*, Berne : Benteli, 1982.

POPPER Frank, *L'Art à l'âge électronique*, Paris : Hazan, 1993.

PORTER James I., « Is Art Modern? Kristeller's "Modern System of the Arts" Reconsidered », in : *British Journal of Aesthetics*, vol. 49, n° 1, janvier 2009, pp. 1-24.

Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820. Actes du colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988, organisé par l'Institut de recherche sur les civilisations de l'Occident moderne (Université de Paris 4), textes réunis par Chantal Grell et Christian Michel, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989.

PRIOUL Didier, « Actualité du titre d'exposition », in : *Protée*, 2008, vol. 36, n° 3, pp. 35-46.

PULFER René, OMLIN Sybille, « Video, ich sehe. Jetzt. Video, Kunst und Fern-Sehen: ein künstlerisch-kuratorischer Blick auf die 1970er und 1980er Jahre », in : SCHUBIGER Irene (éd.), *Schweizer Videokunst der 1970er und 1980er Jahre: eine Rekonstruktion*, Zurich : SIK-ISEA/JRP Ringier, 2009, pp. 146-155.

QUENAULT Grégoire, *Reconsidération de l'histoire de l'art vidéo à partir de ses débuts méconnus en France entre 1957 et 1974*, thèse de doctorat en cinéma sous la direction de Claudine Eizykman, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2005 (document non publié).

QUIVY Raymond, VAN CAMPENHOUDT Luc, *Manuel de recherche en sciences sociales*, Paris : Dunod, 1995.

Record Again! 40jahrevideokunst.de Teil 2, catalogue d'exposition, Karlsruhe, ZKM, 18 juillet-6 septembre 2009, Aix-la-Chapelle, Ludwig Forum für Internationale Kunst, 19 septembre-15 novembre 2009, Dresde, Kunsthaus Dresden, Städtische Galerie für Gegenwartskunst, 29 novembre 2009-14 février 2010, Oldenbourg, Edith-Russ-Haus für Medienkunst, 27 février-25 avril 2010, sous la direction de Christoph Blase et Peter Weibel, Ostfildern : Hatje Cantz, 2010.

RÉGIMBEAU Gérard, « Légitimation et expertise en art contemporain : Les publications relatives à supports-surfaces (1966-1974) », in : *Questions de communication*, n° 2, 2002, pp. 71-82.

REISSER Ulrich, WOLF Norbert, *20. Jahrhundert II*, Ditzingen : Reclam (coll. « Kunst-Epochen », n° 12), 2017 [2003].

- RÉRAT Melissa, « La Figure du commissaire d'exposition à l'épreuve du collectif : Étude de cas issus de la scène artistique genevoise au tournant des années 1970 », in : DAGUET Karin, IMESCH Kornelia *et al.* (éd.), *Transdisziplinarität in Kunst, Design, Architektur und Kunstgeschichte*, Oberhausen : Athena (coll. « Artificium », n° 65), 2018, pp. 71-83.
- RÉRAT Melissa, « Video, a New Art », in : BONNEFOIT Régine, RÉRAT Melissa (éd.), *The Museum in the Digital Age: New Media and Novel Methods of Mediation*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. 13-23.
- RÉRAT Melissa, *L'Art vidéo au féminin : Emmanuelle Antille, Élodie Pong, Pipilotti Rist*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (coll. « Savoir suisse », n° 102), 2014.
- RÉRAT Melissa, *They're not Victims of this Video ! : Quand trois vidéastes suisses lèvent le masque féminin : Emmanuelle Antille, Élodie Pong, Pipilotti Rist*, mémoire de master en histoire de l'art contemporain sous la direction de Philippe Kaenel et François Bovier, Université de Lausanne, 2011 (document non publié sous cette forme).
- RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil (coll. « L'ordre philosophique »), 1975.
- RIVIÈRE Claude, « Légitimité », in : DIGOL Christophe Le (éd.), *Dictionnaire de sociologie*, Paris : Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 2007, p. 444.
- ROQUE Georges (éd.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 2000.
- ROSINY Claudia, *Videotanz: Panorama einer intermedialen Kunstform*, Zurich : Chronos Verlag, 1999.
- ROSLER Martha, « Vidéo : La dissipation du moment utopique », [1985], in : MAGNAN Nathalie (éd.), *La Vidéo entre art et communication*, Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, pp. 17-47.
- ROSS David A. « Fernsehen, Video und die Kunstmuseen, oder: keine Nachrichten sind keine Nachrichten », in : *documenta 6: Fotografie, Film, Video*, catalogue d'exposition, Cassel, Museum Fridericianum, 24 juin-2 octobre 1970, Cassel : Paul Dierichs KG & Co., 1970, vol. 2, p. 294.
- ROTZLER Willy, « 25 Jahre Kunst in der Schweiz », in : *Das Kunstwerk: Zeitschrift für moderne Kunst*, vol. 39, n° 4-5, 1986, pp. 13-32.
- RUDIN Dominique, *Video Heterotopia: linksalternativer Videoaktivismus in der Schweiz 1970-1995*, Bâle : Buchbinderei Beat Gschwind, 2019.
- RUF Beatrix, *Made in... Video: Single Channel Projections from Switzerland*, Athènes : Art Athina, Contemporary Art Fair/Hellenic Art Galleries Association, 2004.
- RUSH Michael, *Les Nouveaux médias dans l'art*, Paris : Thames & Hudson, 2005 [1999].
- RUSH Michael, *L'Art vidéo*, Paris : Thames & Hudson, 2003.
- RUSS Jacqueline (éd.), *Dictionnaire de philosophie*, Paris : Armand Colin, 2011.

SCHUBIGER Irene (éd.), *Schweizer Videokunst der 1970er und 1980er Jahre: eine Rekonstruktion*, Zurich : SIK-ISEA/JRP Ringier, 2009.

SCHUBIGER Irene, « "La Vidéo, je m'en balance". Die ersten zwanzig Jahre Schweizer Videokunst: Künstlerischer Schwung versus kunsthistorische Trägheit », in : SCHUBIGER Irene (éd.), *Schweizer Videokunst der 1970er und 1980er Jahre: eine Rekonstruktion*, Zurich : SIK-ISEA/JRP Ringier, 2009, pp. 156-166.

SCHUBIGER Irene, *Selbstdarstellung in der Videokunst: zwischen Performance und "Self-editing"*, Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 2004.

SEARLE John R., *La Construction de la réalité sociale*, Paris : Gallimard, 1998 [1995].

SEARLE John R., *The Construction of Social Reality*, New York : The Free Press, 1995.

SHANNON Claude E., WEAVER Warren, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana : The University of Illinois Press, 1949.

SICA Alan, « Social Construction as Fantasy: Reconsidering Peter Berger and Thomas Luckmann's *The Social Construction of Reality* after 50 Years », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 37-52.

SIMONA Michela, *René Bauermeister : Portrait d'un artiste et de son œuvre vidéographique*, mémoire de master en histoire de l'art sous la direction de Kornelia Imesch Oechslin, Université de Lausanne, 2012 (document non publié).

SIMONDON Gilbert, *Sur la technique (1953-1983)*, Paris : Presses universitaires de France, 2014.

SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Éditions Aubier-Montaigne, 1989 [1958].

SIZORN Magali, « Le Cirque à l'épreuve de sa scolarisation : Artificiation, légitimation... normalisation ? », in : *Staps : Revue internationale des sciences du sport et de l'éducation physique*, 2014, vol. 1, n° 103, pp. 23-38.

Sociologie de l'art. Actes du colloque international à Marseille organisé par la Société française de sociologie, 13-14 juin 1985, textes réunis par Raymonde Moulin, Paris : La Documentation française, 1986.

SOTROPA Adriana, METAYER Myriam, *Le Récit de l'histoire de l'art : Mots et rhétoriques d'une discipline*, Le Kremlin-Bicêtre : Éditions Esthétiques du Divers, 2017.

SPIES Christian, *Die Trägheit des Bildes: Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video*, Paderborn : Wilhelm Fink, 2007.

STEETS Silke, « Taking Berger and Luckmann to the Realm of Materiality: Architecture as a Social Construction », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 93-108.

STEETS Silke, « What Makes People Tick? And What Makes a Society Tick? And is a Theory Useful for Understanding?: An Interview with Peter L. Berger », in : *Human Studies*, vol. 39, n° 1, mars 2016, pp. 7-25.

STEETS Silke, *Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt: eine Architektursoziologie*, Berlin : Suhrkamp Verlag, 2015.

SUTTON Tiffany, *The Classification of Visual Art: A Philosophical Myth and Its History*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000.

TAYLOR Diana, « Saving the "Live"? Re-performance and Intangible Cultural Heritage », in : *Études anglaises*, 2016, vol. 69, n° 2, pp. 149-161.

TÉNÈZE Annabelle, *Exposer l'art contemporain à Paris : L'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1967-1988)*, thèse de diplôme d'archiviste-paléographe, Paris, École nationale des Chartes, 2004 (document non publié).

THOMAS Erika, *Art-vidéo et fictions du quotidien : Sur les traces de Bob Santiano, Oublier Zanzibar, Disparitions*, Paris : L'Harmattan, 2015.

TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique. Suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris : Seuil, 1981.

Transitions : La photographie dans le canton de Neuchâtel 1840-1970, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, 14 mai-15 octobre 2017, sous la direction de Jean-Christophe Blaser et Chantal Lafontant Vallotton, Neuchâtel : Éditions Alphil, 2017.

TRÉVISE Anne, « Métalexique, métadiscours et interactions métalinguistiques », in : *Linx*, n° 36, 1997, pp. 41-54.

TRIBE Mark, REENA Jana, *Art des nouveaux médias*, Cologne : Taschen, 2009.

UBOLDI Anna, « Hierarchies and Divisions in the Subfield of Gallery Owners: A Research on Art Galleries in Milan », in : GLAUSER Andrea, HOLDER Patricia *et al.* (éd.), *The Sociology of Arts and Markets: New Developments and Persistent Patterns*, Cham : Springer Nature, Palgrave Macmillan (coll. « Sociology of the Arts »), 2020, pp. 239-262.

URSPRUNG Philip, *Die Kunst der Gegenwart*, Munich : Verlag C.H.Beck oHG (coll. « Kunstepochen »), 2013 [2010].

VAN ASSCHE Christine (éd.), *Collection nouveaux médias/installations : La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 2006.

VAN ASSCHE Christine, *Vidéo et après : La collection vidéo du Musée national d'art moderne*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou/Éditions Dominique Carré, 1992.

VERA Hector, « An Interview with Peter L. Berger: Chamber Music at a Rock Concert », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 21-29.

VERA Hector, « Rebuilding a Classic: *The Social Construction of Reality at 50* », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 3-20.

Video im Museum: Restaurierung und Erhaltung: Neue Methoden der Präsentation: Der Originalbegriff/Video Arts in Museums: Restoration and Preservation: News Methods of Presentation: The Idea of the Original. Actes du symposium international organisé par le Museum Ludwig de Cologne, 9 septembre 2000, textes réunis par Reinhold Misselbeck et Martin Turck, Cologne : Museum Ludwig, 2000.

Video suíço contemporâneo, catalogue d'exposition, Lisbonne, Galeria de exposições temporárias, 20 juillet-9 septembre 1990, Lisbonne/Zurich : Fondation Calouste Gulbenkian/Fondation Pro Helvetia, 1990.

Video vidím ich sehe: Slovenské, české a svajciarske videoumenie/Slowakische, tschechische und schweizerische Videokunst, catalogue d'exposition, Zilina, Povazská galéria umenia, 14 septembre-30 octobre 1994, Thoune, Kunstmuseum, 27 avril-5 juin 1995, sous la direction d'Esther Maria Jungo, Katarína Rusnáková *et al.*, Zilina/Thoune : Kunstmuseum/Povazská galéria umenia, 1994.

Vidéo Vintage : 1963-1983 : Une sélection de vidéos fondatrices des collections nouveaux médias du Musée national d'art moderne Centre Pompidou, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 8 février-7 mai 2012, sous la direction de Christine Van Assche, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2012.

WARBURG Aby, *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Boticelli*, Paris : Éditions Allia, 2007 [1893].

« Watching Music : Culture du clip musical », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 14, n° 1, 2018.

WEBER Max, *Concepts fondamentaux de sociologie*, édition établie par Jean-Pierre Grossein, Paris : Gallimard, 2016.

WEBER Max, « Les Trois Types purs de la domination légitime », [1917-1920], édition établie par Élisabeth Kauffmann, in : *Sociologie*, 2014, vol. 5, n° 3, pp. 291-302.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, Paris : Le Livre de Poche, 2005 [1764].

WYSS Beat, *Vom Bild zum Kuntsystem*, Cologne : Walther König, 2006.

WYSS Beat, *Die Welt als T-Shirt: zur Aesthetik und Geschichte der Medien*, Cologne : DuMont Buchverlag, 1997.

WYSS Beat (éd.), *La Scène artistique aujourd'hui*, Disentis : Éditions Desertina, (coll. « Ars helvetica : Arts et culture visuels en Suisse », n° 12), 1992.

YOUNGBLOOD Gene, *Expanded Cinema*, New York : P. Dutton & Co., Inc., 1970.

ZAYTSEVA Anna, « La Légitimation du rock en URSS dans les années 1970-1980 : Acteurs, logiques, institutions », in : *Cahiers du monde russe*, vol. 49, n° 4, 2008, pp. 651-680.

ZIELINSKI Siegfried, *Zur Geschichte des Videorecorders*, Berlin : Wissenschaftsverlag Volker Spiess GmbH, 1986.

ZOURABICHVILI François, *Deleuze : Une philosophie de l'événement*, Paris : Presses universitaires de France, 1996 [1994].

40jahrevideokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute, catalogue d'exposition, Karlsruhe, ZKM, Düsseldorf, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Brême, Kunsthalle Bremen, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Leipzig, Museum der bildenden Künste, 25 mars-21 mai 2006, sous la direction de Rudolf Frieling et Wulf Herzogenrath, Ostfildern : Hatje Cantz, 2006.

Webographie

Archives de la critique d'art, site web disponible à l'adresse URL : <http://www.archivesdelacritiquedart.org>

Archives de la Ville de Genève, site web disponible à l'adresse URL : <http://w3public.ville-ge.ch/seg/xmlarchives.nsf>

Archives nationales de France, site web disponible à l'adresse URL : <http://www.archives-nationales.culture.gouv.fr>

Association des Amis du MAMCO, site web disponible à l'adresse URL : <http://amamco.ch>

BASTID Paul, « Légitimité », in : *Encyclopaedia universalis*, disponible à l'adresse URL, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/legitimite>

Bibliothèque nationale de France, site web disponible à l'adresse URL : <https://data.bnf.fr>

Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, site web disponible à l'adresse URL : <https://www.centrepompidou.fr>

Cinédoc, site web disponible à l'adresse URL : <http://www.cinedoc.org/a-propos.html>

Cinéma exposé, site web du projet disponible à l'adresse URL : www.cinemaexpose.ch

Comptes rendus de l'Administration municipale, disponibles sur le site web de la Ville de Genève, à l'adresse URL : <http://www.ville-ge.ch/archivesenligne/archives/consultation/cra.html>

De l'art vidéo aux nouveaux médias, site web du projet disponible à l'adresse URL : <https://videoartfestival.ch>

Electronic Arts Intermix, site web disponible à l'adresse URL : <http://www.eai.org>

Émergence de l'art vidéo en Europe : Historiographie, théorie, sources et archives (1960-1980), présentation du projet sur le site web du Laboratoire d'excellence des arts et médiations humaines, disponible à l'adresse URL : <http://www.labex-arts-h2h.fr/emergence-de-l-art-video-en-europe-1383.html?lang=fr>

Estate VanDerBeek, site web disponible à l'adresse URL : <http://www.stanvanderbeek.com/f121.image.r=lois,20statuts%20et%20règlerègl%20concernaco%20les%20anciennes%20académies%20et%20l'institut%20de%201635%20à%201889>

« Faire (de) la télévision/Making TV », *Biens symboliques/Symbolic Goods : Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées/A Social Science Journal on Arts, Culture and Ideas*, n° 6, avril 2020, disponible en ligne à l'adresse URL : <https://www.biens-symboliques.net>

Festival d'Automne à Paris, site web disponible à l'adresse URL : <https://www.festival-automne.com>

GABORIT Jean-René, « Arts plastiques », in : *Encyclopædia universalis*, disponible à l'adresse URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/arts-plastiques>

Galerie Rosenberg, site web disponible à l'adresse URL : <http://www.galerie-rosenberg.ch>

GFELLER Johannes, « Pulfer, René », in : *SIKART Dictionnaire sur l'art en Suisse*, disponible à l'adresse URL : <http://www.sikart.ch/kuenstlerInnen.aspx?id=9586812>

Internet Movie Database IMDb, disponible à l'adresse URL : <https://www.imdb.com>

Inventaires des Archives cantonales vaudoises, disponibles à l'adresse URL : <http://www.davel.vd.ch>

KAENEL Philippe, « René Berger », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, disponible à l'adresse URL : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F30213.php>

Kristallisationsorte der Schweizer Kunst der 1970er Jahre: Aarau, Genf, Luzern, présentation du projet sur le site web de la Hochschule de Lucerne, disponible à l'adresse URL : <https://www.hslu.ch/de-ch/hochschule-luzern/forschung/projekte/detail/?pid=1102>

Kunstmuseum de Bâle, site web disponible à l'adresse URL : <https://www.kunstmuseumbasel.ch>

Kunstmuseum de Berne, site web disponible à l'adresse URL : <https://www.kunstmuseumbern.ch>

Kunstmuseum de Lucerne, site web disponible à l'adresse URL : <https://www.kunstmuseumluzern.ch>

LAGRANGE Jean-Jacques, « Le Projecteur Eidophor, une invention suisse qui va révolutionner le monde de l'image », in : *notrehistoire.ch*, 1.4.2014, article disponible à l'adresse URL : <https://notrehistoire.ch/entries/kV3Yyw3n84o>

LANGUIN Irène, « Bellini ne mise pas sur les artistes à la mode », in : *Tribune de Genève*, 16.6.2016, article disponible à l'adresse URL : <https://www.tdg.ch/culture/bellini-mise-artistes-mode/story/31859910>

Le Petit Robert de la langue française, disponible à l'adresse URL : <https://www.lerobert.com/dictionnaires/francais/langue/dictionnaire-le-petit-robert-de-la-langue-francaiseabonnement-annuel-3133099010272.html>

MCH Group, site web disponible à l'adresse URL : <https://www.mch-group.com>

Ministère de la Culture français, site web disponible à l'adresse URL : <https://www.culture.gouv.fr>

Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, site web disponible à l'adresse URL : <https://www.mcba.ch>

Musée d'Art Moderne de Paris, site web disponible à l'adresse URL : <http://www.mam.paris.fr>

Museum of Modern Art New York, site web disponible à l'adresse URL : <https://moma.org>

Nicole Croiset, profil LinkedIn disponible à l'adresse URL : <https://www.linkedin.com/in/nicole-croiset-25a864b1>

Nil Yalter, site web de l'artiste disponible à l'adresse URL : <http://www.nilyalter.com>

Oral History Archiv der zeitgenössischen Kunst und Architektur, École polytechnique fédérale de Zurich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta), disponible à l'adresse URL : <https://www.oralhistoryarchiv.ch/interviews>

Persée, portail disponible à l'adresse URL : <https://www.persee.fr>

Peter Weibel, site web de l'artiste disponible à l'adresse URL : <http://www.peter-weibel.at>

Plan de visite du Musée d'art et d'histoire Genève, disponible sur le site web de la Ville de Genève, à l'adresse URL : http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user_upload/mah/2013/Lieux-exposition/MAH-Plans/Web_DepliantMAH_Francais_2018.pdf

Rapport d'activité du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1977, disponible à l'adresse URL : http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/functions/ead2/attached/FRCNACGP00ARCHIVES_000000000/FRCNACGP00ARCHIVES_000000004_e0000037.pdf

Rebel Video, site web du projet disponible à l'adresse URL : <https://rebelvideo.ch>

RÉRODOC, Bibliothèque numérique du Réseau des bibliothèques de Suisse occidentale, disponible à l'adresse URL : <http://doc.rero.ch>

[S.n.], « RMM, signature de l'estampes genevoise », in : *Le Temps*, 7.1.2016, disponible à l'adresse URL : <https://www.letemps.ch/culture/rmm-signature-lestampes-genevoise>

STAMPA Galerie, site web disponible à l'adresse URL : <https://www.stampa-galerie.ch>

Statuts et règlements de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Paris, février 1648, disponibles sur Gallica, la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France et de ses partenaires, disponible à l'adresse URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5701437d/>

TV as a Creative Medium, New York, Howard Wise Gallery, 17 mai-14 juin 1969, brochure de l'exposition disponible à l'adresse URL : http://www.eai.org/user_files/supporting_documents/tvasacreativemedium_exhibitionbrochure.pdf

Vidéographe Montréal, site web disponible à l'adresse URL : <http://www.videographe.org>

Volume ! La revue des musiques populaires, disponible à l'adresse URL : <http://volume.revues.org>

1959-1985, au prisme de la Biennale de Paris, présentation du projet sur le site web de l'Institut national d'histoire de l'art, disponible à l'adresse URL : www.inha.fr/fr/recherche/le-departement-des-etudes-et-de-la-recherche/domaines-de-recherche/histoire-de-l-art-du-xviiiie-au-xxi-e-siecle/au-prisme-de-la-biennale-de-paris.html

Archives

Archives de la critique d'art, Rennes :

Fonds AICA International, FR ACA AICAI

Fonds Biennale de Paris 1959-1985, FR ACA BIENN

Fonds Dany Bloch, FR AC DBLOC

Fonds Don Foresta, FR ACA DFORE

Fonds François Pluchart, FR ACA FPLUC

Fonds Frank Popper, FR ACA FPOPP

Fonds Georges Boudaille, FR ACA GBOUD

Fonds Gérard Gassiot-Talabot, FR ACA GGASS

Fonds Pierre Cabanne, FR ACA PCABA

Fonds Pierre Restany, FR ACA PREST

Fonds Yann Pavie, FR ACA YPAVI

Archives de l'Association des Amis du MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain, Genève :

Carton [non numéroté], AMAM Procès-verbaux Comité 1973-1979

Carton 16, AMAM Correspondance 1973-74-75-76

Carton 17, AMAM Correspondance 1977-1978

Carton 19, AMAM Statuts, procès-verbaux assemblées générales 1974-1990

Classeur P2, Presse 1976-1986

Classeur 9, Archives E. Oberwiler

Archives de la STAMPA Galerie, Bâle

Archives de la Ville de Genève :

Fonds Gen Lock, CH AVG, GenL

Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340

Archives du Centre d'Art Contemporain, Genève

Archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris

Archives du Festival d'Automne à Paris, disponibles à l'adresse URL : <https://www.festival-automne.com/archive>

Archives du Musée d'Art Moderne, Paris :

Boîte CANADA TRAJECTOIRES 14 juin – 15 août 1973, Boîte 1

Boîte CANADA TRAJECTOIRES 14 juin – 15 août 1973, Boîte 2

Boîte ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2

Boîte ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc. 2/2

Catalogues produits par l'A.R.C., 1967-1989

Archives historiques *Le Temps (Journal de Genève, Gazette de Lausanne)*, disponibles à l'adresse URL : <http://www.letempsarchives.ch>

Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine :

Fonds de l'Inspection générale des spectacles, 19910241/6 ; 19910241/16

Fonds du Bureau de la commande publique (délégation aux arts plastiques), 19940651/13

Fonds du Centre national du cinéma et de l'image animée (1946-...), 20050582/151-20050582/153

Fonds du Contrôle financier (ministère de la Culture et de la Communication), 19900625/4

Fonds du Département de l'information et de la communication (ministère de la Culture et de la Communication), 20160404/4-20160404/5

Fonds du Fonds d'intervention culturelle, 20060272/24-20060272/26 ; 20060272/38-20060272/41

Fonds du Ministère de la Culture et de la Communication, Service des études et recherches (1963-1986), 20150134/43-20150134/46

Fonds d'archives de la Bibliothèque Kandinsky – Centre de documentation et de recherche du Musée National d'Art Moderne, Paris :

Dossiers documentaires Vidéo en France, BVCCDO VID

Fonds Anne-Marie Duguet, AMD

Fonds Biennale de Paris 1971-1985, BDP

Fonds E.A.T (Experiment in Art and Technology)

Fonds d'archives de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris :

Fonds Maurice Besset, 124