

GLOSSAIRE

Proposée par l'*Encyclopédie nouveaux médias* du Centre Georges Pompidou

• analogique

L'analogie est un procédé d'enregistrement d'une vibration qui, durant la transmission d'un signal, se transforme en impulsions électriques, pour être ensuite changée en énergie magnétique en vue d'un transfert sur bande ou sur disque, en conservant toutes ses propriétés originelles.

• art cinétique (Op Art)

Le mouvement réel a intégré les œuvres d'art à partir des années 20, en particulier par le biais des constructivistes - Gabo employa pour la première fois l'expression "cinétique" à propos de l'art -, ou encore par les "mobiles" de Alexander Calder dans les années 30. Un renouvellement de l'art cinétique a eu lieu durant les années 1953-54. Plusieurs subdivisions interviennent dans le cinétisme, qui comprend des machines ou des mobiles, des œuvres luminocinétiques faites de lumière et de mouvement, et, dans une acception plus large, les œuvres aux mouvements optiques (Op Art). Vers 1950 apparaissent des machines à moteur. Nicolas Schöffer intègre les découvertes de l'électronique et de la cybernétique dans des constructions polysensorielles (Tour Spatiodynamique, 1961). La machinerie poétique perce sous les œuvres hétéroclites de Tinguely et sous la lenteur des œuvres de Pol Bury. L'exposition *Le Mouvement* à la galerie Denise René à Paris en 1955, puis *Bewogen Bewegung* au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1961 participent à la reconnaissance de l'art cinétique.

Le luminocinétisme se renouvelle vers 1950, avec notamment les *Tableaux mobiles* de F.J. Malina. Nicolas Schöffer élabore des murs de lumière, prismes et circuit vidéo. Gyula Kocise, Martial Raysse et Piotr Kowalski se servent du néon pour leurs œuvres. Des expositions comme *Kunst-Licht-Kunst* au Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven en 1966, ou *Lumière et mouvement* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1967, firent mieux connaître ce courant de l'art cinétique. Les œuvres de François Morellet, Julio Le Parc, Yaacov Agam révélèrent un art liant lumière et environnement. En 1965, au Museum of Modern Art de New York, l'exposition *The Responsive Eye* regroupe les principaux artistes de ce qui sera nommé "art optique" ou Op Art, où le mouvement est toujours induit, virtuel, jamais réel. Le mouvement est physiologico-optique, il se situe dans la lignée des recherches picturales du début du siècle. Parmi les artistes les plus connus : Victor Vasarely, Jésus-Raphaël Soto, Yaacov Agam, Carlos Cruz-Diez, Nicolas Schöffer, le GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel, 1960-68), entre autres.

Bibliographie : Franck Popper, *Naissance de l'art cinétique*, Paris, Gauthier-Villars, 1970.

• art conceptuel

Konzeption Conception, la première grande manifestation se rapportant à l'art conceptuel, a lieu en 1969 en Allemagne à Leverkusen. L'expression "concept art" est employée dès 1961 par Henry Flynt dans un recueil Fluxus. Mais c'est sous une acception différente que l'expression sera reprise par Joseph Kosuth et le groupe Art & Language. Le terme exprime une investigation du concept "art", l'objet d'art disparaît au profit de son analyse. Le groupe Art & Language (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Ian Burn, Mel Ramsden, Philip Pilkington, David Rushton), qui fonde en 1969 la revue *Art-Language*, montre que le langage n'est pas employé en tant qu'art mais sert à l'analyse de l'art. C'est une tendance avant tout anglo-saxonne qui se réfère à la philosophie analytique, ce qui n'est pas sans rapprocher les artistes du groupe de certains minimalistes. L'art conceptuel envisage le fait artistique au travers du discours qui l'accompagne. Les premières œuvres conceptuelles se présentent comme des œuvres dont la seule fonction est une définition d'elles-mêmes : *One and Three Chairs*, œuvre de Joseph Kosuth, est constituée d'une chaise pliante, de la photographie d'une chaise et d'un agrandissement photographique de la définition du dictionnaire du terme "chaise". En 1970, au Cultural Center de New York, a lieu la première exposition spécifiquement consacrée à l'art conceptuel : *Conceptual Art and Conceptual Aspects*. La publication d'un catalogue accompagne l'exposition, avec notamment la reprise de "Art after philosophy" de Joseph Kosuth, article paru initialement dans la revue *Studio International* en 1969. L'art conceptuel met en place deux notions essentielles : la production artistique doit servir la connaissance artistique ; l'œuvre n'est plus une finalité en soi.

Bibliographie : Catherine Millet, "Conceptual (art)", *Encyclopaedia universalis* (corpus 6), Paris, 1995. *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990.

• art corporel (Body Art)

Si l'art corporel découle du happening, il s'en différencie en tant qu'acte individuel ne devant pas être reproduit. Le plus souvent, la photographie et la bande vidéo restent la seule trace de l'action et comptent pour l'œuvre elle-même. Parmi les principaux représentants de l'art corporel figurent les Américains Vito Acconci et Denis Oppenheim, l'Italienne Gina Pane, le Français Michel Journiac et le Suisse Urs Lüthi. La poésie est à la base du Body Art. Vito Acconci passe des mots à la page et de la page aux corps. Michel Journiac publie en 1968

Le Sang nu, où il souhaite faire du corps le langage de la création. Pour Vito Acconci et Gina Pane, l'action corporelle s'accompagne d'une préparation psychologique, de notes et de croquis. L'action se termine lorsque les auteurs estiment avoir modifié une situation. L'agression du spectateur est une constituante majeure de l'art corporel, l'esthétique de l'oeuvre dépend de son efficacité à désorganiser les habitudes de pensée du spectateur, de sa réussite à le faire sortir de son état passif. L'effort, le risque, la douleur, mais encore la pose et le travestissement, sont des aspects essentiels de l'art corporel. Les Autrichiens Hermann Nitsch, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler et Otto Muehl vont tenir un rôle de premier plan – entre happening et art corporel - par leurs actions brutales, où se mêlent tous les comportements occultés par la société, obligeant ainsi le spectateur à se remettre en cause. Nombre d'artistes, parmi lesquels Bruce Nauman, Joan Jonas, Lucas Samaras, Thierry Fox, Chris Burden, Gilbert & George, vont faire de leur corps le terrain privilégié de leur oeuvre. En 1975 à Paris a lieu la première grande exposition de Body Art à la galerie Stadler, qui publie le premier manifeste d'art corporel.

Bibliographie : François Pluchart, *L'Art corporel*, Paris, Limage 2 / Alain Avila, 1983.

• art électronique

L'art électronique est un art qui fait appel à des technologies dites avancées, telles que l'informatique, le laser, la vidéo, l'holographie et certains moyens de communication. Le laser est utilisé dans le Light Art. Sa première utilisation artistique date de 1965. Sa première exposition a lieu en 1969 au Cincinnati Art Museum (*Laser Light - A New Visual Art*). L'une des qualités du faisceau laser est la concentration de sa lumière qui lui évite tout étalement dans l'espace. Le compositeur Iannis Xenakis utilise le laser dans *Diatope*, oeuvre présentée à Paris, au Centre Georges Pompidou, en 1978. Le faisceau laser est également à la base de l'élaboration de l'hologramme, qui s'adresse autant à la vision physiologique qu'à la perception psychologique. L'art vidéo est marqué à ses débuts par l'oeuvre de Nam June Paik et de Wolf Vostell, qui exposent en 1963 à la galerie Parnass de Wuppertal (Allemagne). La vidéo est utilisée soit comme simple technique d'enregistrement pour les happenings, actions, performances, soit comme recherche expérimentale sur les propriétés électroniques du médium. La vidéo combine également caméras et moniteurs dans des sculptures et installations, ou s'associe avec l'informatique. L'origine de l'art informatique ou Computer Art peut être fixée aux alentours des années 60. On utilise l'ordinateur numérique pour produire des réalisations visuelles, des sculptures cybernétiques et des environnements. Le Copy Art est un moyen de fixer des images par des procédés photochimiques, électrostatiques ou thermiques. L'artiste use de photocopieuses pour réaliser ses objectifs. Plusieurs tendances différentes peuvent

être mises au jour, comme le fait de mettre des objets réels en contact direct avec la machine ou de transformer et combiner des images préexistantes. L'art de la communication comprend l'utilisation de réseaux télématiques, qui permettent l'exploration de l'espace cybernétique. L'esthétique de la communication se veut une fusion des arts, de la technologie et de la science. Le Groupe de l'esthétique de la communication réalise des projets où les événements se produisent en temps réel par l'intermédiaire de technologies rapprochant visuellement des lieux normalement séparés. "Le contenu de l'échange importe moins que le réseau utilisé et les conditions fonctionnelles de l'échange." Les artistes de la communication utilisent également le fax, la télévision slow scan, ou le satellite.

Bibliographie : Franck Popper, *L'Art à l'âge électronique*, Paris, éd. Hazan, 1993.

• art minimal

L'art minimal est né aux Etats-Unis vers le milieu des années 60. Le terme est employé pour la première fois par Richard Wollheim dans un article paru dans la revue *Arts Magazines* en 1965 à propos d'oeuvres de Marcel Duchamp, de Ad. Reinhardt et du Pop Art. La même année, Donald Judd publie *Specific Objects*, où il se propose de nommer "objets spécifiques" ces nouvelles productions. Parmi les artistes essentiels du minimalisme, on trouve Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris. Ce regroupement est le fait d'une sensibilité commune, plus que d'un style commun. Ces artistes opèrent sur des figures géométriques, sur des variations de structures déterminées, sur des problèmes de volume. Le minimalisme, en s'appuyant sur des formes facilement compréhensibles, réduit les processus esthétiques de production et de réception des oeuvres. Les artistes minimalistes recherchent avant tout à éviter toutes sortes d'illusionnisme formel, toutes formes de subjectivité. Les catégories sur lesquelles ces artistes travaillent sont la répétition de la forme, la sérialité, la combinaison d'éléments élémentaires. L'oeuvre de Sol LeWitt est une variation de la figure du carré, celle de Dan Flavin du néon et Robert Morris d'éléments unitaires ; Carl Andre considère ses oeuvres comme lieu et espace à parcourir. L'oeuvre n'est plus qu'un des éléments de la relation entre le spectateur, l'espace et l'objet. L'objet d'art ne doit être ni monumental, ni simplement décoratif. Une échelle humaine donc, qui n'exclut pas les matériaux faisant appel à une relation essentiellement physique des sens. Le minimalisme se situe entre peinture, sculpture et architecture.

Bibliographie : Gregory Battcock (dir.), *Minimal Art*, New York, Dutton & Co, 1968. Claude Gintz (dir.), *Regards sur l'art américain des années 60*, Paris, éd. Territoire, 1979. Jacinto Lageira, "Minimal (art)", *Encyclopaedia Universalis* (corpus 15), Paris, 1995.

• Roland Barthes

Né à Cherbourg en 1915, il meurt en 1980. Il est

nommé directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études à Paris en 1962. En 1976, il est élu professeur au Collège de France, où lui est attribuée une chaire de sémiologie littéraire. Son œuvre critique s'inspire des travaux de la linguistique, de la psychanalyse et de l'anthropologie modernes. Il aborde tout aussi bien la littérature, le cinéma, la photographie, la peinture et la musique que l'œuvre de Michelet. Dans *Mythologies* (1957), Roland Barthes analyse les représentations de l'idéologie petite-bourgeoise, il démystifie le système idéologique présent dans les objets et les stéréotypes quotidiens. Avec *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), il aborde l'histoire des signes de la littérature. Roland Barthes s'intéresse aux systèmes annexes de la langue par lesquels on émet indirectement des valeurs. Il s'engage dans la fondation de la revue *Théâtre populaire*, nodosité dense de confrontations artistiques, sociales et politiques. Durant les années 60, années de "l'aventure structuraliste", Roland Barthes va, après Saussure, tenter de construire la sémiologie en une "science qui étudierait la vie des signes au sein de la vie sociale". Il écrit *Éléments de sémiologie* (1964), puis *Système de la mode* (1967). Il prend pour modèle les principes d'articulation et de combinaison du système langagier pour analyser les discours littéraires, cinématographiques, musicaux, voire vestimentaires. Durant cette période, il se lie avec le groupe *Tel Quel*, alors en plein engagement gauchiste. Avec ses *Essais critiques* (1964) et *Nouveaux Essais critiques* (1972), il s'intéresse en libre lecteur à La Rochefoucauld, Brecht, La Bruyère, Robbe-Grillet, Loti, Bataille, Voltaire, Proust, Flaubert, Queneau, Tacite, Kafka. Dans *Le Plaisir du texte* (1975), le texte n'est plus objet de discours théoriques mais génère un discours subjectif, une écriture qui affirme la jouissance de l'écrit contre les indifférences de la science et le puritanisme de l'analyse idéologique. Dans *La Chambre claire* (1980), il se livre à une lecture affective de la photographie.

Bibliographie : *Le Degré zéro de l'écriture* (1953). Michelet par lui-même (1954). *Mythologies* (1957). *Sur Racine* (1963). *Essais critiques* (1964). *Critique et vérité* (1966). *Système de la mode* (1967). *S / Z* (1970). *L'Empire des signes* (1970). Sade, Fourrier, Loyola (1971). *Le Plaisir du texte* (1972). *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). *Fragments d'un discours amoureux* (1977). *Leçon* (1978). *Sollers écrivain* (1979). *La Chambre claire* (1980). *L'Obvie et l'obtus* (1982). *Le Bruissement de la langue* (1984). *Incidents* (1987).

• Raymond Bellour

Raymond Bellour est né en France en 1939. Directeur de recherche au CNRS, critique et théoricien de littérature et de cinéma, il tient un séminaire à l'université de Paris III. Il a participé avec Serge Daney à la création de la revue *Trafic* (Paris), dans laquelle il écrit régulièrement, sa réflexion portant aussi bien sur des cinéastes que sur l'œuvre de vidéastes (Bill Viola, Gary Hill, Thierry Kuntzel). Il a publié plusieurs ouvrages

collectifs sur le cinéma, qui font référence (*Le Cinéma américain, Le Western*). En 1990, il publie *L'Entre-Images : Photo. Cinéma. Vidéo*, une réflexion sur les passages entre les images, sur le pouvoir de transformation des images vidéo : "Entre photo, cinéma, vidéo, l'entre-images est un lieu de passages. Le lieu où passent aujourd'hui les images." La même année, il est commissaire avec Christine Van Assche et Catherine David de la fameuse exposition *Passages de l'image* au Centre Georges Pompidou, à Paris. Il vient de publier (1998) un essai sur le CD-ROM *Immemory* de Chris Marker.

Bibliographie : Alexandre Astruc, Paris, Seghers, 1963. Henri Michaux ou une mesure de l'être, Paris, Gallimard, 1965. *Les Rendez-vous de Copenhague* (roman), Paris, Gallimard, 1966. *Le Livre des autres, essais et entretiens*, Paris, L'Herne, 1971. *Le Livre des autres* (entretien), Paris, 10/18 UGE, 1978. *L'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1979. *Mademoiselle Guillotine*, Paris, éd. de La Différence, 1989. *L'Entre-images*, Paris, éd. de La Différence, 1990. *Oubli* (textes), Paris, éd. de La Différence, 1992. *Qu'est-ce qu'une madeleine ? A propos du CD-ROM Immemory de Chris Marker* (avec Laurent Roth), Paris, Centre Georges Pompidou / Bruxelles, Yves Gevaert, 1997. Direction d'ouvrages collectifs : *Le Western*, Paris, 10/18 UGE, 1966. Henri Michaux, Paris, L'Herne, 1966. *Dictionnaire du cinéma* (avec Jacques Brochier), Paris, Ed. Universitaires, 1966. *Psychanalyse et cinéma* (avec Thierry Kuntzel et Christian Metz), Communications, numéro 23, Paris, Seuil, 1975. Lévi-Strauss (avec Catherine Clément), Paris, Gallimard, 1979. *Le Cinéma américain, analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980. *Vidéo. Communications* (avec Anne-Marie Duguet), numéro 48, Paris, Seuil, 1988. *Cinéma et Peinture, approches*, Paris, PUF, 1990. *Passages de l'image* (avec Christine Van Assche et Catherine David), Paris, Centre Georges Pompidou, 1990. *Unspeakable Images. Camera Obscura* (avec Elisabeth Lyon), numéro 24, Los Angeles, 1991. Jean-Luc Godard : son + image, New York, The Museum of Modern Art, 1992. *Editions critiques* : Charlotte Brontë, Patrick Branwell Brontë, *Ecrits de jeunesse* (choix), Paris, Pauvert, 1972. Emily Brontë, *Wuthering Heights*, Paris, Pauvert, 1972. Alice James, *Journal suivi de lettres*, Café-Clima, 1984. Henri Michaux, *Œuvres complètes 1*, Paris, Gallimard, 1998. Collaborations : *Le Temps d'un mouvement : aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre national de la Photographie, 1987. *Marges de la photo*, Paris, intermedia, 1989. *The Lectures 1990*, Rotterdam, Witte de With, 1991. Henri Michaux : peintures, Paris, Gallimard, 1993. James Coleman, Paris, Centre Georges Pompidou / Bruxelles, Gevaert, 1996. *La Couleur au cinéma*, Paris, La Cinémathèque française / Milan, G. Mazzotta, 1995. *Projection, les transports de l'image*, Paris, Hazan / Tourcoing, Le Fresnoy, 1998.

• **John Cage**

Né en 1912 à Los Angeles (Etats-Unis), il meurt en 1992. Durant ses études secondaires, John Cage apprend le piano avec le compositeur Fannie Charles-Dillon. Il se passionne pour les œuvres musicales d'Edvard Grieg et les écrits de Gertrude Stein. En 1930, il commence des études d'architecture à Paris, puis se tourne rapidement vers la peinture tout en commençant à composer. De retour aux Etats-Unis, il vit grâce à des conférences d'initiation à la musique et à la peinture contemporaines. Il devient l'élève du pianiste Richard Bühlig à Los Angeles, puis du compositeur Henri Cowell à New York, et plus tard de Adolf Weiss. Sous l'impulsion de ce dernier, il retourne étudier à Los Angeles sous la direction de Arnold Schönberg. C'est en créant une musique de film pour le cinéaste abstrait Fischinger que John Cage se tourne vers les percussions et les rythmes. En 1937, il rencontre Merce Cunningham et compose sa première *Construction in Metal*. En 1938, il invente le "piano préparé" dans une composition pour le ballet de Sylvilla Fort. Il intercale entre les cordes divers objets, afin de multiplier les timbres de l'instrument. En 1939, il crée *Imaginary Landscape*, une pièce électronique. En 1941, en collaboration avec Kenneth Patchen, il élabore une pièce radiophonique, *The City wears a slouch hat*, qui repose sur l'imitation sonore des bruits réels d'une ville. Invité par Laszlo Moholy-Nagy, il enseigne au Chicago Institute of Design. Reçu chez Max Ernst et Peggy Guggenheim en 1942, il rencontre Piet Mondrian, André Breton et Marcel Duchamp. A partir de 1944, John Cage devient le directeur musical de la Merce Cunningham and Dance Company. En 1945, il étudie la pensée et la musique de l'Inde, tout en s'initiant au zen. En 1947, il met en musique le film de Richter, *Dreams that Money Can Buy*. Dans une conférence ("*Defence of Satie*") donnée au Black Mountain College en 1948, il oppose aux musiques occidentales les musiques orientales qui ont su, selon lui, garder, en face du son, le silence. En 1949, il définit une méthodologie de la déconstruction et compose ses premières oeuvres incluant le hasard. En 1952, avec Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, David Tudor, Charles Olson et M.C. Richards, John Cage fait représenter au Black Mountain College un event qui relève de plusieurs disciplines artistiques, un des tout premiers happenings. A partir de 1954, il intègre les notions de l'indéterminé dans sa composition musicale. De 1956 à 1960, il enseigne à la New School for Social Research, où ses disciples seront notamment George Brecht, Dick Higgins et Allan Kaprow, qui auront un rôle à jouer dans l'évolution du happening et de Fluxus.

Bibliographie : D. Charles, John Cage, Toulouse, éd. Privat, 1988. Jean-Yves Bosseur, Daniel Caux, John Cage, Paris, éd. Minerve, 1993.

• **caméra subjective**

C'est un mode de prise de vues dans lequel l'objectif

de la caméra se confond avec le point de vue d'un personnage.

• **cinéma expérimental (films expérimentaux)**

Le cinéma expérimental est un cinéma de recherche où les préoccupations formelles, en dehors de toute narrativité classique, occupent une place primordiale. Les films expérimentaux ne suivent par le circuit ordinaire de la production et de la diffusion du cinéma commercial. Son origine pourrait remonter à la deuxième décennie du 20e siècle, qui voit l'élaboration des manifestes futuristes sur le cinéma. Le cinéma expérimental suit le courant des avant-gardes du 20e siècle, du dadaïsme (*Entr'acte*, de René Clair et Francis Picabia, 1924) au surréalisme (*Un chien andalou*, de Salvador Dali et Luis Buñuel, 1928). A partir des années 20, il est pensé comme une avant-garde indiquant les formes à venir, comme un cinéma "pur", dans lequel s'illustrent Man Ray, Hans Richter, Germaine Dulac, Fernand Léger. Les lieux privilégiés de cette création sont Paris et Berlin. Dans les années 60, un renouveau - dû en particulier aux nouveaux formats de pellicules (8 et 16 mm), qui réduisent le budget des films - a lieu à San Francisco et à New York, précédé dès les années 40 par la cinéaste Maya Deren. Les principaux cinéastes du New American Cinema sont alors Kenneth Anger, Jonas Mekas, Gregory Markopoulos, Andy Warhol, Conner, Carl Linder et Stan Brakhage. En 1962, Jonas Mekas et quelques cinéastes créent la *Film-maker's Cooperative*, une organisation de distribution parallèle de films expérimentaux. Parmi les cinéastes américains qui vont avoir un certain retentissement sur l'élaboration d'images expérimentales, on peut considérer également Paul Sharits, Michael Snow et Hollis Frampton. En France, dans les années 50, les films de Jean Mitry ou des lettristes Isidore Isou, Maurice Lemaître et Guy Debord offrent un certain nombre d'expérimentations allant jusqu'au film sans images. Dans les années 70 s'ajoutent, au nombre grandissant des cinéastes expérimentaux, des artistes peintres comme Pol Bury, Martial Raysse, Christian Boltanski et Jacques Monory.

Bibliographie : Dominique Noguez, *Eloge du cinéma expérimental*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979. *Une Renaissance du cinéma. Le cinéma "underground" américain*, Paris, Klincksieck, 1985.

• **Merce Cunningham**

Né à Centralia aux Etats-Unis en 1919. Danseur, il est également soliste dans la Compagnie de Martha Graham de 1939 à 1945. Sa rencontre avec John Cage va être déterminante pour son orientation chorégraphique. Les processus aléatoires de Cage, ainsi que le "livre des transformations" (le Yi-Chang) et la philosophie zen métamorphosent sa perception de la danse. Il la pense désormais comme du pur mouvement. Sa collaboration avec John Cage, commencée en 1942, va durer jusqu'à la mort du compositeur en 1992. A partir de 1948, ils appliquent leurs idées au Black Mountain College.

C'est dans cet environnement interdisciplinaire que Merce Cunningham rencontre de futurs collaborateurs, comme Willem et Elaine De Kooning (The Ruse of Medusa, 1948), Robert Rauschenberg (Minutie, 1954) et le compositeur David Tudor. En 1952, il participe, avec John Cage, David Tudor, Robert Rauschenberg, Mary Caroline Richard et Charles Olson, à un "happening" resté célèbre. Merce Cunningham bouleverse la conception du ballet en rejetant l'ancienne convention narrative au profit du seul mouvement. Il s'attaque à la relation danse / musique, et sépare ces deux notions. Il donne à chacune de ces instances une entière autonomie. John Cage et Merce Cunningham conviennent ensemble de la durée d'une pièce, mais prennent connaissance de leurs travaux respectifs seulement la veille de la représentation. Les danseurs évoluent sans support rythmique autre qu'une perception intérieure du temps. La fréquentation des peintres d'avant-garde conduit Merce Cunningham à renouveler l'espace scénique en enlevant l'ancienne hiérarchie qui faisait du centre le point culminant de la scène. Il reprend à son compte la relativité d'Einstein et donne à chaque point de l'espace une parfaite égalité, qui conduit à présenter des événements simultanés. A partir de 1964, il accentue le système aléatoire qui prévaut dans ses chorégraphies en réalisant des événements conçus au dernier moment, à partir de différentes pièces, afin de pouvoir s'adapter à des lieux non conventionnels (Event Museum, Vienne, 1964). En 1967, le décor de Scramble est effectué par Franck Stella. En 1968, Merce Cunningham réalise Rain Forest sur une scène envahie des oreillers argentés gonflés à l'hélium de Andy Warhol. La même année, il réalise Walkaround Time, chorégraphie dans laquelle Marcel Duchamp confie à Jasper Johns la réalisation d'une adaptation du Grand Verre pour remplir l'espace scénique du ballet. Jasper Johns, après Robert Rauschenberg dont la première collaboration remonte à 1952, devient le directeur artistique de la Compagnie. Merce Cunningham collabore avec l'artiste minimaliste Robert Morris pour Canfield (1969) et Inlets (1977). Bruce Nauman fait le décor de Tread en 1970. A partir de 1980, le conseiller artistique de la Compagnie est Mark Lancaster, auquel succéderont en 1984 William Anastasi et Dove Bradshaw. Outre John Cage, plusieurs grands musiciens ont composé pour Merce Cunningham : Pierre Shaeffer et Pierre Henri notamment, ainsi que Pierre Boulez, La Monte Young, Jon Gibson, entre autres. En 1992, Merce Cunningham réalise à l'Opéra de Paris Enter, une pièce élaborée sur ordinateur. Dès 1974, aidé par Charles Atlas, il se sert de la vidéo comme champ d'expérimentation : il se joue de la frontalité du point de vue du spectateur et multiplie les prises de vues de la caméra sous des angles multiples. Il use également des particularités électroniques de la vidéo. Il crée des œuvres comme Blue Studio (1975) et Torse (1977).

Bibliographie : Marcelle Michel, Isabelle Ginot, La

Danse au XXe siècle, Paris, Bordas, 1995, rééd. 1998. Raphaël de Gubernatis, Cunningham, éd. Bernard Coutaz.

• Gilles Deleuze

Né à Paris en 1925, il se donne la mort en 1995. Agrégé de philosophie en 1948, il enseigne à l'université de Lyon à partir de 1964 avant d'être appelé par Michel Foucault à Vincennes en 1969. Les premiers ouvrages de Gilles Deleuze sont des introductions à la pensée de grands auteurs ou des histoires de la philosophie qui mettent en place un champ de références privilégiées (Nietzsche, Kant, Spinoza, Hume, Bergson). En 1953, Empirisme et subjectivité développe une position critique envers la philosophie kantienne. En 1962, il écrit sur l'œuvre de Nietzsche (Nietzsche et la philosophie), qui restera une de ses références fondamentales. Il publie en 1972, en collaboration avec Felix Guattari, L'Anti-Œdipe, qui soulève une polémique en s'attaquant à la psychanalyse classique, à la pensée réactive lacano-freudienne. Le souci d'une pensée positive, le projet d'un antidialectisme, l'éloge de désirs multiples, l'expérience contre l'interprétation, l'affirmation contre le ressentiment, la figure en rhizome contre la rationalité appartiennent à la pensée deleuzienne. Outre la philosophie classique, Gilles Deleuze s'intéresse à la politique, à la littérature (Marcel Proust, Franz Kafka, Lewis Carroll), à la peinture (Francis Bacon) et au cinéma. En 1983 et 1985, paraissent deux ouvrages fondamentaux sur le cinéma : L'Image-mouvement et L'Image-temps. Ces deux livres considèrent le cinéma comme une somme achevée. Le philosophe trace un tableau de toutes les images possibles et à venir. Il réfléchit sur le mouvement et le temps des images, de "l'image-perception", qui est la forme élémentaire de l'image-mouvement, jusqu'au "cinéma, corps, cerveau, pensée", qui est un des aboutissements de l'image-temps.

Bibliographie : Empirisme et subjectivité, Paris, PUF, 1953. Nietzsche et la philosophie, Paris, PUF, 1962. La Philosophie de Kant, Paris, PUF, 1963. Marcel Proust et les signes, Paris, PUF, 1964. Nietzsche, Paris, PUF, 1965. Le Bergsonisme, Paris, PUF, 1966. Présentation de Sacher-Masoch, Paris, éd. de Minuit, 1967. Spinoza et le problème de l'expression, Paris, éd. de Minuit, 1968. Différence et répétition, Paris, PUF, 1969. Logique du sens, Paris, éd. de Minuit, 1969. L'anti-Œdipe (avec Felix Guattari), Paris, éd. de Minuit, 1972. Kafka - Pour une littérature mineure (avec Felix Guattari), Paris, éd. de Minuit, 1975. Rhizome (avec Felix Guattari), Paris, éd. de Minuit, 1976. Dialogues (avec Claire Parnet), Paris, Flammarion, 1977. Superpositions (avec Carmelo Bene), Paris, éd. de Minuit, 1979. Mille plateaux (avec Felix Guattari), Paris, éd. de Minuit, 1980. Spinoza - Philosophie pratique, Paris, éd. de Minuit, 1981. Francis Bacon : logique de la sensation (2 vol.), Paris, éd. de La Différence, 1981. Cinéma 1 - L'image-mouvement, Paris, éd. de Minuit, 1983.

Cinéma 2 - L'image-temps, Paris, éd. de Minit, 1985. Foucault, Paris, éd. de Minit, 1986. Périclès et Verdi. La philosophie de François Châtelet, Paris, éd. de Minit, 1988. Le pli. Leibniz et le baroque, Paris, éd. de Minit, 1988. Pourparlers, Paris, éd. de Minit, 1990. Qu'est-ce que la philosophie ? (avec Felix Guattari), Paris, éd. de Minit, 1991. "L'épuisé", in Samuel Beckett, Quad, Paris, éd. de Minit, 1992. Critique et clinique, Paris, éd. de Minit, 1993.

• **Marcel Duchamp**

"Marcel Duchamp a tout fait sauf la vidéo. Il a fait une grande porte d'entrée et une toute petite porte de sortie. Cette porte-là, c'est la vidéo. C'est par elle que vous pouvez sortir de Marcel Duchamp !" (Nam June Paik)

• **Anne-Marie Duguet**

Née à Paris en 1947, Anne-Marie Duguet est Docteur en sociologie de l'art. Elle a enseigné le théâtre et la sociologie de la télévision à l'université de Paris 1, où elle est aujourd'hui Maître de conférence à l'U.F.R. d'arts plastiques et sciences de l'art et dirige le Centre de recherche du cinéma et des arts audiovisuels. Elle enseigne l'esthétique dans les domaines de l'image électronique et informatique, elle est aussi critique d'art. Dès 1973, elle anime un atelier de vidéo et dirige des recherches sur les écritures électroniques et les émissions fictionnelles portées à l'écran. A la fin des années 70, elle se spécialise dans la vidéo, tout en examinant les rapports qu'entretiennent les nouvelles technologies visuelles avec les données socioculturelles. De 1979 à 1981, elle est membre du Comité de rédaction de la revue vidéo Vidéoglyphes. En 1981, Anne-Marie Duguet publie l'un des premiers livres en France portant sur la vidéo en tant que moyen d'expression (Vidéo, la mémoire au poing). Ce livre traite des pratiques sociales alternatives, des conditions d'accès à la production en France, de l'emploi du médium comme critique de la télévision, de l'engagement des femmes dans la vidéo. Elle essaie de mettre au jour l'émergence d'une parole nouvelle. Elle s'intéresse aux différentes écritures vidéographiques (sociales et politiques, art vidéo). En 1991, Anne-Marie Duguet écrit sur l'oeuvre de Jean-Christophe Averty, pionnier du trucage électronique à la télévision. Elle a été commissaire de plusieurs expositions, dont, en 1993, une rétrospective de l'oeuvre de Thierry Kuntzel à la galerie nationale du Jeu de Paume.

Bibliographie : Vidéo, la mémoire au point, Paris, Hachette, 1981. Vidéo. Communications (dir. avec Raymond Bellour), numéro 48, Paris, Seuil, 1988. Jean-Christophe Averty, Paris, éd. Dis-Voir, 1991. Catalogue Thierry Kuntzel (dir.), Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1993. Contribution catalogues : The Arts for Television, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1987. Bill Viola : Raciones para llamar a la puerta de una casa vacia, Séville, Museo de Arte Contemporaneo, 1989. Bill

Viola, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC, 1983. Nostos II de Thierry Kuntzel, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984. Visibilita Zero : Ingo Gunther, Francesco Ruiz de Infante, Jem Cohen, Gary Hill, Cipri e Maresco, Rome, Graffiti, 1997. Collaboration : Paysages virtuels : image vidéo, image de synthèse (avec Anne Cauquelin, Thierry Kuntzel, Jean-Louis Weissberg, Florence de Mèredieu), Paris, éd. Dis-Voir, 1988. L'Odyssée virtuelle (avec Jean-Marc Peyron), Paris, La Documentation Française, 1991.

• **groupe Dziga Vertov**

Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, Nathalie Billard, Armand Marco, Jean-Henri Roger et Paul Burron ont formé le groupe Dziga Vertov. Ce dernier s'est constitué après les événements de Mai 68 en France. Il est né de la rencontre du cinéaste Jean-Luc Godard et du militant Jean-Pierre Gorin, de la nécessité "de constituer une nouvelle cellule qui ne fasse pas du cinéma politique mais qui essaye de faire politiquement du cinéma politique" (Jean-Luc Godard). Le nom de Dziga Vertov est comme un porte-drapeau pour un cinéma consistant à montrer le monde au nom du prolétariat. Le groupe s'intéresse en priorité aux tâches de production, avant celles de la diffusion. Pour ses membres imprégnés de marxisme, la production doit commander à la diffusion et à la consommation. Se servant de la renommée de Jean-Luc Godard, le groupe se tourne vers la télévision afin d'obtenir des commandes qui se verront parfois refusées par la suite, comme ce fut le cas avec la BBC et la RAI. La télévision allemande leur commande également des films. Persuadé de la mauvaise production des films militants et du fait que ce genre de diffusion prêche à des convaincus, le groupe Dziga Vertov ne se sert pas des structures de diffusion parallèle qui existent alors pour ces films. Il ne recherche pas des formes nouvelles, mais des rapports nouveaux. Une approche différente du cinéma qui, derrière un certain didactisme, n'en révèle pas moins la virulence du propos, comme le laisse entrevoir cet extrait d'une mise en page réalisée par le groupe pour Politique Hebdo : "Pendant la projection d'un film impérialiste, l'écran vend aux spectateurs la voix de l'État-Patron. Cette voix caresse, endort ou matraque. Pendant la projection d'un film révisionniste, l'écran est un haut-parleur d'où sort une voix qui était jadis déléguée par le peuple, mais qui n'est plus aujourd'hui la voix du peuple. En silence le peuple regarde son propre visage déformé. Pendant la projection d'un film militant, l'écran est seulement un tableau noir sur lequel sont inscrits les images et les sons produits par l'analyse concrète d'une situation concrète, c'est-à-dire la lutte des classes. Devant cet écran, la population réfléchit, apprend, lutte, critique et se transforme." (Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Paris, éd. de l'Etoile, 1985)

Filmographie : Pravda (1969), Vent d'est (1969), Lutte en Italie (1969), Jusqu'à la victoire (1970),

Vladimir et Rosa (1971).

• **feed-back**

Le feed-back est un effet de retour. C'est une relation qui s'établit du récepteur du message vers l'émetteur.

• **Vilém Flusser**

Né à Prague en 1920, il meurt accidentellement en 1991. Il émigre au Brésil à l'âge de 20 ans et enseigne la philosophie de la communication à l'université de São Paulo. En 1973, il s'installe en France et enseigne à Aix-en-Provence et Arles. Il sera invité à professer dans de nombreuses universités américaines et européennes. Ses recherches se concentrent sur les nouveaux moyens de communication. Dans *Pour une philosophie de la photographie*, il part de l'hypothèse qu'on peut observer des coupures fondamentales dans la culture humaine depuis ses origines. La première - qui s'est produite vers le milieu du deuxième millénaire avant J.C. - peut être appelée "invention de l'écriture linéaire", la seconde, dont nous sommes témoins, "invention des images techniques".

Bibliographie : *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, éd. Circé, 1996. *Choses et non-choses, esquisses phénoménologiques*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1996.

• **Fluxus**

Le terme "fluxus" apparaît pour la première fois en 1961 à New York. Dans sa galerie A / G, George Maciunas organise des soirées sur la signification de la musique réaliste, concrète, et sur la fusion des formes. La Monte Young, George Brecht, Yoko Ono, Hal Hansen, Jackson Mac Low, le Living Theatre, Henri Flynt, Walter De Maria, Dick Higgins et d'autres fréquentent la galerie. George Maciunas crée le magazine Fluxus et offre son concours à La Monte Young pour la publication de *An Anthologie* (1963), un recueil de partitions expérimentales et de témoignages de quelques artistes européens et "d'anciens élèves" de John Cage. En 1962 a lieu un festival Fluxus au Städtische Museum à Wiesbaden (Allemagne). Cinq violonistes virtuoses venus de Vienne seront renvoyés, remplacés par des artistes n'ayant jamais touché un violon, jouant de l'antimusique. Emmett Williams, George Maciunas, Dick Higgins, Benjamin Patterson, Wolf Vostell et Nam June Paik s'illustreront notamment lors de ces 14 concerts. A l'origine de Fluxus, on trouve les cours de composition expérimentale donnés par John Cage à la New School for Social Research de New York à la fin des années 50. George Brecht et Dick Higgins suivront ces cours. Plus que d'un mouvement, il s'agit d'un esprit fluxus où se côtoient des artistes aussi divers que Eric Andersen, Geoffrey Hendricks, Ben Vautier, Wolf Vostell, Dick Higgins, Joe Jones, Milan Knizak, Charlotte Moorman, George Brecht, Henry Flynt, Nam June Paik, Ben Patterson, Emmett Williams, Robin Page, La Monte Young, Yoko Ono. D'esprit néo-dada, Fluxus se qualifie par la liberté d'un

échange sans entraves entre les différentes pratiques artistiques. Des Etats-Unis, les activités gagnent rapidement l'Allemagne de l'Ouest, la Hollande, la France et le Japon. Le déroulement historique de Fluxus comporte trois périodes essentielles : 1961-1964, qui sont les années pré-fluxiennes ; 1964-1970, pendant lesquelles s'élaborent des oeuvres-objets, des publications et des multiples divers ; 1970-1978, enfin, pendant lesquelles les performances occupent le devant de la scène. L'art pratiqué par Fluxus est avant tout un art d'attitude, où le happening prend une place de premier ordre, tout en coexistant avec des formes aussi variées que les "boîtes" et les events de George Brecht, les télévisions de Nam June Paik, l'art postal de Ray Johnson ou la recherche expérimentale de La Monte Young. Fluxus cherche à "promouvoir la REALITE DU NON-ART pour qu'elle soit saisie par tout le monde" (George Maciunas). L'œuvre devient une attitude globale entre la vie et l'art.

Bibliographie : *L'Esprit Fluxus*, Marseille, éd. Musées de Marseille, 1995. *Fluxus virus, 1962-1992*, Cologne, galerie Schüppenhauer Köln, éd. Munchen, 1992.

• **happening (event, performance, action, art événementiel)**

Le happening est une action évolutive accomplie par des personnes qui agissent à l'intérieur d'un environnement déterminé. Lors de son déroulement et malgré une ligne directrice prévue à l'avance, il persiste une grande marge d'indéterminé, les réactions des spectateurs pouvant interagir sur l'action en cours. La filiation du happening n'est pas à rechercher du côté du théâtre : il en diffère par le choix des lieux, comme par celui de ses participants, ainsi que par son postulat d'indétermination. En revanche, on peut observer un rapprochement entre le happening et les arts plastiques. Au cours du 20e siècle, les pratiques picturales et sculpturales sortent de leurs limites bidimensionnelles, puis tridimensionnelles, pour s'orienter peu à peu vers des assemblages. Ces derniers ont évolué en environnements, puis en happenings par l'introduction de personnes. C'est en effet dans une recherche de relations toujours plus directes entre l'artiste et le public, entre l'art et la vie, dans un refus de la récupération de l'art par le marché, que le happening apparaît. Au Japon, à partir de 1955, le groupe Gutai - qui comprend neuf membres, dont Murakami Saburo, Kudo Tetsumi et Shiraga Kazuo - se fait connaître par des actions spectaculaires, comme celle de s'ouvrir un passage à travers une succession d'écrans en papier, déchirés au fur et à mesure de son avancée. Parallèlement, le happening fait son apparition aux Etats-Unis. En 1952, John Cage, alors professeur au Black Mountain College, crée un événement qui regroupe dans un même lieu des œuvres de Robert Rauschenberg, un ballet de Merce Cunningham, un poème de Charles Olson et une musique de David Tudor. Mais c'est sous l'impulsion de Allan Kaprow

que le happening se répand dans le monde de l'art. En 1959, il réalise 18 Happenings in six parts à la Reuben Gallery de New York. En 1960, à Venise, Jean-Jacques Lebel réalise l'Enterrement d'une chose. Les artistes les plus représentatifs sont George Brecht, Dick Higgins, George Maciunas, Robert Whitman, Red Grooms, Ben Vautier, Jean-Jacques Lebel, Joseph Beuys et Wolf Vostell, ainsi que les artistes viennois Hermann Nitsch, Günter Brus et Rudolf Schwarzkogler. Le happening se présente souvent comme gestes politiques (Beuys) ou sociologiques (Ben, Vostell), mais aussi sous une forme poétique ou ludique (Kaprow, Oldenburg). A ces conceptions diverses, on peut associer les multiples terminologies qui nomment des dérivés du happening : event ou événement - action courte et anodine - pour Brecht, concert pour Fluxus, performance pour Oldenburg et action pour Beuys. Vers la fin des années 60, deux grandes tendances émergent : la performance, plus structurée et parfois narrative, qui replace souvent le public dans son rôle de spectateur ; l'art corporel (Body Art), où le corps de l'artiste devient un véritable médium.

Bibliographie : Giovanni Lista, *La Scène moderne*, Paris, éd. Carré / Actes Sud, 1997. François Pluchart, "Happening", *Encyclopaedia Universalis* (corpus 11), Paris, 1996. Jean-Jacques Lebel, *Le Happening*, Paris, Denoël, 1966. Catalogue d'exposition *Hors Limites : l'art et la vie 1952-1994*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994. Jurgen Beckek, Wolf Vostell, *Happening : Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme : eine dokumentation*, Hambourg, Rowohlt Verlag, 1965.

• **incrustation**

L'incrustation est la superposition d'images animées par trucage électronique. C'est une technique de découpage complexe, où la ligne de séparation n'est pas nécessairement une forme définie, elle peut être un objet en déplacement. Le signal de découpage est pratiqué davantage en fonction de la couleur que de la lumière. On utilise une couleur saturée, bien souvent un fond bleu pour l'éloignement qu'il implique avec les tonalités de la chair des sujets placés au premier plan. L'incrustation vidéo en chrominance peut s'obtenir en direct : si un comédien est filmé sur un fond bleu, une seconde source d'images peut être envoyée à un mélangeur qui les transformera en décor d'arrière-plan.

• **installation (dispositif, environnement, multimédia, interactivité)**

L'installation permet à l'artiste de faire une mise en scène des éléments constitutifs de la représentation. Le terme indique un type de création qui refuse la concentration sur un objet pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments. L'installation établit un ensemble de liens spatiaux entre l'objet et l'espace architectural, qui poussent le spectateur à prendre conscience de son intégration dans la situation créée. L'expérience de l'oeuvre par le spectateur constitue un enjeu

déterminant. L'oeuvre est un processus, sa perception s'effectue dans la durée d'un déplacement. Engagé dans un parcours, impliqué dans un dispositif, le spectateur participe à la mobilité de l'oeuvre. Le dispositif désigne la façon dont la présentation matérielle d'une oeuvre, les circonstances de sa diffusion s'inscrivent dans une visée systémique. Le dispositif crée l'illusion, il est lui-même sa propre réalité. Depuis la fin des années 50, le spectateur habite l'oeuvre au même titre qu'il habite le monde. On élabore le concept d'oeuvre d'art comme "environnement", une oeuvre en trois dimensions, transposition scénique du tableau à la réalité. Les oeuvres engagent bientôt la participation physique du spectateur, qui devient un des éléments de l'oeuvre. La participation du spectateur, par l'entremise des technologies récentes, prend davantage d'ampleur : l'artiste crée des situations "interactives", dans lesquelles l'oeuvre d'art réagit à l'action de l'utilisateur / spectateur. Une relative réciprocité d'action peut naître entre l'utilisateur et un système "intelligent", démarche accentuée par les artistes qui créent des environnements multimédia associant l'image, le texte et le son par le biais de l'interactivité de l'ordinateur.

Bibliographie : Anne-Marie Duguet, "Dispositifs", *Communications*, numéro 48, Paris, Seuil, 1988. Robert Morris, "Notes on sculpture", *Regards sur l'art américain des années 60*, Paris, éd. du Territoire, 1979. Michael Fried, "Art and objecthood" (1967), *Minimal Art*, New York, éd. Gregory Battcock, 1968 ; trad. fr. in *Arstudio*, Paris, numéro 6, 1987. Thierry de Duve, "La performance ici et maintenant" (1974), *Essais datés I, 1974-1986*, Paris, éd. de La Différence, 1987. Jacques Aumont, *L'Oeil interminable*, Paris, éd. Séguier, 1995. Jean-Louis Baudry, "Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité", *Communications*, numéro 23, Paris, Seuil, 1975. *Art & Design*, numéro 5-6, Londres, 1993. Nicolas de Oliveira, Nicolas Oxley, Michael Petry, Michael Archer, *Installations : l'art en situation* (1994), Paris, éd. Thames and Hudson, 1997.

• **Marshall McLuhan**

Né en 1911 à Edmonton au Canada, il meurt le 31 décembre 1980. Après avoir fait des études d'ingénieur, il étudie la littérature moderne à l'université canadienne de Manitoba. En 1936, il est assistant à l'université de Wisconsin. Il se convertit au catholicisme en 1937. La même année, il enseigne à l'université de Saint Louis. En 1943, il se lie avec le critique et peintre Wyndham Lewis ; McLuhan est alors professeur de littérature et vient de consacrer une thèse aux problèmes du symbolisme. En 1944, il dirige le département d'anglais à l'Assumption College à Windsor dans l'Ontario. En 1946, il professe à l'université de Toronto. En 1951, il publie son premier livre *The Mechanical Bride : Folklore of Industrial Man* [La Fiancée mécanique], qui examine l'impact de la publicité sur la culture et la société. Il analyse les

modes et les conséquences des processus de communication médiatique sur la pensée et les émotions. Il fonde, avec Edmund Carpenter, le magazine *Explorations*, une revue sur le langage et les médias. En 1962 paraît *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man* [La Galaxie Gutenberg]. Selon McLuhan, nous vivons au confluent de deux âges : l'âge visuel de l'écriture et de la typographie, qui pendant des siècles a modelé nos attitudes mentales, et l'âge de l'électricité, caractérisé par la simultanéité et la forme orale de l'expression. En 1963, il établit le Centre de la Culture et de la Technologie sur le campus de l'université de Toronto. En 1964, il publie *Understanding Media : The Extensions of Man* [Pour comprendre les médias], qui lui vaut une renommée internationale. Il affirme que le fait essentiel de la communication, c'est la communication elle-même plutôt que le message communiqué. Le médium est le message. Les médias utilisés par une société déterminent le comportement de l'homme à l'intérieur de cette société. Par médium, Marshall McLuhan entend toute extension de l'homme (livres, automobiles, vêtements...). Toute transformation technologique dans le processus des communications entraîne un bouleversement dans la perception et la nature humaine. En 1968, il publie, en collaboration avec Quentin Fiore et Jerome Agel, *War and Peace in the Global Village* [Guerre et paix dans le village planétaire]. Le Vatican nomme en 1973 Marshall McLuhan conseiller pour les communications sociales.

Bibliographie : *The Mechanical Bride : Folklore of Industrial Man*, New York, Vanguard Press, 1951. *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man*, New York, University of Toronto Press, 1962 ; trad. fr. *La Galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, 1977. *Understanding Media : The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964 ; trad. fr. *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, 1968, rééd. 1977. *The Medium is the Massage : An Inventory of Effects* (avec Quentin Fiore et Jerome Agel), New York, Batam, 1967. *Take Today : The Executive as Dropout* (avec Barrington Nevitt), New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1972. *Laws of Media : The New Science* (avec Eric McLuhan), Toronto, University of Toronto Press, 1988. CD-ROM : *Understanding McLuhan*, 1996.

• musiques électro-acoustiques

La définition large de l'électro-acoustique est l'ensemble des techniques d'application de l'électricité ou de l'électronique appliqué à l'acoustique. Cette musique nécessite un haut-parleur pour réaliser la jonction entre l'audition et l'électronique. Plus qu'un style précis, les moyens mis en oeuvre pour la production de musiques électro-acoustiques sont prépondérants pour les définir. La musique concrète et la musique électronique sont les deux grands courants de l'électro-acoustique, dont les divergences, entre

1965 et 1970, s'atténueront. La musique concrète est apparue dans le cadre de l'art radiophonique, vers 1948. Pierre Schaeffer, ingénieur et musicien, s'intéressa systématiquement au pouvoir expressif et à la valeur sonore des sons enregistrés. Il accumula une quantité de ces fragments sonores sous la forme d'études de sons non identifiables et de bruits. La composition porte alors sur des objets sonores concrets. Pierre Henri est l'un des représentants de la musique concrète (*Variations pour une porte et un soupir*, 1963), hommage à l'art d'Arman. Cette démarche utilise aussi bien, en plus des bruits "concrets", l'enregistrement de sons d'instruments musicaux et de fragments d'oeuvres existantes. Les musiciens travaillent les bandes magnétiques par le montage, qui permet de modifier les sons et de les assembler. La musique électronique est née en 1950, grâce à Herbert Eimert, dans les studios de radio de la Nordwestdeutscher Rundfunk à Cologne. Elle est produite par des générateurs de fréquences électroniques : les ondes sont à la base des sons synthétiques dont la combinaison forme les oeuvres. Le rationalisme de cette démarche évoluera en admettant une part d'indéterminé dans la composition. Le plus important des compositeurs de musique électronique est Karlheinz Stockhausen (*Mikrophonie II*). L'art et la science sont intimement mêlés dans les musiques électro-acoustiques. Les trois principaux instruments utilisés sont le studio, le synthétiseur et l'ordinateur. "Dans le studio, l'expérience prend le pas sur la théorie. Les musiciens s'éloignent de la notion d'interprétation transmise par la tradition instrumentale pour s'approcher d'une conception plus plastique de la musique concrète, en travaillant sur la matière sonore elle-même." (André-Pierre Boeswillwald, "Musique contemporaine, les musiques électro-acoustiques", *Encyclopaedia Universalis* (corpus 15), Paris, 1995)

• musiques répétitives

La musique répétitive s'est essentiellement développée aux Etats-Unis, dans le contexte des années 60, période pendant laquelle l'influence des musiques à tradition orale devient déterminante (jazz, musiques traditionnelles orientales et africaines). Les compositeurs de musiques répétitives sont proches du minimalisme de La Monte Young, qui trouve ses prémisses du côté du sérialisme de Anton von Webern. La musique répétitive utilise la résonance, les répétitions variées de formules cycliques qui se décalent progressivement, un rythme régulièrement pulsé. La musique est pensée comme un dispositif graduel d'évolution sur une durée étendue. Les principaux représentants de cette musique sont Steve Reich, Phil Glass, Terry Riley, Jon Gibson, Laurie Spiegel. Les oeuvres de Terry Riley sont des modèles harmoniques et rythmiques simples ; la répétition révèle, sous une apparence immobile, un mouvement perpétuel. Steve Reich use du principe de répétition pour faire apparaître la musique

comme un processus évolutif et séquentiel. Phil Glass ajoute des rythmes à la ligne mélodique dans un souci de continuité, d'unité et d'élargissement de la texture musicale. Pour ces trois compositeurs, la répétition devient un système de composition, comme elle le fut - mais plastiquement - chez Warhol à la même époque.

Bibliographie : Dominique et Jean-Yves Bosseur, Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945, Paris, éd. Minerve, 1993.

• **Nouveau Réalisme**

Groupe fédéré autour du critique d'art Pierre Restany en 1960 par la signature du Manifeste du Nouveau Réalisme. La déclaration disait : "Le jeudi 27 octobre 1960, les Nouveaux Réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel." Raymond Hains, François Dufrêne, Jacques de la Villeglé, Martial Raysse, Yves Klein, Arman, Daniel Spoerri, Jean Tinguely signeront ce manifeste. César et Mimmo Rotella participeront aux premières manifestations du groupe. Plus tard, se joindront à eux Niki de Saint-Phalle et Christo. Le groupe de ces artistes est hétérogène. Ils ont en commun cette notion de réalisme qui signifie un retour à une vision concrète du monde réel. Leur art devient une sorte de métaphore du pouvoir de la société de consommation, poussant à son extrême la préfiguration qui existait à l'état latent dans le ready-made. Le Nouveau Réalisme prend toute sa cohérence dans une aventure de l'objet, dans une prise de conscience de la poétique qu'il renferme. Trois tendances, selon Pierre Restany, peuvent être considérées : les peintures monochromes de Yves Klein, les sculptures animées de Jean Tinguely et les affiches lacérées de Raymond Hains et Jacques de la Villeglé. Yves Klein, qui réalise ses peintures monochromes dès le milieu des années 50, commence à partir de 1960 des Anthropométries : empreintes de corps préalablement enduits de bleu IKB (International Klein Blue). Jean Tinguely met au point en 1959 les Méta-matics à dessiner ; en 1960, il présente la première machine autodestructrice : Hommage à New York. Les affichistes - tels Raymond Hains, Jacques de la Villeglé et Mimmo Rotella, lequel avait déjà exposé des travaux similaires à Rome en 1954 - collectent des lambeaux de palissades et s'approprient ainsi un secteur spécifique de la réalité urbaine. César exposera ses fameuses compressions, Arman ses accumulations, Niki de Saint-Phalle ses tirs, Christo ses emballages et Daniel Spoerri ses "Tableaux-pièges".

Bibliographie : Catalogue d'exposition 1960 Les Nouveaux Réalistes, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986.

• **numérique (ou digital)**

Le numérique est un système de codage d'un signal en éléments de langage binaire. Le bit est la plus petite unité d'information de ce langage, codé sous la forme de 0 et 1.

• **pixel**

Le pixel - le terme provient de picture element - est le plus petit élément de l'écran électronique. La luminosité, la couleur et le clignotement sont des attributs susceptibles d'agir sur lui. La résolution d'un écran est déterminée en fonction du nombre de pixels affichables par ligne et du nombre de lignes sur l'écran.

• **Pop Art**

Le critique d'art anglais Lawrence Alloway employa pour la première fois le terme de Pop Art pour qualifier une culture populaire alors dévaluée, tels la culture télévisuelle, la publicité ou les magazines. Ce critique, au sein de l'Independent Group, préconise un art reflétant l'expérience contemporaine et la culture populaire. Il organise deux expositions manifestes, dont This is Tomorrow à la Whitechapel Gallery de Londres en 1956. Lors de cette exposition, Richard Hamilton, qui fait partie, comme l'artiste Eduardo Paolozzi, du cercle de réflexion de l'Independent Group, présente son fameux collage Just what is it that makes today's homes so different, so appealing ?, qui contient déjà tous les éléments à venir du Pop Art. Une deuxième génération d'artistes s'inspirant de la culture médiatique va occuper le devant de la scène en Angleterre : Peter Blake, David Hockney, Richard Smith, Allen Jones...). Vers la même période, aux Etats-Unis, Robert Rauschenberg offre une alternative à l'expressionnisme abstrait et réalise des combine-paintings qui sont des assemblages d'objets hétéroclites, tandis que Jasper Johns, jouant sur l'illusion et le réel, repeint des drapeaux américains, des cibles ou des boîtes de bière. Le réel entre dans l'art. C'est le côté le plus trivial, tiré de la consommation de masse, qui va occuper plusieurs artistes new-yorkais tels que Claes Oldenburg et ses déformations d'objets utilitaires comme le téléphone ou les cuvettes de WC, Roy Lichtenstein et ses emprunts à la bande dessinée, James Rosenquist et ses montages d'images banales sur un format démesuré, George Segal et ses plâtres de figures humaines grandeur nature figées dans des attitudes quotidiennes, Tom Wesselmann et ses grands nus américains, et Andy Warhol et ses multiples d'icônes contemporaines comme la bouteille de Coca-Cola ou Marilyn Monroe. Ces artistes se servent de procédés mécaniques, comme la photographie et la sérigraphie, pour la réalisation de leurs œuvres, obtenant ainsi une facture plate qui nie toute émotion subjective, sur laquelle prennent place les références de la culture de consommation (stars, comics, objets ménagés...). L'industrie de la consommation adopta le Pop Art comme un antidote à la rigidité du "grand art". Le terme pop, en s'étendant à la musique et à la mode, correspondit à tout un mode de vie de la jeunesse des années 60.

Bibliographie : Lucy Lippard (en collaboration avec Laurence Alloway, Nancy Marmer, Nicolas Calas), Le Pop Art, Paris, Thames and Hudson, 1997.

• portapack

Le portapack est la première unité de vidéo légère 1/2 pouce lancée par Sony sur le marché américain en 1965. C'est un ensemble composé d'une caméra et d'un magnétoscope portable qui enregistre en noir et blanc. Grâce à une Bourse de la Fondation Rockefeller, Nam June Paik est le premier artiste à acheter une unité de vidéo légère. Il inaugure son tout nouveau portapack en enregistrant le trajet en taxi de son atelier au café new-yorkais "Au Go Go", où le 4 octobre 1965 il diffuse la bande accompagnée d'un tract intitulé "Electronic Video Recorder".

• postmodernisme

A la fin des années 70 et durant les années 80, la notion de "postmodernisme" s'attache aussi bien au domaine des arts plastiques qu'à celui de l'architecture. En ce qui concerne les arts plastiques, le postmodernisme se veut une réaction à la théorie moderniste et un rejet des avant-gardes du 20^e siècle. Le modernisme, théorisé en particulier par le critique d'art américain Clement Greenberg, peut se définir comme une tendance à "utiliser les méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette même discipline". Les critères retenus pour considérer une peinture seront la planéité, la forme du support, les propriétés du pigment. L'oeuvre est jugée et déterminée par la logique interne de son médium. Quant à l'avant-garde, elle s'est enracinée, tout au long du 20^e siècle, dans une logique de la rupture et du renouvellement. Le postmodernisme est une réaction contre cette linéarité historique de l'art. Les oeuvres postmodernes vont puiser librement dans les différents styles historiques préexistants, faisant de la subjectivité un critère essentiel du jugement. Le passé devient un simple répertoire de formes. Caractéristiques de cet état d'esprit sont les peintures de la trans-avant-garde et les architectures de Ricardo Bofill. Le postmodernisme dans l'art est corrélatif du mode de vie de la société occidentale. Jean-François Lyotard, dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, écrit : "Quand le pouvoir s'appelle le capital, et non le parti, la solution trans-avant-gardiste ou postmoderne au sens de Jencks s'avère mieux adaptée que la solution antimoderne. L'éclectisme est le degré zéro de la culture générale contemporaine : on écoute du reggae, on regarde du western, on mange MacDonald à midi et de la cuisine locale le soir, on se parfume parisien à Tokyo, on s'habille rétro à Hong-Kong, la connaissance est matière à jeu télévisé. Il est facile de trouver un public pour les oeuvres éclectiques. En se faisant kitsch, l'art flatte le désordre qui règne dans le goût de l'amateur. L'artiste, le galeriste, le critique et le public se complaisent ensemble dans le n'importe quoi, l'heure est au relâchement. Mais ce réalisme du n'importe quoi est celui de l'argent : en l'absence de critères esthétiques, il reste possible et utile de mesurer la valeur des oeuvres au profit qu'elles procurent. Ce réalisme s'accommode de toutes les tendances, comme le capital de tous les besoins, à

condition que les tendances et les besoins aient du pouvoir d'achat."

Bibliographie : Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1976. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, éd. de Minuit, 1979. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, éd. Galilée, 1988. C. Jenks, *Le Langage de l'architecture postmoderne*, Paris, Denoël, 1979. Rosalind Krauss, "L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste" (1981), *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993. Yve-Alain Bois, "Modernisme et postmodernisme", *Encyclopaedia Universalis*, Paris.

• **synthétiseurs : "truqueur universel"** ; RE (Rutt-Etra) ; synthétiseur Abe-Paik ; PCS (Processing Chrominance Synthetizer) ; EVS (Electronic Video Synthetizer) ; "Direct Video Syntesizer" ; "Scan processor" ; IVS (Intelligent Video System) ; "Spectron" ; "Movicolor".

Les synthétiseurs-vidéo se caractérisent par leur capacité à générer des formes à partir de constituants électroniques sans la nécessité d'informations extérieures ordinairement fournies par une caméra. Dans les années 70, les synthétiseurs étaient intégrés aux studios munis de caméras qui favorisent le travail sur l'image, d'une régie et d'un magnétoscope. Parmi les synthétiseurs restés célèbres, on trouve, aux Etats-Unis, le PCS (Processing Chrominance Synthetizer) de Eric Siegel, conçu en 1968. C'est un "colorieur" qui fonctionne à partir d'un signal noir et blanc, les couleurs sont données en fonction des diverses densités de gris. En 1970, Eric Siegel met au point le EVS (Electronic Video Synthetizer) qui, en plus de la couleur, génère des formes abstraites. Steina et Woody Vasulka compteront parmi les utilisateurs des synthétiseurs de Siegel. La même année, Stephen Beck met au point son "Direct Video Syntesizer", un instrument de composition d'images. Vers 1969-70, Nam June Paik, alors artiste résident au WGHB de Boston, met au point, en collaboration avec l'ingénieur Shuya Abe, un synthétiseur créant ses propres images. L'un des synthétiseurs les plus connus du début des années 70 est le "Scan processor" mis au point par Bill Etra, un appareil qui opère directement sur les lignes de balayage de l'écran, ainsi que le IVS (Intelligent Video System). Bill Etra et Steve Rutt conçoivent le RE (Rutt-Etra), synthétiseur qui opère sur des manipulations de l'image reçue et permet de travailler sur deux images simultanément. Le RE permet des effets proches de l'animation réalisée par ordinateur. En Europe, on trouve le "Spectron" de l'Anglais R. Monkhouse et le "Movicolor", élaboré par le Français Marcel Dupouy de 1972 à 1974. Ces deux synthétiseurs ont la particularité de servir comme colorieurs d'images existantes, tout en ayant la possibilité d'élaborer eux-mêmes des images. En Europe les constructeurs ne sont pas des artistes techniciens comme on le voit aux Etats-Unis, mais des ingénieurs électroniciens. En France, on trouve

également le "truqueur universel" de Coupigny, qui permet de manipuler les images et de les colorier.

• télévision alternative

Au début des années 70, la vidéo portable donne l'impression de pouvoir rivaliser avec la télévision officielle en créant une télévision participative et contestataire. Elle va se trouver liée aux expériences éphémères de télédistribution communautaire, locale. En France en 1973, sept villes sont autorisées à expérimenter leur réseau de télédistribution. Grenoble sera l'expérience la plus probante ; la vidéogazette de Grenoble diffuse sur le réseau de la télévision par un câble local, elle présente les décisions du conseil municipal, les problèmes des immigrés, des entreprises ou encore de l'école. La télévision apparaît comme un moyen de participation et d'intégration pour tous dans une optique McLuhanesque du "village global", de démocratie électronique. En 1977, pour cause de non-rentabilité du câble et de danger de subversion, le réseau hertzien doit revenir de façon exclusive aux programmes du service public. Parallèlement, la vidéo devient une arme au service du peuple, les militants entendent montrer la réalité "telle qu'elle est". On diffuse les images dans la foulée d'un mouvement contestataire, on pratique la diffusion-débat pour confronter des opinions et échanger des informations. La vidéo permet aussi la critique des médias par sa possibilité d'enregistrer des émissions télévisuelles pour les analyser et en dévoiler le contenu idéologique. Cet usage du médium correspond en France à l'après-Mai 68 et à l'idéologie de la communication (le fameux slogan "La police vous parle tous les soirs à 20 heures"). D'une manière générale, pour les groupes militants français, canadiens ou américains, la vidéo symbolise une contre-culture communautaire, censée libérer l'expression démocratique. Ces pratiques alternatives sont contemporaines d'expériences autogestionnaires et d'affirmations des cultures régionales. Elles sont le fait de groupes indépendants et de chercheurs isolés. Certaines institutions autorisent cette prise de parole en participant à la création d'une vidéo communautaire, comme le Vidéographe de Montréal au début des années 70 qui met à disposition du matériel vidéo et une assistance technique.

Bibliographie : Anne-Marie Duguet, Vidéo, la mémoire au point, Paris, Hachette, 1981.

• vidéo portable 1/2 pouce

Au début des années 70, le Japon commercialise des ensembles portables équipés d'un magnétoscope à bande 1/2 pouce et d'une caméra noir et blanc. Le matériel vidéo existant jusqu'alors était lourd, encombrant et cher, utilisant une bande de 2 pouces, en particulier dans les studios de télévision. A l'opposé, la vidéo légère offre la possibilité d'enregistrer facilement des images et de les diffuser immédiatement. Elle sembla offrir une alternative à l'hégémonie de la télévision : les

cercles de militants s'en emparèrent et les animateurs socioculturels furent en France parmi les premiers à l'employer.

• Paul Virilio

Né en 1932 à Paris. Il entre à l'Ecole des Métiers d'art de Paris pour devenir maître-verrier. Il travaille avec Braque à Varengeville et sous la direction de Matisse à Saint-Paul-de-Vence. Parallèlement, il suit les cours de Vladimir Jankélévitch, de Jean Wahl et de Raymond Aron à la Sorbonne, et se passionne pour la psychologie de la forme et l'architecture, la photographie et le cinéma. En 1963, il fonde avec Claude Parent le groupe Architecture principe, qui aboutit à la construction de l'église Sainte-Bernadette à Nevers (1963-66). Il est nommé en 1975 directeur de l'Ecole spéciale d'architecture de Paris, où il enseignait auparavant. La même année, Paul Virilio expose des photographies de bunkers (Bunker archéologie). Vers la fin des années 70, il travaille avec Alain Joxe à l'Ecole des Hautes Etudes en sciences sociales dans le groupe de sociologie de la défense. Il crée avec Georges Perec, pour les éditions Galilée, la collection "Espace critique". Il participe aux revues Esprit, Cause commune, Critique et Traverses. En 1979, il fonde avec Felix Guattari Radio Tomate. Son œuvre critique porte sur les effets culturels de l'accélération du temps mondial, sur la révolution technologique actuelle, d'Internet au multimédia, de la domotique à la télésurveillance en passant par les technologies médicales ou le cybersexe. Philosophe de la technique et de la vitesse, de la désintégration des territoires, de l'accident, de l'information et de sa médiatisation, il annonce la disparition de l'espace au profit d'un citoyen-terminal dans une ville virtuelle, pointe la mutation des représentations où la présence en temps réel supplée à l'espace réel.

Bibliographie : Bunker archéologie, Paris, Centre Georges Pompidou, 1975. Vitesse et politique, Paris, éd. Galilée, 1977. Défense populaire et luttes écologiques, Paris, éd. Galilée, 1978. L'Horizon négatif, Paris, éd. Galilée, 1984. L'Espace critique, Paris, éd. Christian Bourgois, 1984. Logistique de la perception - Guerre et cinéma I, Paris, éd. de l'Etoile, 1984. La Machine de vision, Paris, éd. Galilée, 1988. Esthétique de la disparition, Paris, éd. Galilée, 1989. L'Inertie polaire, Paris, éd. Christian Bourgois, 1990. L'Ecran du désert, Paris, éd. Galilée, 1991. L'Insécurité du territoire, Paris, éd. Galilée, 1993. L'Art du moteur, Paris, éd. Galilée, 1993. La Vitesse de libération, Paris, éd. Galilée, 1995. Un paysage d'événements, Paris, éd. Galilée, 1996. Cybermonde, la politique du pire, Paris, éd. Textuel, 1996. La Bombe informatique, Paris, éd. Galilée, 1998.