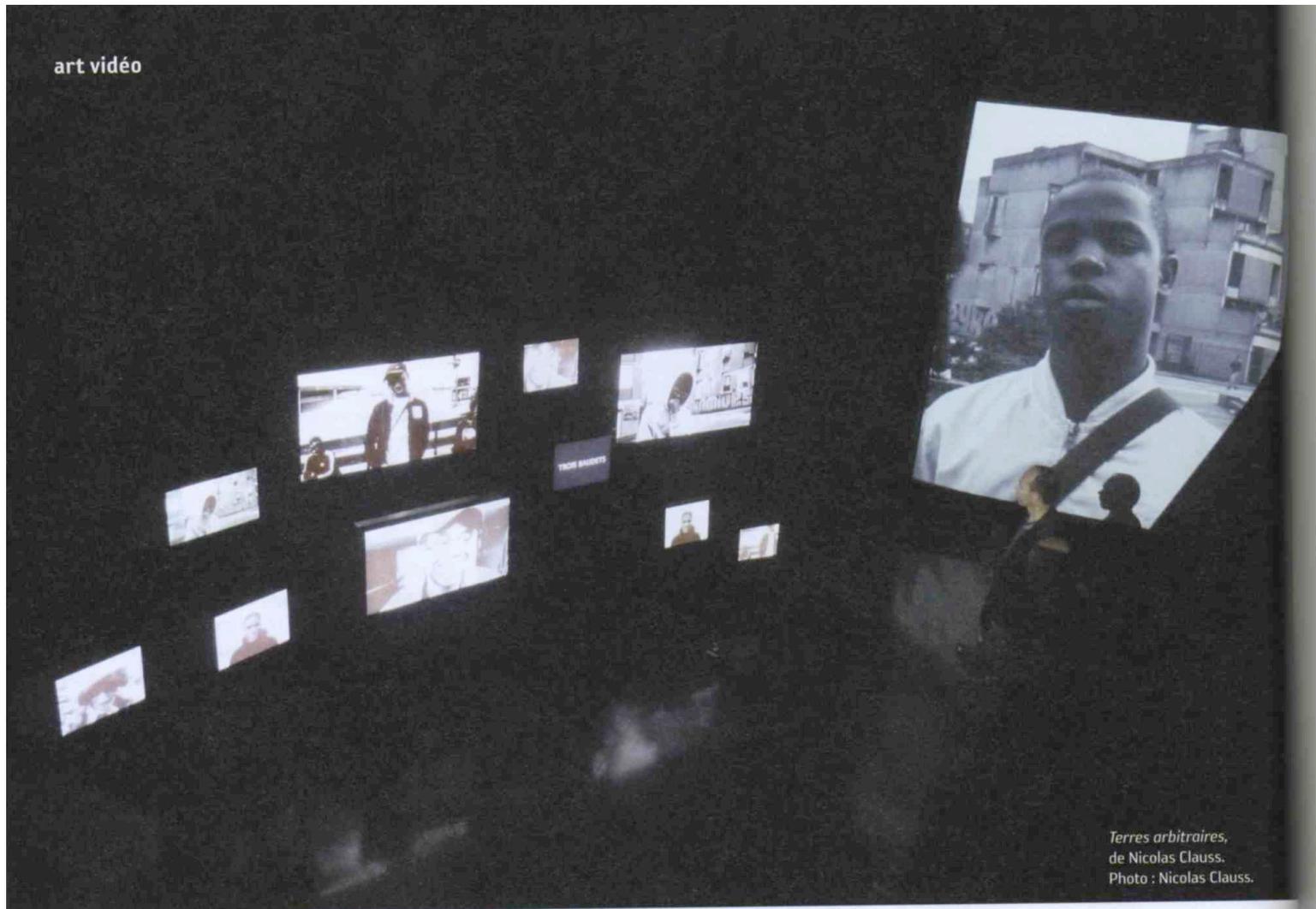


art vidéo



Terres arbitraires,
de Nicolas Clauss.
Photo : Nicolas Clauss.

Un art poélitique

Longtemps, on s'est interrogé sur son statut. De Tokyo à Marseille, on célèbre aujourd'hui les 50 ans de l'art vidéo. Un anniversaire qui, loin d'être strictement commémoratif, rencontre de nouvelles ramifications dans l'espace méditerranéen.

Cela se passait en février dernier. Sur une initiative de la très dynamique association marseillaise Les Instants Vidéo, à l'Institut français de Tokyo, on fêta les 50 ans de l'art vidéo. « *un art qui ne cesse d'inventer de nouvelles formes et de nouvelles approches des réalités complexes de ce monde en pleine mutation politique, sociale, culturelle et technologique* ». Bien sûr, la dimension technologique et économique de l'événement n'échappait à personne, surtout au Japon où, voici tout juste 50 ans, la société Sony mettait sur le marché la première caméra légère qui allait bouleverser le rapport de l'art à la vidéo, dont le Coréen Nam June Paik (1932-2006) a été la figure pionnière.

Comme par un effet de concaténation, d'autres « célébrations » sont organisées en Europe, cette année, et on y retrouve d'ailleurs la marque d'Instants Vidéo. A Liège, en mars, le cinéma Sauvenière accordait une carte blanche aux Productions Argos, à l'association Vidéographie et aux mêmes Instants Vidéo, afin d'inscrire l'événement anniversaire dans sa « *volonté [depuis 2007] de servir de vitrine aux capitales européennes de la culture* ». En mai prochain, la Biennale internationale d'Art Média au WRO Art Center de Wrocław, en Pologne, mettra en exergue cette date anniversaire au programme de sa 15^e édition, comme pour ancrer « *les nouvelles performances audiovisuelles* » dans une modernité historiquement fondée sur les nouvelles technologies. Par le biais des artistes choisis, le Canada, l'Australie, l'Allemagne, la Suisse et même la Syrie sont associés à cette manifestation. Enfin, en novembre prochain, l'événement sera reconduit sous un format différent à la cité phocéenne dans le cadre de Marseille-Provence 2013. A l'image de sa célébration mondiale et à l'instar de son premier usager, Nam June Paik, désormais qualifié d'« *artiste global* », l'emploi de la vidéo serait-il parvenu à déplacer bien au-delà de la sphère artistique l'usage qui en a été fait, il y a 50 ans par des artistes pionniers ? Ou a-t-il, au contraire, contribué à la formation d'un art à part entière, dont il convient de réexaminer l'histoire ? A moins qu'il ne soit devenu, plus simplement, un outil spécifique attaché à des modes de représentation inédits avant lui, au point de constituer aujourd'hui l'un des médiums, mais pas le seul, utilisés par les artistes contemporains¹ ?

La Télé, un instrument de contre-culture

Quoi qu'il en soit, la réactivation aujourd'hui, de la mémoire d'un demi-siècle d'art vidéo permet simultanément de nouvelles voies d'exploration. Et le champ est vaste, car l'usage même de la vidéo s'est diversifié. La miniaturisation et l'accès de plus en plus répandu au téléphone portable ainsi qu'à ses fonctionnalités visuelles en font un phénomène de société, quand les nouvelles possibilités offertes par l'économie de l'information ont parfois des incidences esthétiques.

Une « production visuelle » qui gagne tous les domaines de création.

Par effets de capillarité et de contiguïté propres au caractère quasi inévitable de la transdisciplinarité, marque indicielle du fait contemporain, cette « production visuelle » gagne en effet en tous les domaines de création, et bouscule les codes et les formats des *mass media*. Dans un numéro hors-série d'octobre 1981 (devenu *collector*) des *Cahiers du Cinéma*, intitulé « Vidéo Art Explorations », Jean-Paul Fargier indiquait que, si « *le champ vidéo [comporte des] frontières encore instables et contestables* », son « *territoire* » se trouve cependant d'emblée consolidé par un certain nombre de « *places fortes à partir desquelles s'organisent des raids contre la télévision* ».

Dans cette perspective, le moment inaugural du 11 au 20 mars 1963, où Nam June Paik présenta sa première exposition *Music-Electronic Television* à la galerie Parnass de Wuppertal, marque sans doute les fondements historiques d'un courant de pensée, déjà amorcé avec le mouvement Fluxus, dont le premier concert eut lieu à Wiesbaden en septembre 1962. Mais les treize postes de télévision de Paik aux circuits électroniques modifiés pour générer eux-mêmes des images, répondent aussi à d'autres questionnements antérieurs (notamment à celui de l'Anglais Richard Hamilton qui, en 1956, incorpore l'élément télévision à ses peintures-collages, ou au geste de l'Améri-

cain Edward Kienholz qui, en 1961, utilise le meuble de télévision lui-même à l'intérieur de ses assemblages) et postérieurs (comme *Headgame Zone* de Ros Barron en avril 1969, qui retransmet dans le téléviseur l'image même du spectateur-visiteur).

Le « tout-télé » induit des postures relationnelles, traquées comme autant d'indices d'une invasion programmée de l'espace mental à des fins de marchandisation de l'esprit et du corps (les TV-Sculptures de l'Allemand Wolf Vostell, cerclées de barbelés ou coulées dans du béton, en dénoncent l'objectif). Etrangement, c'est dans les réflexions menées bien plus tard par des chorégraphes que l'installation *TV Bed* de Paik, montrée en 1972 au Musée d'art d'Everson (à Syracuse, aux Etats-Unis), semble avoir trouvé un écho pertinent. Avec *héâtre-élévision* (2002), Boris Charmatz proposait ainsi une « *pseudo-performance* » qui questionnait les modes de représentation de la danse dans la tête du spectateur, tout en déplaçant l'utilisation d'un médium dont l'usage qu'en firent les chorégraphes, à partir des années 1980, oscillait entre le simple enregistrement de mouvements et la production de films. De la même manière, et en dépit des critiques dont elle fit l'objet, on pourrait dire aujourd'hui que la série « *Family of Robot* » du même Paik, présentée en 1986, a ouvert une perspective pour des créations chorégraphiques inspirées par la question du rapport à l'électronique, telles *I Love my Robots* (2007) de Trisha Brown, ou encore *Robot!* (2013) de Blanca Li.

Pourtant, au commencement, il y a « *d'abord du son* », dit Jean-Paul Fargier en 1988, et de l'image, c'est-à-dire de la poétique, suggère Michel Jaffrennou². Avec *Matrix I* (1970), le couple islando-tchèque Steina et Woody Vasulka n'a pas seulement construit des murs de télévision, insistant ainsi sur la mise en scène d'une société de consommation agie par le virtuel et la science-fiction. Il détermine aussi un dispositif apte à dessiner les contours d'un environnement de projection d'images mentales en mouvement. Ce qui suit relève en quelque sorte d'une interrogation des espaces de la représentation. A la défiguration du rapport frontal soulignée par le fameux *TV As a Fireplace* de Jan Dibbets, diffusé sur les canaux de WDR 3 en Allemagne en 1969, succèdent des expériences originales qui inscrivent

au cœur de l'espace télévisuel des trouées esthétiques, motivées par les possibilités technologiques.

De 1976 à 1986, diffusée sur les antennes de la RTBF, *Vidéographie* est la première émission en Europe entièrement consacrée à l'art vidéo. Mais celui-ci était déjà « dans la boîte » avec Jean-Christophe Averty, surnommé le « Méliès de la Télé », qui multiplie tout au long des années 1970 et 1980, sur les antennes de FR3 et de la Sept, de drolatiques compositions graphiques et se livre à des créations d'inspiration surréaliste comme le fameux *Désir attrapé par la queue* de 1988, pièce en six actes de Picasso. La même année, Michel Jaffrennou conçoit *Vidéopérette*, produit par Canal+, pour différents médias (livre, bande vidéo, estampes, disque). En 1982, il avait déjà réalisé ses *Vidéoflashes*, petits intermèdes conçus dans un esprit humoristique et poétique. « *Le temps n'est plus aux "œuvres pour la postérité". Il y avait les artistes témoins de leur temps, il y a maintenant les artistes témoins de l'instant* », déclarait-il, et à l'intention de son interlocuteur, il ajoutait : « *De plus, une quelconque information se superpose à quantité d'autres. Tu n'es jamais dans l'unique.* » Il ne croyait pas si bien dire...

La vidéo, une écriture poétique

La poétique vidéo sera aussi celle du « vidéo gag », dont l'audimat explose aujourd'hui sur les réseaux sociaux. Cet honni audimat qui, à la télévision, est jugé comme « une tumeur » par Jaffrennou en 1988, est devenu un indice d'inventivité. L'hilarant *Dog Duet*, que l'Américain William Wegman (alors enseignant en art conceptuel à l'Université du Wisconsin) imagine en 1975 avec son chien Man Ray, est aujourd'hui en haut des box-offices... En 2009, Pascal Lièvre répètera avec sa partenaire, Lola, les mêmes mouvements de tête de Man Ray en suivant la trajectoire d'un objet invisible. A défaut de postérité véritablement reconnue, l'art vidéo ancre ses origines du côté du cinéma muet et de sa veine burlesque (impossible de ne pas relever ici les gags ahurissants du Français Pierrick Sorin). Il faudrait cependant remonter encore plus avant dans le temps pour asseoir sa légitimité inventive : le 17 juin 1963, le philosophe Guy Debord, devenu dans les années 1980 le maître à penser des « pubards », peint à l'huile sur toile une « directive » prophétique « *Dépas-*

sement de l'Art », qui n'est pas sans connotation dadaïste, voire futuriste³. Désormais, l'art vidéo, passé à travers le prisme populaire du *video game*, est devenu une écriture susceptible de débusquer le réel et de prendre d'explosives résolutions. Il en accompagne aussi d'autres, énoncées dans des champs disciplinaires différents. Pour le festival des Instants Vidéo, Marc Mercier a signé en novembre 2011 un « (M) éditorial » sans ambages dédié aux « *Révolutions poétiques* » à venir. Elisant les propos des poètes communards (Rimbaud, Verlaine, Cros) et du mouvement Zutiste, il décrète, comme eux, « *la nécessité même de dresser des barricades dans les faubourgs du langage* » et rêve de « *porter outrage aux mots que les pouvoirs ont vidés de leur sens, décharnés, désamorçés, insensibilisés* ». Il appelle « *toutes les phrases, les mots, les lettres, les ponctuations, les images, les sons, les notes, les voix, les couleurs, les gestes... et tous ceux qui les produisent à détruire toutes formes d'oppression. A créer des textes, des films, des peintures, des sculptures, des musiques... avec une libre autodétermination.* »

La vidéo a déplacé son questionnement sur les modes de représentation.

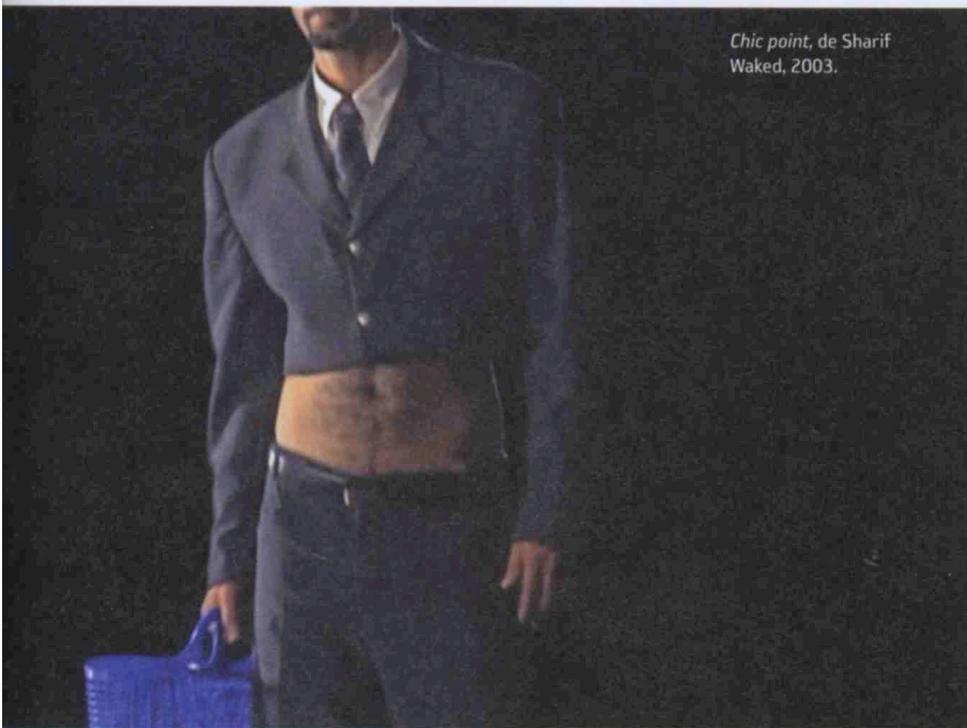
Dans sa ligne de mire, le cubo-futuriste Vélimir Khlebnikov auquel le VidéoPoèmeOpéra *SqueezeZanguéZaùm* de Gianni Toti rend hommage en 1988. L'artiste italien, décédé en 2007, qui s'est élevé contre le nazisme et le fascisme, a créé le néologisme « *poetronica* ». Dans les années 1990, afin de combiner les langages poétiques et électroniques, il a initié une étroite collaboration avec le Centre international de création vidéo fondé à Montbéliard par Pierre Schaeffer. Avant d'être considéré comme l'un des compositeurs les plus influents de la musique expérimentale et électroacoustique (les DJ de la techno lui doivent l'invention de la technique du *sampling*), maître de la musique concrète, Schaeffer a cofondé, entre 1936 et 1940, notamment avec Olivier Messiaen, la société de la Jeune France orientée vers le théâtre, les arts visuels et la

musique, plus tard impliquée dans la dénonciation du régime de Vichy. Nous voilà de plain-pied avec le « projet poétique » des Instants Vidéo. Mieux encore, par ces rapprochements avec l'esprit du temps, la vidéo a déplacé son questionnement sur les modes de représentation. Apparaît alors la figure de l'artiste usant de la vidéo comme d'un moyen pour faire plonger le spectateur dans un univers aux ramifications philosophiques et existentielles.

Un rapport imaginaire et critique

Dans *The Reflecting Pool* (1979) tout comme dans *Ancestors*, une vidéo plus récente (2012), l'Américain Bill Viola expose les phénomènes de réminiscences – apparition, disparition – qui irriguent notre rapport imaginaire au réel. Le bassin d'eau claire situé au milieu des arbres de la première œuvre, avec son bruit incessant d'écoulement, offre une interface concrètement visuelle de l'univers mental et de son rapport au temps et à la mémoire. Du brouillard et du désert, dans *Ancestors*, surgissent des migrants africains en partance pour l'Occident, comme un retour sur l'émigration initiale des hommes de la vallée de l'Omo. L'artiste, qui a voyagé en 1979 dans le désert du Sahara et en Tunisie pour filmer des mirages, prête à l'image vidéo un statut optique qui relève à la fois de l'illusion et du désir. Sur une voie parallèle et d'une génération voisine, le Français Robert Cahen, compositeur formé par Pierre Schaeffer avant de diriger entre 1973 et 1976 la recherche en vidéo expérimentale à l'Institut national de l'audiovisuel, crée des œuvres comme *Françoise en mémoire* (2007) – portrait pour ainsi dire fixe d'une dame âgée prise « *au bon moment* », c'est-à-dire au moment où elle s'ouvre à l'autre – et *Traverses* (2002), où « *des gens s'avancent vers nous à travers le brouillard* ».

Sans doute, la pensée de ces deux artistes vise-t-elle l'universel, mais la mémoire est aussi le terrain du politique. Aux croisements de la communication et de l'art, son champ critique a souvent versé du côté de la sociologie et du documentaire. Dans son livre *Pour comprendre les médias*, paru en France aux éditions du Seuil en 1968, Marshall McLuhan notait : « *A mesure que la prolifération de nos technologies créait toute une série de nouveaux milieux, les hommes se*



Chic point, de Sharif Waked, 2003.



Vidéopérette, de Michel Jaffrennou, 1988.

ont rendu compte que les arts sont des "contre-milieus" où des antidotes qui nous donnent les moyens de percevoir le milieu lui-même. [...] L'art du comme contre-milieu ou antidote du milieu levient plus que jamais un moyen de former la perception et le jugement. » La didactique de l'artiste vidéo repose aussi sur « ce que nous voyons » et « ce qui nous regarde », selon l'expression du philosophe Georges Didi-Huberman⁴. Il est aussi le révélateur des

manipulations socio-économiques, culturelles et politiques, à l'instar du Catalan Antoni Muntadas, à qui le Jeu de Paume vient de consacrer, sous le titre *Entre/Between*, une importante rétrospective, consécutive à celle du Centre d'art Reina Sofia à Madrid en 2012. Depuis 1974, date à laquelle il crée l'éphémère Canal local, télévision alternative émettant à Cadaqués, Muntadas a utilisé différents moyens d'archive (documents

écrits, photos, extraits d'émission télévisée) et réalisé des vidéos dans le but critique de mettre au jour des « contre-milieus ». Deux de ses vidéos, *Fear/Miedo* (2005) et *Miedo/Jauf* (2007), entreprennent ainsi le décryptage des phénomènes de rejet et de peur suscités par le pouvoir sur le territoire des frontières de Tijuana/San Diego et de Tanger/Tarifa. Du reste, le questionnement des procédures didactiques est au centre de l'art vidéo au XXI^e siècle. Dans *Sit Down And Fight* (2013), une œuvre présentée au WRO Art Center de Wrocław, l'artiste polonais Leszek Knaflewski procède à un « désaveuglement »⁵ des relations d'autorité, en soumettant à l'analyse et à la critique certains modèles dominants de la culture et de la société polonaises. On se souviendra qu'en 1989, avec *Magister*, le vidéaste belge Eric Duyckaerts procédait à une parodie de différents protocoles propres au milieu universitaire, dans son bureau ou dans un jardin public. A l'origine de ces mises au point, il convient sans doute de pointer certaines expériences alternatives apparues aux Etats-Unis dans les années 1970, comme celles du collectif Raindance avec Frank Gillette et Ira Schneider, ou encore celles du collectif Ant Farm, dont le happening *Media Burn* (1975) mettait en scène une Cadillac lancée à pleine vitesse contre un mur de télévision : destruction totale ou destruction vouée à détourner les modes spectaculaires de la représentation d'un événement ?

Nouveaux mouvements créatifs

Dans son essai *Subversive Strategies in the Media Arts: Józef Robakowski's Found Footage and Video Scratch*⁶, l'historien et critique d'art Lukasz Ronduda indique que le terme de « subversion », de plus en plus usité dans les années 1980, « peut être compris comme une méthode ou une technique pour créer une œuvre d'art par la décontextualisation et la recontextualisation d'images existantes dans l'art ou, plus largement, dans la culture visuelle ». L'art vidéo aurait-il progressivement glissé, dans certains cas, vers une pratique du *sampling* télévisuel (on constate de plus en plus d'emprunts numériques sur Internet), souvent associée aux visées d'une contre-culture subversive, dont on se trouve encore à l'orée ? De son côté, Bernard Stiegler ne craint pas de prophétiser « que l'on va voir apparaître des créateurs vidéos non-professionnels

Toucher aux images

Le moins que l'on puisse attendre d'une compilation, c'est qu'elle compile. D'une épaisseur de 17 cm, sur 14 cm de largeur et moins de 19 cm de hauteur, celle-ci enferme plus de 30 ans de créations. *Nouvelles* d'un monde à regarder autrement, en lui accordant un temps flâneur, contemplatif. Un écrin. En 2011, Ecart Production a édité un double DVD, accompagné d'un livret de 80 pages et d'un CD réunissant six œuvres musicales inédites, consacré à Robert Cahen. Une « compilation » donc, ou plutôt une *compression*, celle d'une œuvre en soi, qui déplie le temps, celle aussi d'une époque, de 1973 à 2007, qui a vu l'art vidéo passer du « truquage » de l'image à l'invention d'un véritable langage poétique.

Pour cela, il fallut des passeurs. Robert Cahen aura été, en France, l'un de ces pionniers. Formé au sein du Groupe de recherches musicales (GRM) de l'ORTF, à la toute fin des années 1960, élève de Pierre Schaeffer qu'il rejoindra au Service de la recherche de la RTF, Robert Cahen réalise en 1973 une première vidéo de 9 minutes, dont le titre fait à lui seul

programme : *L'Invitation au voyage*. « *L'école schaefferienne m'a donné le sens de l'expérimentation, confie-t-il. De cet enseignement s'est dégagée l'idée-force qu'on pouvait prendre les machines à contresens de ce qu'elles pouvaient nous offrir. Pierre Schaeffer disait qu'il ne faut pas demander à la machine uniquement ce qu'elle peut nous donner, mais l'obliger à faire des "trouvailles" en la "violentant", en lui demandant des choses qu'elle ne saurait, en principe, pas faire. [...] C'était quand même la "préhistoire" de la vidéo.* »¹ Et il ajoute, ailleurs : « *C'est l'électronique qui m'a conduit à la vidéo. Je ne savais pas en 1968 qu'il était possible de toucher aux images.* »² Ce « toucher aux images » inclut certes toute la technique manipulatoire dont Robert Cahen est passé maître en matière de vidéo : oscilloscopes, incrustations, ralentis, accélérations, mélange d'images, contrastes, échos, mouvements synchrones, asynchrones, qui rendent l'image malléable. Mais loin du fétichisme de la technique, il y a dans l'art vidéo, tel que le met en œuvre Robert Cahen, un « *toucher (à) l'image* » qui tient d'un regard caressant. Une aventure sensible dont le temps, musical et poétique, est le poul. Et où le ralenti, « *un mouvement fixe qui bouge très lentement* », contribue à redonner sens à l'acte de voir. Peinture électronique, où le

monde ne s'abstrait pas, mais se diffracte en plages perceptives. « *Il y a assurément chez Cahen un sens aigu de l'évanescence des significations, de la fugacité du sens, de la fragilité bouleversante du monde* », écrit Stéphane Audeguy³. Peinture en mouvement, tout aussi bien, pour reprendre l'intitulé de l'actuelle « installation » de Robert Cahen au Musée Unterlinden, à Colmar. Celui-ci, en travaux jusqu'à fin 2014, a confié au vidéaste le soin de filmer 16 tableaux, « projetés » dans des sortes de télescopes. Ces œuvres provisoirement invisibles, Robert Cahen les re-donne à voir autrement : « *Je suggère aux visiteurs qu'ils regardent la peinture, mais que les peintures les regardent aussi. C'est un échange de regards.* » **Jean-Marc Adolphe**

1. Entretien dirigé par Raphaël Bassan, *Bref, le magazine du court métrage*, n° 100, novembre-décembre 2011.

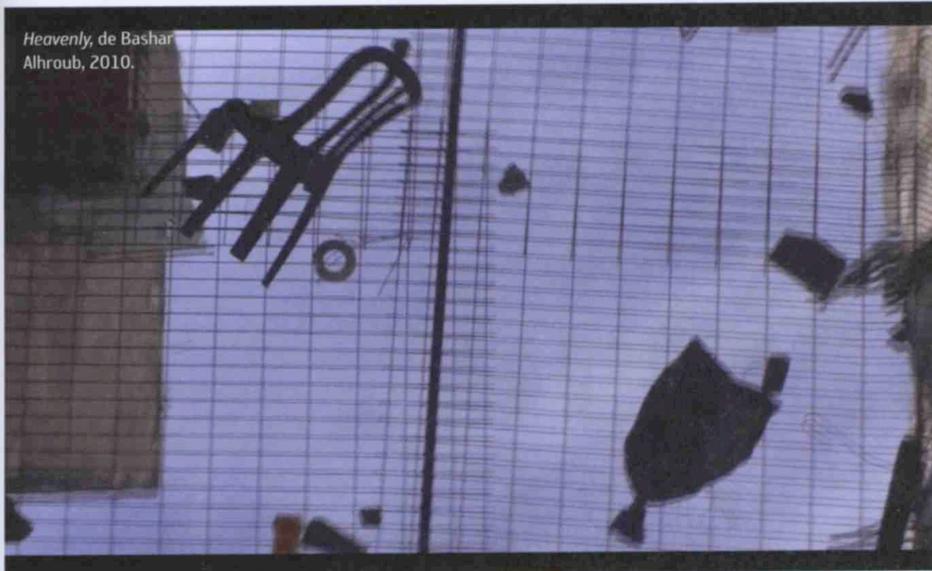
2. Cité par Stéphane Audeguy, in « Robert Cahen, le passager », coffret-DVD Robert Cahen, Ecart Production, 2011.

3. *Op. cit.*

Robert Cahen. Coffret DVD édité par Ecart Production, 2011. www.ecartproduction.net
La Peinture en mouvement, jusqu'au 31 décembre au Musée Unterlinden, Colmar. www.musee-unterlinden.com



Robert Cahen devant le *Buste de femme assise* de Picasso au Musée Unterlinden, Colmar, février 2013. Photo : D. R.



Heavenly, de Bashar Alhroub, 2010.

qui seront à l'origine de nouveaux mouvements créatifs, comme cela s'est passé pour la house music »⁷.

Quelques initiatives intéressantes en ce sens, au croisement de la performance, de la danse et de la musique, seront montrées en mai 2013 au WRO Art Center : *Fragmented Media* créé à Hambourg en 2002 par le groupe allemand incite/, composé de Kera Nagel et André Aspelmeier ; la performance *Hermes*, le robot opéra de l'Allemand Karl Heinz Jeron, dont le livret est fondé sur des fragments de conversations téléphoniques, mais aussi *The Pixelated Revolution* du Syrien Rabih Mroué, réalisé à partir de matériaux filmés sur des téléphones mobiles des civils syriens en pleine guerre civile. Sans que l'on puisse faire l'impasse sur son histoire (qu'il suffise de penser à l'intense et ancienne production cinématographique égyptienne), l'espace méditerranéen voit émerger depuis quelques années une singulière dynamique de création visuelle. Et si le champ du strict documentaire y reste dominant, Les Instants Vidéo pointeront sans doute, comme ils l'ont fait à Tokyo, son élargissement aux revendications politiques et féministes. Quelques points de repère : avec *Heavenly* (2010), le Palestinien Bashar Alhroub filme la transformation de souks en ruines, tandis qu'un autre Palestinien, Sharif Waked, imagine dans *Chic Point* (2003) un défilé de mode, au son de la techno, dont il double l'exposé frivole par un défilement de photographies en noir et blanc révélant

les vérifications d'identité aux checkpoints de Gaza ou de Ramallah⁸.

Les préoccupations féministes trouvent également à s'exprimer par le biais d'œuvres vidéo. Après *The Monoconcept* (2008), consacré à la chanteuse Fátima Miranda, la Syrienne Nisrine Boukhari a proposé en 2010 une installation pour la paix à l'Omi international Artists Residency de New York. On connaît déjà assez bien *Dansons* (2003) de l'Algérienne Zoulikha Bouabdellah dont l'insolente danse du ventre questionne les tiraillements identitaires, mais il convient désormais de prendre aussi en compte l'installation de la Marocaine Zaïnab Andalibe, présentée en mars-avril à l'École des beaux-arts de Montpellier, dans l'exposition collective *Point de Mire* conçue par Ami Barak. A travers six portraits projetés sur le mur, dont la disposition est un hommage aux installations des émetteurs TV des pionniers des années 1970, l'artiste fait entendre des témoignages brûlants qui rendent compte des interactions du politique et du religieux au Maroc et des menaces qu'elles font peser sur l'émancipation des femmes.

« Les premières applications d'un médium nouvellement découvert reflètent presque toujours les techniques et les codes d'utilisation du médium qui l'a précédé », écrivait Dominique Belloir en 1981 dans les *Cahiers du cinéma*. Le questionnement sur l'outil télévision, à partir des années 1960, a manifestement contribué à confirmer ce point de vue sur une aventure qui ne s'est émancipée de

manière décisive qu'à partir des années 1980, en croisant les champs de la musique, de la danse et de la performance. Mais aujourd'hui, après 50 ans de défrichages esthétiques, les récentes inflexions de l'art vidéo manifestent une nouvelle pratique du documentaire, qu'alimentent le détournement d'images archivées par des amateurs, tout autant que la miniaturisation des outils technologiques. Il n'est pas indifférent que l'actuelle redistribution des cartes (politiques, économiques, mais aussi bien celles du « régime de l'art ») dont les « révolutions arabes » ont ouvert le jeu, s'accompagne d'une « poétique des images » dont l'art vidéo semble rester un vecteur privilégié.

Lise Ott

1. On notera, à ce titre, parmi les artistes invités à la prochaine Biennale de Venise, la présence du Français Neil Beloufa, dont les installations incluent des réalisations vidéo au sein d'assemblages composites.
2. « Michel Jaffrenou, artiste témoin de l'instant », in Dossier : Qu'est-ce qu'un vidéaste ?, *Art Press* n° 131, décembre 1988.
3. Cette Directive n° 1 a récemment été publiée dans *Le Monde*, supplément « Culture & idées » du 23 mars 2013.
4. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, éditions de Minuit, Paris, 1992.
5. Le terme a été utilisé en 1991, à l'Onu, lors du second anniversaire de la Convention des droits de l'enfant.
6. Texte accessible en anglais sur le site Internet du WRO Art Center (www.wrocenter.pl).
7. *Art Press*, Hors-série n° 19, « Techno/Anatomie des cultures numériques », 1998.
8. Il ne faut pas omettre à cet égard le rôle grandissant du médium documentaire, plus ou moins guidé par le détournement, chez des artistes français. Dans *Terres arbitraires* (2010), Nicolas Clauss filme ainsi des garçons qui se rassemblent au bas de leurs barres d'immeubles, seul territoire où échapper aux contrôles policiers.

15^e Biennale d'Art Média, « Pioneering values » et 50 ans d'Art électronique, du 8 au 11 mai au WRO Art Center, Wrocław (Pologne), www.wrocenter.pl

Les Instants Vidéo numériques et poétiques fêtent 50 ans d'Art Vidéo, du 7 au 30 novembre à Marseille, www.instantsvideo.com