

Avertissement : Ce texte fait le point sur l'émergence et les premiers temps de l'art vidéo en Suisse. Lecteurs, lectrices, si vous repérez des manques, merci de nous les signaler (francois.bovier@unil.ch ou stephanie.serra@ecal.ch).

La vidéo-art en Suisse : ou l'institutionnalisation d'un medium encore émergent

La situation de l'art vidéo en Suisse n'est pas homogène, mais divisée et découpée en trois régions linguistiques : alémanique, romande, latine. Les chronologies et les références culturelles varient considérablement, ces scènes entretenant relativement peu de contacts entre elles¹. De plus, la télévision nationale suisse, ramifiée à travers différentes régions, ne constitue que par exception un lieu d'expérimentation artistique², à la différence de nombreux pays actifs en Europe de l'Ouest dans les décennies 1960-1970. En effet, il n'y a pas en Suisse de structure équivalente au Service de la recherche à l'ORTF (1949-1973, sous la direction de Pierre Schaeffer), pour prendre la France comme comparant. La télévision helvétique ne produit ni ne diffuse qu'à de rares occasions des vidéos d'artistes ou des œuvres expérimentales³.

De ce fait, nous pouvons soutenir que la « vidéo-art » en Suisse émerge à la fin des années 1960, en interaction avec le champ de l'art contemporain, principalement à travers des bandes pour moniteurs et des environnements, notamment en circuit fermé. La vidéo légère d'artistes (en demi-pouce) se développe dès 1970 en étroite interaction avec la performance et le *happening*, qu'il s'agisse de pièces directement conçues pour la caméra (« performances-vidéo » ou « performances d'atelier », dont la fonction est artistique) ou de captation de performances (avec une fonction d'archive, de trace). Ainsi, les expérimentations artistiques en Suisse sont conduites très majoritairement à partir de la possibilité d'emprunt ou d'achat d'unités de vidéo légère demi-pouce⁴. Les deux premières œuvres d'art vidéo identifiées en tant

¹ Il faut cependant noter les liens ponctuels qui se tissent entre les acteurs d'institutions d'art contemporain, collaborant en vue de partager les frais d'invitation d'artistes internationaux, comme c'est le cas avec Adelina Fürstenberg qui fonde le Centre d'art contemporain de Genève en 1974 et Jean-Christophe Ammann qui dirige le Kunstmuseum de Lucerne de 1968 à 1977 puis anime la Kunsthalle de Bâle de 1978 à 1988.

² Voir, pour la Suisse romande, Nicolas Bouvier, *La boîte à images : il était une fois la Télévision suisse romande*, Genève, Héros-Limite, 2022, et le programme d'enseignement et de recherche « Vu en classe » conduit à l'Université de Lausanne par François Vallotton et Anne-Katrin Weber. Pour la Suisse dans son ensemble, voir Markus T. Drack (éd.), *La radio et la télévision en Suisse, Histoire de la Société suisse de radiodiffusion SSR jusqu'en 1958*, hier und jetzt Verlag, 2000. Voir aussi les archives de la RTS déposées à Genève et les archives de la SSR à Berne (<https://www.srgssr.ch/fr/qui-nous-sommes/lhistoire-de-la-ssr/chronique-de-la-ssr-depuis-1931>).

³ Voir Siegmund Gassert et René Pulfer, « Aesthetic Abstracts from Swiss Television, Television as Art—An Approach », dans Dorine Mignot (éd.), *Revision. Art Programmes of European Television Stations*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1987, pp. 78-83.

⁴ Sony met sur le marché le modèle léger (Portapak pour « unité portable ») Videorover DV-2400 en 1965 aux Etats-Unis ; cette ensemble de caméra et magnétoscope seront introduits en 1967 en Europe (avec une capacité d'enregistrement de 30 minutes, en noir et blanc, demi-pouce). En Suisse, Sony ouvre un magasin à Zurich au début des années 1970, tandis que Pierre Binggeli vendra des modèles en Suisse romande dès 1973.

que telles voient le jour en Suisse romande, avec la bande *Support/Surface* (12') de René Bauermeister, en 1969⁵, et l'installation *L'envers à l'endroit* de Gérald Minkoff, en 1970.

Nous découpons ce texte en cinq parties : le (non) rôle de la télévision en Suisse ; la fonction des écoles d'art, des universités, des Maisons de jeunesse et de culture, et l'accès aux moyens de production ; les conférences, colloques, cours et autres réseaux discursifs ; les lieux de diffusion, principalement les expositions et les festivals⁶ ; et enfin une brève typologie des pratiques artistiques conduites en vidéo.

La télévision comme moyen de communication et service public non-artistique

La Suisse a développé une tradition d'industrie de haute précision, qui donnera lieu par exemple à la construction de la Bolex (une caméra légère destinée aux amateurs et aux professionnels, conçue à la fin des années 1920 et commercialisée dès 1935) ou du Nagra (dont les premiers prototypes sont assemblés à Prilly par Stefan Kudelski en 1952, et aussitôt acquis par Radio Lausanne et Radio Genève). Cette tradition et savoir-faire artisanal ne manqueront pas de se développer vis-à-vis du support de la vidéo. Ainsi, l'Eidophor⁷ est une invention suisse : le 11 avril 1958, la société GRETAG présente au cinéma Rex de Zurich la première projection mondiale d'images de télévision en noir-blanc sur un écran de 30 m². Dès les années 1960, les studios de télévision, mais aussi les auditoriums d'université, les centres de recherche, la CIA et la NASA s'équiperont de projecteurs Eidophor noir-blanc, puis couleur (de 1959 à 1965, le car CIBA Eidophor a réalisé un millier d'émissions en Suisse et dans l'Europe occidentale). Malgré ces avancées techniques liées à l'industrie, la télévision suisse et ses filiales régionales n'investiront pas la vidéo (qu'il s'agisse de matériel professionnel ou d'un format substandard)

⁵ Dans la littérature secondaire spécialisée et les catalogues d'exposition, *Support/Surface* est considéré comme la première œuvre en vidéo, sur le territoire helvétique (voir par exemple Augustin Oltramare, « Hommage à nos pionniers », *Gen Lock*, n° 14, septembre 1989). La bande est datée de 1969 dans son générique d'ouverture. Malgré le dépouillement de ses archives personnelles (déposées au Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds), nous n'avons pas trouvé de trace objective de présentation de cette œuvre en 1969. Notons cependant qu'en 1970, Bauermeister a un projet d'installation comprenant quatre moniteurs (incluant un devis établi par Pierre Binggeli, le principal relai de Sony en Suisse romande, qui tient le magasin Trans Hifi Vidéo à Genève). Selon toute vraisemblance, il s'agit bien là de la première bande demi-pouce réalisée en Suisse.

⁶ En 2008, une importante exposition rétrospective (incluant la reconstitution de pièces pour moniteurs et d'installations) se tient au Kunstmuseum de Lucerne. Voir le catalogue issu de cette exposition : Irene Schubiger (éd.), *Reconstructing Swiss Video Art from the 1970s and the 1980s*, Zurich, JRP|Ringier, 2009.

⁷ Le prototype de l'Eidophor est conçu par Fritz Fischer en 1943, et présenté publiquement, après son décès, en janvier 1948, au Congrès international de télévision de Zurich. Voir Jean-Jacques Lagrange, « Le projecteur Eidophor, une invention suisse qui va révolutionner le monde de l'image », *notrehistoire.ch*, 2014, en ligne : <https://notrehistoire.ch/entries/kV3Yyw3n84o>. Sur ce point, voir la thèse de Meyer Caroline, *Der Eidophor. Ein Grossbildprojektionssystem zwischen Kino und Fernsehen 1939-1999*, Zürich : Chronos Verlag, 2009, 416 p.

sur un plan artistique⁸. En revanche, le téléviseur sera utilisé rapidement pour ses propriétés sculpturales ou pour la possibilité de déformer les images. Nous pensons ici notamment aux *TV-Drawings* entrepris par Gérald Minkoff dès 1964, celui-ci fixant à travers des dessins-vidéos sur un film translucide les tracés émis par une image en mouvement sur un téléviseur.

En 1979, à l'occasion du 25^e anniversaire de la Télévision Suisse romande, Nicolas Bouvier (écrivain-voyageur reconnu et collaborateur externe de la TSR) retrace l'histoire des débuts de ce medium en Suisse. En 1950, Lausanne subventionne une expérience de télévision locale avec l'aide de la radio (une centaine de programmes sont produits en quatre mois et diffusés sur des récepteurs privés principalement)⁹. En 1953, la Fondation genevoise pour la télévision construit une antenne sur le toit de l'Institut de physique à Genève qui dessert la ville et une partie de la Suisse romande. Dès lors, les émissions diffusées par la télévision suisse (SSR) et les télévisions régionales vont se multiplier à Genève, Lausanne et Zurich ; en 1954, la télévision genevoise, complétée par une unité mobile à Lausanne, et la télévision zurichoise sont regroupées en une télévision nationale. Dans cette phase expérimentale (1949-1954), il n'y a guère de place pour les expériences artistiques. Pourtant, la télévision nationale bénéficie d'un budget de l'État et offre un service régulier en français et en allemand dès 1958, et en italien dès 1961.

La vidéo professionnelle de format deux pouces est introduite en Suisse dès le début des années 1960, à la SSR¹⁰. Elle est par la suite utilisée dans une perspective utilitaire et pédagogique. Ainsi, pour donner un exemple, la vidéo en circuit fermé est régulièrement utilisée dans le contexte médical dans les années 1970, pour filmer et restituer des interventions chirurgicales ou médicales, à des fins d'apprentissage¹¹. Autre contexte ou circonstance, le Festival de jazz de Montreux enregistre dès 1968 les concerts qu'il organise ou accueille, et

⁸ Sur ce point, voir le rapport Clottu, entrepris en 1972 et remis en 1975, p. 127 : « Or, de l'avis général – partagé même par certains responsables de la télévision, quand ils ne sont pas *ahnunglos* – les arts plastiques sont fort mal servis par le petit écran dans notre pays. » Le rapport recommande un certain nombre d'« améliorations » (ce qui signifie que ce type de production n'existe pas sur les chaînes suisses), notamment la « programmation de films produits par des artistes (p. ex. vidéo) ».

⁹ Notons qu'en 1949, la télévision française s'installe au Salève pour diffuser ses programmes à Genève chez quelques commerçants qui ont installé des récepteurs. En 1951, le Conseil d'État de Genève vote un crédit pour une télévision genevoise, prenant exemple sur la télévision britannique. Les premières émissions sont tournées à l'aide d'une Bolex 16mm.

¹⁰ Voir Jean-Jacques Lagrange, « La révolution audiovisuelle - home vidéo - EVR - VCR - VHS - DVD – Internet », notrehistoire.ch, 2014, en ligne : <https://notrehistoire.ch/entries/ELJYMJbwB5R>. Précisons que la vidéo Quad deux pouces est commercialisée par Ampex en 1956, en Grande-Bretagne. La bobine magnétique Ampex deux pouces à balayage héliocœdale est introduite en 1961 aux États-Unis, permettant d'enregistrer de l'image noir et blanc analogue ; elle ne sera commercialisée qu'en 1970.

¹¹ Entretien avec Gabrielle Duboux, assistante diplômée au Centre des sciences historiques de la culture de l'Université de Lausanne, dont la thèse porte sur « une histoire audiovisuelle du médical. Le partenariat CADIA et les firmes pharmaceutiques bâloises » (sous la direction de François Vallotton), mai 2023.

opte, jusqu'en 1980, pour le format deux pouces¹², les bandes étant destinées à la diffusion sur la télévision nationale. En parallèle, la télévision locale se développe comme une alternative à la télévision publique officielle dans différentes villes à travers des émissions par câble : à Yverdon¹³ (1972), Renens¹⁴ (1973), Fribourg¹⁵ (1973), Delémont (1976)¹⁶, Genève-Avanchets (Canal 29, 1977)¹⁷. Quant à l'accès au matériel, les nouvelles technologies sont présentées chaque année à Montreux à l'International TV Symposium dès le début des années 1960.¹⁸

Ce n'est pas dans la production et la diffusion d'œuvres sur les chaînes publiques qu'il faut chercher la part de création et d'expérimentation à la télévision nationale ou régionale en Suisse mais dans le soutien financier apporté à un « nouveau cinéma » de fiction. En effet, à partir de 1968, la Télévision suisse romande coproduit des films de fiction, diffusés sur la chaîne publique, ce qui permet de mettre en place un Nouveau cinéma suisse, structuré autour du groupe des Cinq (les cinéastes Claude Goretta, Jean-Jacques Lagrange, Jean-Louis Roy, Michel Soutter et Alain Tanner). Or, il paraît évident que la vidéo artistique ou de recherche n'est pas investie par les chaînes publiques. Une tentative sporadique d'investissement de la télévision par les cinéastes indépendants survient en hiver 1977 : une carte blanche est donnée à quatre cinéastes qui tournent en vidéo ou en Super-8mm, et dont les bandes U-Matic sont directement diffusées à la TSR ; ainsi, Anne-Marie Miéville, Alain Tanner, Loretta Verna et Francis Reusser

¹² Sur ce point, voir le projet de numérisation et de mise en valeur de la collection des enregistrements du Montreux Jazz Festival intitulé Montreux Jazz Digital Project (www.ressi.num18/article_138). La TSR se charge de la production et stocke les enregistrements dans ses studios à Genève. Pierre Binggeli utilise un appareil Ampex 2, puis une caméra allemande 2 pouces en 1967 pour enregistrer les concerts. Avec l'arrivée de la couleur, il fait également des essais avec un enregistreur ¾ pouces en 1974 (entretien téléphonique avec Pierre Binggeli).

¹³ Pour prendre un exemple, Francis Reusser participe, en 1972 à Yverdon, au tournage d'une émission pirate : *La chanson à Louer*. A noter le rôle important joué par Claude Richardet, qui crée en 1976, avec Pierre Binggeli le premier studio privé en couleur en Suisse Romande et qui participe en 1977 à l'expérience de télévision locale en 1979 aux Avanchets.

¹⁴ À Renens, un premier studio de télédistribution est relayé par câble du 29 septembre au 7 octobre 1973 (avec 37 heures d'émission sur 9 jours) organisé par le service intercommunal de l'électricité de l'Ouest lausannois.

¹⁵ Même tentative de « méso-télévision », pour reprendre les catégories de René Berger, à Fribourg la même année.

¹⁶ Une trentaine d'expériences de courte durée ont été autorisées par le Gouvernement fédéral depuis 1973. En 1977, une ordonnance fédérale de la radiodiffusion par câble est établie, ouvrant la voie à des projets d'une plus longue durée. Voir Luciano Bolis, « Stations de radio et télévision en Europe », rapport du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 1983.

¹⁷ Canal29 émet encore aujourd'hui. Les premières émissions étaient tournées en Super-8 et transférées en vidéo pour être diffusées.

¹⁸ « En parallèle du concours de la Rose d'Or qui comprend la sélection des émissions diffusées et l'attribution des prix par le jury, le festival de la Rose d'Or propose également un ensemble de manifestations autour de la télévision. Un symposium ainsi qu'une exposition sont organisés à la même période et sont consacrés aux évolutions de la télévision. [...] le deuxième Symposium de télévision qui s'est déroulé du 23 avril au 2 mai 1962. » Roxane Gray, Montreux et sa Rose d'Or : dans les coulisses d'un festival de télévision, juin 2017 dans *Au-delà du service public, Pour une histoire élargie de la télévision en Suisse 1960-2000*, Université de Lausanne (en ligne, consulté en juin 2023)

réalisent quatre courts métrages dans le cadre de l'émission *Ecoutez voir*¹⁹. Par ailleurs, Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville réalisent en partie et montent en Suisse, avec l'aide technique de Pierre Binggeli, l'émission *France, tour, détour, deux enfants*, qui est coproduite par l'INA et Sonimage, et diffusée en 1978 sur Antenne 2 (à la suite des premiers films en vidéo et séries de Sonimage, leur maison de production basée à Grenoble)²⁰.

Du côté de la télévision suisse alémanique, des artistes sont ponctuellement invités ou proposent eux-mêmes des projets : aussi, en 1970, Dieter Meier réalise à la télévision suisse alémanique un autoportrait d'une minute qui est diffusé en direct sur la chaîne SRG depuis leur studio zurichois, le son étant emprunté à l'horloge parlante de l'observatoire de Neuchâtel. Par ailleurs, en 1973, Urs Lüthi est invité dans le cadre de l'émission *Perspektiven* de la Télévision suisse alémanique, à tourner une performance vidéo, *Selbsporträt*, avec l'aide du matériel et des techniciens de la télévision. Des invitations sporadiques d'artistes sous forme de cartes blanches ont donc bien lieu à la télévision en Suisse²¹, mais sans volonté de développer systématiquement des programmes dévolus à l'art vidéo ou de mettre en place des résidences d'artistes. Nous n'avons pas trouvé trace d'expérimentations artistiques à la Télévision suisse italienne, à la différence de ce qui se passe à la RAI en Italie dans les années 1970. En revanche, un lien ponctuel entre la télévision et l'art vidéo s'établit à l'occasion du Salon de la vidéo en Suisse (SAVI 74), qui se tient à Genève en 1974, avec une programmation d'artistes vidéo suisses romands²². Mais ce Salon ne connaîtra pas de suite.

Néanmoins, la télévision est bien mobilisée comme modèle ou parfois comme repoussoir, au moment de l'émergence d'une scène d'art vidéo en Suisse romande. René Berger dispense dès 1969 – on compte alors 230 millions de téléviseurs par le monde – un cours expérimental intitulé « Esthétique et mass media : la télévision », à l'Université de Lausanne. Dès 1970, ces cours sont coorganisés avec l'École des beaux-arts de Lausanne (à travers l'implication de son directeur Jacques Monnier-Rabbal) et la TSR (et son directeur, René

¹⁹ Voir François Albera, « La bande des quatre. Anne-Marie Miéville/Francis Reusser/Alain Tanner/Loretta Verna », *CINEMA*, année 23, no 4 (« Video & Cie »), novembre 1977, pp. 23-30.

²⁰ Les films directement diffusés sur la Télévision suisse romande à partir d'U-Matic de Reusser, Tanner, Miéville et Verna s'inscrivent dans le programme de recherche de Sonimage, SARL alors installée à Rolle. La structure de production de Godard et Miéville n'est cependant pas créditée dans la réalisation de ces (télé)films.

²¹ Voir par exemple le ballet *Circuit fermé*, créé en 1975 par la chorégraphe Brigitte Matteuzzi, à l'issue d'un concours lancé par la Télévision suisse romande afin de promouvoir la danse adaptée aux moyens télévisuels et qui est réalisé dans le nouveau studio 4 de la TSR. Voir aussi la pièce télévisuelle de François Jacquenod consacrée à *Cartographie des contrées à venir* de Silvie et Cherif Defraoui, en 1979 (pièce comprenant une table et boule de cristal, l'île de San Lázaro à Venise se substituant ici à la table pour la version télévisée qui sera par ailleurs montrée au VideoArt Festival Locarno en 1980).

²² Des bandes de notamment Emile Ellberger, René Bauermeister, Jacques Guyonnet, Gerald Minkoff, Guy Millard, Muriel Olesen, Jean Otth, Janos Urban, Video Out (Carole et Paul Roussopoulos) sont présentées sur quatre moniteurs.

Schenker). Berger invite des artistes dans ce cadre. Jean Otth a un projet de vidéo expérimentale, portant sur le langage télévisuel, qu'il voulait tourner avec les techniciens de la TSR mais qui ne se concrétise pas. Il réalise cependant plusieurs bandes en lien avec le cours de Berger, en utilisant le magnétoscope Phillips²³ que ce dernier a acquis pour le Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne²⁴. Par ailleurs, un projet de télévision sociologique est mené à la Riponne avec les étudiants de René Berger. Par la suite, en 1980, Jean Otth, invité par la TSR, réalise avec le matériel du studio *Vidéo-miroir*²⁵.

Accès au matériel et lieux de formation : les écoles d'art, l'enseignement dans les universités, les Maisons de jeunesse et culture et les réseaux militants

L'accès au matériel vidéographique, au début des années 1970, est avant tout lié à des pratiques personnelles ou à des lieux de formation qui sont extérieurs au milieu de l'art, à l'instar de départements d'universités, le plus souvent en sociologie, ou encore des cercles militants²⁶ mais aussi d'écoles professionnelles telle que l'École hôtelière de Lausanne²⁷. Les artistes sont donc, au départ, des autodidactes. En 1972, peut-être avant encore, du matériel vidéo est disponible dans les Maisons de la jeunesse et de la culture, ainsi que dans des clubs comme Migros, Coop, Unipop (l'Université populaire) et les CFF²⁸ ou également dans les cycles d'orientation²⁹, à des fins pédagogiques, qui jouent un rôle pionnier dans les expériences de télévision locale. On peut aussi noter que le CICR produit une série de vidéo dans ses mêmes années, et du matériel est disponible dès 1980 à l'Institut d'Études Sociales de Genève, à travers Nicolas Tschopp,

²³ Les pièces suivantes ont été tournées dans le cadre des cours de Berger : *23 Lectures d'Alice* (1972), *Riponne, ou dix lectures d'une même image* (1972), *Hommage à F. Klammer* (1975).

²⁴ A noter que le musée s'équipe au début des années 1970 d'un magnétoscope, sans doute pour l'exposition *Musée expérimental 3 : Implosion en 1972* – événement pionnier de la diffusion de l'art vidéo en Suisse – ou pour montrer *Limite E* de Jean Otth, première vidéo que le directeur René Berger intègre aux collections du musée, en 1973.

²⁵ Il ne reste plus qu'un fragment de cette pièce. Par ailleurs, la TSR coproduit le *Scénario du film Passion* (53') de Jean-Luc Godard en 1982. Enfin, Gerald Minkoff et Muriel Olesen documentent leur exposition à Hall Sud, à Genève, à travers l'émission *Sur l'île le navire Argo Cythère* (TSR, 1984, 5').

²⁶ Voir par exemple la bande vidéo du collectif L'Écho du Boulevard, *La démolition du Simplon 12* (Lausanne, 1974). La vidéo, de tendance maoïste, dénonce la destruction d'un immeuble pour des raisons de spéculation immobilière. Voir pour la Suisse alémanique la thèse de Dominique Rudin, *Video Heterotopia. Linksaktiver Videoaktivismus in der Schweiz, 1970-1995*, PhD Thesis, University of Basel, Faculty of Humanities and Social Sciences, 2015. Container TV est fondé en 1978 par Alex Sutter, rejoint la même année par Johannes Gfeller qui est le technicien du collectif. Le modèle est celui du collectif zurichois Videoladen fondé en 1977.

²⁷ Voir l'entretien de Jean Otth par Ana Sokic et Dora Imhof, 26 avril 2009, Oral History Archive (oralhistoryarchiv.ch), consulté en mai 2023.

²⁸ Rapport Clottu, *op. cit.*, p. 258, 260.

²⁹ A Genève, il s'agit de la Télévision du Cycle d'Orientation (TVCO) créé par Robert Hari qui produisait une douzaine de films par années, et du Service des Moyens Audiovisuels (SMAV). Il en existe dans toute la Suisse Romande, en tout cas. Sur ce point, voir le Bulletin Télévision et enseignement, Avril-Mai 1983, Co Parents sur edu.ge.ch : Dossier Télévision et enseignement, Co – Parents No97 - 1983), consulté en novembre 2023.

responsable du Service de la communication Audiovisuelle (SAVI). Les écoles d'art se dotent d'équipement vidéo qu'à partir du milieu des années 1970,³⁰ parfois dans le but de réaliser des projets avec les étudiants, ce qui est le cas de Janos Urban qui coordonne, en 1972, une vidéo avec sa classe qui donnera lieu au *Bateau de 13h15 – Temps parallèles n° 11*³¹ (filmé sur quatre jours, à 13h15, pendant quatre minutes). L'Institut de sociologie des communications de masse de l'Université de Lausanne, fondé par Alfred Willener en 1970, possède un Portapak demi-pouce acheté cette même année³² ; mais l'approche est sociologique et non artistique – Willener, Milliard et Ganty théorisent leur approche à travers la notion de « vidéotopie »³³.

L'outil vidéo est par ailleurs investi dans les réseaux militants et féministes – rappelons que Carole Roussopoulos acquiert à Paris en 1969 une Portapak, qu'elle utilisera aussi en Suisse, notamment pour le portrait de Gabrielle Nanchen en 1972³⁴. Le couple Minkoff/Olesen est invité en 1971 à utiliser le matériel vidéo du centre d'Étude et rencontres artistiques de Genève (ERA) afin de produire des pièces³⁵. En Suisse alémanique, les réseaux militants s'approprient la vidéo dans la même perspective ; le principal collectif de vidéastes, Videoladen, est fondé en 1976 à Zurich³⁶, tandis que la structure Videogenossenschaft voit le jour à Bâle en 1979, sous l'impulsion de Reinhard Manz. Très rapidement, la vidéo est aussi utilisée comme un instrument d'étude sociologique dans les universités.

L'accès au matériel passe parfois par des invitations dans des expositions ou des manifestations à l'étranger. Ainsi, en Suisse alémanique, les premières œuvres vidéo se

³⁰ Là encore, une enquête plus précise pourrait être menée à partir des archives des écoles d'art.

³¹ Nicole Schweizer, « *Territoires vécus : la vidéo pour instrument de mesure* », dans *Janos Urban*, Editions Vie Art Cité/Éditions Loisirs et Pédagogie, 2008, p. 31 ; Léon Prébandier, Jacques Monnier-Raball, *Le Bateau de 13h15*, Institut d'étude et de recherche en information visuelle, Lausanne, dossier n° 2, Lausanne, 1973.

³² Selon le Rapport annuel 1971 de l'Institut de sociologie des communications de masse (ISCM) de Lausanne, l'acquisition de matériel vidéo date d'octobre 1970. Archives de l'Université de Lausanne.

³³ Alfred Willener, Guy Milliard et Alex Ganty, *Vidéo et société virtuelle. Vidéologie et utopie*, Paris, Éditions Tema, 1972. Guy Milliard revient dans un article du *Bulletin* n° 5 de *Memoriav* en 1999 (<https://memoriav.ch/wp-content/uploads/2014/07/bulletin5.pdf>) sur les bandes vidéo effacées par mégarde ou volontairement (par souci d'économie) dans les années 1970. Notons que Guy Milliard développera un studio vidéo à Genève, s'appropriant le matériel qui était destiné à la formation de l'École des infirmières.

³⁴ Carole Roussopoulos interviewe la première conseillère nationale en Suisse, la socialiste Gabrielle Nanchen, au moment où les femmes acquièrent le droit de vote en Valais. Selon la thèse de Héléne Fleckinger (*Cinéma et vidéo saisis par le féminisme, France 1968-1981*, PhD Thesis, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011), Carole Roussopoulos est la seconde cinéaste à acheter une Portapak en France (après Godard en 1969, matériel qu'il teste en 1968). Elle reviendra en Suisse en 1995, où elle poursuivra sa pratique de vidéo militante et féministe jusqu'à son décès en 2009.

³⁵ Voir Gérard Minkoff, « L'art vidéo en Suisse (langage visuel) », in *Passages*, n° 3, Fondation Suisse pour la Culture, Pro Helvetia, 1986, pp. 26-29 ; Lysianne Léchoy, « Les pionniers de la vidéo en Suisse », in *Faces*, n° 20, été 1991, pp. 48-51.

³⁶ L'une des principales productions de Videoladen est *Züri brennt* (1981) portant sur les émeutes de la jeunesse à Zurich en 1980 (les images filmées la journée sont diffusées le soir même dans les assemblées générales des étudiants). Voir Dominique Stéphane Rudin, *Video Heterotopia. Linkstaktiver Videoaktivismus in der Schweiz, 1970-1995*, PhD Thesis, University of Basel, Faculty of Humanities and Social Sciences, 2015.

développent grâce à des commandes d'œuvres : par exemple, Urs Lüthi produit une vidéo à Graz en 1973 (à l'occasion de la manifestation Trigon 73) ou encore dans les studios d'Art/Tapes/22 à Florence en 1974. La structure Art/Tapes/22, fondée en 1973 par Maria Gloria Biccoci à Florence, constitue un carrefour et un lieu de rencontre essentiel pour tout ce qui a trait à la vidéo. Outre Urs Lüthi (*Interview I* ; *Self Portrait* ; *Morire d'amore*, 1974), Jean Otth (*Portrait de Laura Papi*, 1975), Gérald Minkoff (*Frivolezza* ; *The Sixtina Misunderstanding* ; *This is a Piano Piece* ; *Video Blind: First Touch, Second Touch, Third Touch*, 1975) et Muriel Olesen (*Jim, Jill and Jane*, 1975) sont ainsi invités à produire des pièces avec l'aide des techniciens de Art/Tapes (notamment Bill Viola, directeur technique de 1974 à 1976, et Andrea Giorgi).

Concernant les écoles d'art, il n'existe pas de cursus de formation à l'audiovisuel au début des années 1970. Cependant, de 1965 à 1968, puis en 1971 et en 1974, un cours théorique d'information audio-visuelle est donné par Léon Prébandier à l'École cantonale d'art de Lausanne³⁷. En 1967, René Berger devient membre du comité de direction de l'École des beaux-arts de Lausanne, orientant sans doute l'intérêt de l'école envers la télévision et la vidéo. En 1970, en vue de la célébration des 150 ans de l'école (fondée en 1821), Jacques Monnier-Rabbal rédige une note d'intention sur « l'école à venir », qui propose une esquisse de programme tenant compte du développement de la sociologie et des médias nouveaux, tout en intégrant dans le cycle propédeutique le magnétoscope et l'enregistreur, ainsi que la télévision en circuit fermé. En 1971, des étudiants réalisent un épisode de l'émission *Regards* à la Télévision suisse romande. En 1973, dans le registre de l'école, apparaît la mention d'un « enseignement avec des moyens audiovisuels », impliquant probablement l'acquisition d'une unité de vidéo³⁸.

Par ailleurs, à Genève, Claude Humbert crée en 1973 un Atelier télévisuel à l'École des Arts Décoratifs³⁹. En 1975, à l'École supérieure d'arts visuels de Genève, François Albera et le réalisateur Francis Reusser créent un Atelier Cinéma/Vidéo, dont le directeur de la Cinémathèque suisse, Freddy Buache, sera un hôte régulier, aux côtés de techniciens et de cinéastes invités⁴⁰. Cependant, l'accent porte avant tout sur le film, avec pour visée le

³⁷ Léon Prébandier consacre une partie de son enseignement théorique à « l'enregistrement, le cinéma, la radio et la télévision » ; il prévoit également des travaux pratiques (prises de vues, prises de son). (Archives cantonales vaudoise, N° 61, S54/1965/21.)

³⁸ En mars 1973, l'école organise avec l'Institut d'études et de recherche en informations visuelles une journée d'études consacrée à la télévision par câble.

³⁹ Atelier pour la réalisation de films ou de diapositives. Jean-Louis Meylan, *La Formation des artistes et ses enjeux : le cas de Genève, de l'École de dessin à l'École supérieure d'arts visuels, 1704-1980*, Saint-Denis, Connaissances et savoirs, 2016, pp. 430-431.

⁴⁰ François Bovier, « Experiences of the Experimental in French-speaking Switzerland: Ciné-clubs, Critics, Schools of Art. Interview with François Albera », dans F. Bovier, Adeena Mey, Thomas Schärer et Fred

développement d'une autonomie de production⁴¹. Toujours à l'ESAV, les artistes Cherif et Silvie Defraoui ouvrent les ateliers Média Mixtes en 1976, recourant à la vidéo pour capter des performances avant d'encourager l'utilisation de ce médium en tant que tel – en vue d'intégrer les étudiants au champ de l'art contemporain, à la différence de l'Atelier Cinéma/Vidéo qui forme des cinéastes indépendants. Les vidéastes issus de ce cursus participeront à la seconde vague de l'art vidéo en Suisse romande (par exemple Eric Lanz, ou Marie-José Burki).⁴² Selon l'ouvrage consacré à l'École des beaux-arts de Lausanne publié en 1983, celle-ci disposait alors d'un pupitre de montage vidéo, Guy Millard enseignant l'histoire des moyens de communication⁴³. L'École des Beaux-Arts de Lausanne serait ainsi « la première école d'art de Suisse à introduire un enseignement de télévision en Circuit fermé ainsi qu'un enseignement de design assisté par ordinateur »⁴⁴.

À Genève, Geneviève Calame et Jacques Guyonnet fondent en 1964 le studio A.R.T. (acronyme de Art Recherche Technique) ; ils développent à partir de 1971 un Studio de musique électronique, de vidéo et d'informatique, comprenant des caméras noir blanc, des mixers et synthétiseurs. À partir de 1973, ils utilisent le synthétiseur Spectron⁴⁵. Calame a développé une méthode d'enseignement de la musique électronique pour enfants dans les studios A.R.T. ; et elle a également dispensé un cours de « création audio-visuelle » de 1974 à 1993 à l'École Supérieure d'Art Visuel de Genève. Chaque année, des séminaires sont également donnés pour l'École d'architecture et des groupes intéressés par la recherche interdisciplinaire.

En Suisse alémanique, l'école F+F pour la forme expérimentale, fondée en 1971 à Zurich par Doris et Serge Stauffer, Bendicht Fivian, Peter Gygax, Peter Jenny et Hansjörg

Truniger (éd.), *Minor Cinema: Experimental Film in Switzerland*, Zurich/Dijon, JRP|Ringier/Les presses du réel, 2019, pp. 318-360.

⁴¹ Véronique Goël, qui s'inscrit dans le champ du cinéma indépendant et expérimental, réalise en 1978 la vidéo *Soliloque voix de femme et frigidaire*.

⁴² Le couple édite en 1984 un fascicule intitulé *Films-Vidéos-Installations* qui regroupe de nombreux travaux d'anciens étudiants. Quant à la seconde vague vidéo en Suisse, elle commence tôt, déjà en 1976 avec des artistes comme Patrice Baizet, Peter Guyer et Jürg Neuenschwander, Rudolph Dietrich, Muda Mathis, Pipilotti Rist, Käthe Walsler, Renatus Zürcher, Hanspeter Ammann, Jürg Egli, Enrique Fontanilles, Alexander Hahn, Franziska Megert, Patricia Plattner, Alex Silber ou Anna Wintler.

⁴³ En 1985, un crédit de rééquipement important est alloué à l'école, et Marco Kaufmann se chargera de mettre en place un atelier vidéo avec du matériel de pointe.

⁴⁴ Jean Hugli, « Histoire et préhistoire d'une école d'art », *Cette école d'art. De l'école cantonale de dessin à l'école cantonale des Beaux-Arts et d'art appliqué de Lausanne*, Collection Acte II, Lausanne, Edition de l'Institut d'Étude et de Recherche en Information visuelle, 1983, pp. 100-102.

⁴⁵ Il possédait aussi de ses premiers projecteurs vidéo couleur, que Catherine Quéloz a utilisé en 1976 pour visionner un film vidéo de Lawrence Weiner. Entretien avec Catherine Quéloz, mai 2023.

Mattmüller, s'équipe de matériel vidéo en 1974,⁴⁶ année où les étudiants de la classe de Catherine Quéloz de l'ESAV à Genève rencontrent les étudiants de F+F dans l'intention de mettre en lien les écoles.⁴⁷ Des artistes tels que Thomas Fehlmann (*Blurred – Focus*, 1974), Rudolf de Crignis (*Vivi-Kola*, 1974 ; *Sich si klein wie möglich auf dem boden bewegen*, 1974) et Klaudia Schifferle peuvent ainsi réaliser leurs premières vidéos ; le matériel sert aussi d'archive pour des performances d'étudiants dans le cadre de l'école ou pour certains cours, comme « body composition » ou celui de Doris Stauffer « Video Witches » (1977). Serge Stauffer filmera aussi ses étudiants dans le cadre de ses « Video Evening Course » (1977). Par ailleurs, Rudolph de Crignis organise une exposition à la Galerie Palette, intitulée *Filme + Video* en 1974⁴⁸. Peter Jenny utilise la vidéo dans ses enseignements dès 1975. Suivra la Städtische Galerie zum Strauhof de Zurich qui organise en 1981 un « Video-Workshop »⁴⁹. En 1985, René Pulfer fonde à la Basel Schule für Gestaltung la première formation pour la vidéo (Audiovisuelle Gestaltung)⁵⁰ avec, comme élèves, Pipilotti Rist entre autres. Notons encore qu'un atelier de restauration vidéo est mis en place en 2001 à Berne⁵¹ par Johannes Gfeller, membre de container TV depuis la fondation du collectif en 1978. Quant à la Kunstgewerbeschule de Zurich, qui devient la Schule für Gestaltung, la vidéo comme forme artistique n'est enseignée par Hanspeter Ammann qu'à partir de 1990⁵². Les premiers cours sporadiques impliquant de la vidéo sont donnés dès 1980 dans la formation de *Communication Visuelle* ou *Cours supplémentaires*⁵³ avec quelques équipements achetés par l'École : caméras, enregistreurs et équipements de montage U-matic. Un centre de production audiovisuelle a été créé en 1988-1989, offrant l'équipement et le soutien nécessaires aux étudiants souhaitant travailler avec l'outil de la vidéo.⁵⁴

⁴⁶ Voir Hansjörg Mattmüller (éd.): *F+F Zürich / Das offene Kunststudium*, Benteli, 1991. Sur ce point voir le projet de recherche dirigé par Michael Hiltbrunner pour les cinquante ans de l'école Form + Farbe à la ZHdK achevé en 2021 : <https://ff1971.ch/showcase> (consulté en juin 2023). Michael Hiltbrunner nous a précisé que du matériel vidéographique était disponible auparavant à l'ETH (entretien par e-mail en juin 2023).

⁴⁷ Entretien avec Catherine Quéloz, Marco Kaufmann et Jacques Magnin, Genève, oct. 2023.

⁴⁸ Il s'agissait d'un encadreur qui avait ouvert une galerie accueillant de jeunes artistes. Cette exposition n'a apparemment guère eu de retentissement, mais nous n'avons pas mené d'enquête à ce sujet.

⁴⁹ Irene Schubiger, « The first twenty years of Swiss video art: artistic verve versus the inertia of art history », dans Irene Schubiger (éd.) *Reconstructing Swiss Video Art from the 1970s and the 1980s, op. cit.*, p. 145.

⁵⁰ Johannes Gfeller, « Vidéo », *Dictionnaire historique de la Suisse*, en ligne, consulté en mai 2023 (<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/024483/2015-03-20/>).

⁵¹ Voir Johannes Gfeller, « À propos de la formation dans la discipline 'conservation des médias' », dans Bernhard Serexhe (éd.), *Digital Art Conservation. Conservation de l'art numérique : théorie et pratique*, Vienne, Ambra V, 2013, pp. 567-583.

⁵² Entretien avec Rolf Wolfensberger, Archives de la ZHdK, mai 2023.

⁵³ Entretien avec Rolf Wolfensberger, mai 2023.

⁵⁴ Précisons que Ingrid Wildi et Zilla Leutenegger ont été parmi les premières artistes à suivre cette formation entre 1997-2000 à la Hochschule für Gestaltung und Kunst (HGKZ). Entretien avec Rolf Wolfensberger, Archiviste de la ZHdK, mai 2023.

Les réseaux discursifs : cours, colloques, rencontres ouvertes

La théorisation de la vidéo comme medium spécifique structure et oriente immédiatement le travail des artistes vidéo en Suisse. Dès le début, René Berger, directeur du Musée cantonal des Beaux-Arts (1962-1981) et président de l'Association internationale des critiques d'art (1969-1975), s'impose en Suisse romande comme la figure tutélaire dans ce champ, à la fois sur les plans local et international. En effet, il dispense des enseignements sur la télévision et la vidéo à l'Université de Lausanne, dès 1969⁵⁵. Il organise également un colloque en 1971 à l'École des beaux-arts de Lausanne, dont l'intitulé est programmatique : « Art, technologie et communication »⁵⁶, qui évalue les répercussions des nouvelles technologies et formes de communication sur l'art, avec, parmi les intervenants, les curateurs-auteurs Harald Szeemann et Jean Leering. René Berger va structurer en un mouvement cohérent des pratiques qui sont disparates et ancrées principalement à Lausanne, à travers la désignation-bannière des « mousquetaires de l'invisible » (c'est-à-dire René Bauermeister, Gérald Minkoff, Muriel Olesen, Jean Otth, Janos Urban, mais aussi Urs Lüthi et les compositeurs genevois Geneviève Calame et Jacques Guyonnet)⁵⁷. Par ailleurs, Jacques Monnier-Rabbal, directeur de l'École cantonale des beaux-arts de Lausanne (de 1965 à 1995) et fondateur de l'Institut d'étude et de recherche en information visuelle (créé en 1971), prête une attention particulière à la vidéo en tant que forme artistique. Aussi pouvons-nous soutenir que la vidéo *naît en tant qu'institution* en Suisse. René Berger, de par son poste de directeur de musée, intègre plusieurs commissions de sélection et de réflexion à travers lesquelles il opère en tant qu'« homme-réseau », afin d'implémenter les artistes vidéo tant en Suisse qu'à l'étranger. Par la suite, il intègre des organisations officielles internationales telles que l'UNESCO (au sein de laquelle il est rapporteur depuis 1978) et le Conseil de l'Europe. Cette volonté de légitimer la vidéo en tant que forme artistique et medium spécifique culminera en 1981 à travers la fondation de

⁵⁵ Ses cours sont organisés avec la TSR et l'École d'art de Lausanne. Il intègre l'art vidéo, en invitant des artistes, dès 1970. Voir René Berger, *Esthétique et mass media – Sélection de cours et des actes du colloque «Art, technologie et communication», 1970-1972* (F. Bovier & Adeena Mey, éd.), Dijon, Les presses du réel, 2024.

⁵⁶ René Berger (éd.), *Art, technologie et communication*, Lausanne, Institut d'étude et de recherche en information visuelle, 1971. Dans la postface à l'acte du colloque, Jacques Monnier peut ainsi écrire : « Une décennie plus tôt, un colloque sur le thème Art, technologie et communication eût été à peine pensable, ces trois termes relevant de catégories réputées étrangères les unes aux autres. Mais, entre-temps, les progrès de la technique (mise au point de l'ordinateur, de la télévision, du laser, etc.) et le développement des sciences humaines (linguistique, anthropologie, sociologie, notamment) ont doté l'art de moyens d'expression nouveaux comme ils ont élargi le 'spectre' de la perception et celui de la connaissance esthétique. » (*Idem*, p. 44.)

⁵⁷ René Berger, « Les mousquetaires de l'invisible », *Cinema* (« Video & Cie»), vol. 23, n°4, novembre 1977, pp. 39-44.

l'Association internationale pour la vidéo dans les arts et la culture (AVAIC) — dont Berger est le président.

La scène de la vidéo se structure également autour de conférences internationales et de rencontres ouvertes de vidéo, où des œuvres sont présentées et discutées. Ainsi, Harald Szeemann et René Berger prononcent tous deux une conférence dans le cadre de la rencontre *Open Circuit: An International Conference on the Future of Television*, qui se tient en janvier 1974, au MOMA⁵⁸, et qui apparaît comme fondatrice dans la définition de la vidéo en regard de la télévision⁵⁹.

La circulation des œuvres à travers les expositions et les festivals

En Suisse, nous pouvons distinguer deux principales modalités de circulation des œuvres vidéographiques : l'exposition, puis le festival.

En un premier temps, dès 1972, l'exposition – qu'elle soit collective ou consacrée à un seul artiste – constitue le support privilégié de la vidéo. Une des premières œuvres vidéo présentée dans le cadre d'une exposition est une installation en circuit fermée de l'artiste Dieter Meier à l'occasion de l'exposition *Visualisierte Denkprozessen*, organisée par Jean-Christophe Ammann au Kunstmuseum Luzern, en 1970. Il s'agit de *Simultanzeit* : une caméra vidéo enregistre le mouvement d'une horloge qui est restitué sur un moniteur placé à côté⁶⁰. En 1972, Jean Otth présente une installation, *Abécédaire télévisuel*, à l'exposition *Musée expérimental 3 : Implosion*⁶¹, organisée par Michel Thévoz au Musée des beaux-arts de Lausanne.

Certains artistes liés à la Galerie Impact à Lausanne, un espace indépendant géré collectivement, organisent des expositions qui interrogent l'image en mouvement mais aussi plus spécifiquement le médium de la vidéo. En 1972, Janos Urban met en place dans la Galerie

⁵⁸ Douglas Davis et Allison Simons (éd.), *The New Television: A Public/Private Art. Essays, Statements, and Videotapes*, Cambridge/New York, MIT Press, 1977. Ce recueil reprend les conférences prononcées lors des trois journées de conférences « Open Circuits: An International Conference on the Future of Television », organisées par Fred Barzyk, Douglas Davis, Gerald O'Grady et Willard Van Dyke au MoMA, en janvier 1974. Le texte de Harald Szeemann a été traduit en allemand : « Das Erkunden von Mythen mittels Video », in *Kunst-Bulletin*, n° 4, avril 1974. Rappelons que Harald Szeemann organise la cinquième documenta en 1972.

⁵⁹ En juillet 1975, 8 bandes vidéos produites par Art/Tapes/22 sont montrées au MOMA dans le cadre de *Projects: Video IV*. On y retrouve *Limite B* (1973) de Jean Otth et *Morir d'Amore* (1974) de Urs Lüthi.

⁶⁰ Cette œuvre a également été présentée dans l'exposition (financée par Pro Helvetia) *The Swiss Avantgarde* au New York Cultural Center en 1971. En 1970, Dieter Meier réalise une série d'œuvres autour du temps en 1970 : *Simultanzeit*, *Bilder einer Uhr* et *Eine Minute*. *Bilder einer Uhr* est également exposé (une montre est photographiée toutes les 30 secondes pendant 12 heures, puis les photographies sont disposées en une longue bande sur le mur de l'espace d'exposition). Il montre également dans des festivals et expositions des courts et longs métrages en 16 mm (entretien avec Dieter Meier, mai 2023).

⁶¹ Il s'agit d'une installation comprenant neuf moniteurs, qui sera présentée sous une autre forme (*Abécédaire télévisuel 2*) à l'exposition *Regarder ailleurs* à Bordeaux. Voir le catalogue : *Musée expérimental 3 : Implosion*. Otth, Groh, Huber, Urban, Zaugg, Bertin, Camesi, Gramse, Minkoff, Villalba, Olivotto, Kalkmann, Ducimetiere, Brocklehurst, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1972.

Impact une manifestation intitulée *Action/Film/vidéo*⁶², centrée sur les artistes pratiquant la vidéo et le cinéma d'artiste. Le paradigme qui réunit les œuvres – en vidéo, super-8mm et 16mm – est celui de l'action, de la performance. Des films et vidéos suisses côtoient des œuvres européennes (à l'exception d'un cinéaste israélien et de deux artistes-vidéastes australiens⁶³). Ainsi, Gérald Minkoff présente une série de vidéos performatives : *Drawing Art Speech* (1972), *Cleaning my Image* (1972) et *Art is Art about Art* (1972). Avec Muriel Olesen, il montre également *Kisses* (1971) et *Introduction du concept artiste par dépense d'énergie physique* (1971). Guy Millard présente *Trajets* (1972), suivant une perspective de recherche sociologique.⁶⁴ Jean Otth diffuse *Shadow A* (1972, avec Jean Scheurer à la caméra). Janos Urban expose *Parallel Times N° 2* et *N° 7* (1972). René Bauermeister est présent avec un film super-8mm et des films 16mm. Pour prendre un exemple représentatif, la bande vidéo de Gérald Minkoff, *Introduction du concept artiste par dépense d'énergie physique*, repose sur l'enregistrement d'une performance : l'artiste pédale sur un vélo fixé au sol, face à un miroir, tandis que l'image qui composera la bande vidéo est restituée en direct sur un moniteur branché à un magnétoscope.

En 1974, Jean Otth, à travers la galerie Impact (dont il n'est pas membre), élabore une exposition internationale qui se tient au Musée des arts décoratifs de Lausanne, intitulée *Impact Art Video Art 74*⁶⁵ (avec le matériel et l'aide technique de l'ingénieur Serge Marendaz et du Video Groupe). Des invitations sont envoyées à des artistes, des structures de production (Art/Tapes à Florence) et de diffusion de vidéo (le Centre culturel américain à Paris), des galeries (Steffanoty à New York) ou centres de documentation (Centre Jabik à Milan). L'exposition est explicitement consacrée à la vidéo en tant que medium : il s'agit d'interroger sa spécificité, ses traits constitutifs, et comme le soutient René Berger dans le catalogue, le principe est de « confronter » l'art à la vidéo, et la vidéo à l'art⁶⁶. La sélection est cette fois

⁶² Voir le catalogue : *Action/Film/Video*, Lausanne, Galerie Impact, 1972.

⁶³ Il s'agit du cinéaste Dov Erner, et des artistes et vidéastes Peter Kennedy et Mike Parr.

⁶⁴ A noter que la Suisse romande a une tradition de la vidéo socioculturelle depuis les années 1970, notamment avec André Beday, Guy Millard et Lea Pool, Francis Reusser, etc. Sur ce point, voir <https://memoriav.ch/wp-content/uploads/2014/12/f-videos-sr-li.pdf> en nov. 2023

⁶⁵ Dans le catalogue de l'exposition (*Impact Art Video Art 74*, Lausanne, Galerie Impact, 1974), il est précisé que la manifestation est organisée par Henri Barbier, Serge Marendaz, Jean Otth et Jean-Claude Schauenberg. Mais dans les faits, c'est Jean Otth qui sollicite des pièces pour moniteurs en envoyant lui-même des invitations. Comme souvent à cette période, le processus de curation est ouvert : Otth expose toutes les vidéos qu'il reçoit, sans principe de sélection. Voir François Bovier, « Jean Otth and video art networks: Exhibitions, festivals, open encounters. About the agency of a medium », *Moving Image Review and Film Journal*, vol. 9, 2023, pp. 191-211.

⁶⁶ René Berger, « L'art vidéo : défis et paradoxes » (août 1974), dans collectif, *Impact Art Video Art 74*, Lausanne, Galerie Impact, 1974, non paginé. Ce texte est repris dans le catalogue *Art Vidéo Confrontation*, Paris, ARC2-CNAAV, 1974.

résolument internationale, la plupart des artistes qui pratiquent la vidéo (parmi d'autres supports d'expression) étant représentés, notamment la scène nord-américaine. Si le geste curatorial est ouvert (l'ambition consiste à présenter le plus grand nombre possible de vidéos, toutes nations confondues), cette exposition participe à l'institutionnalisation d'un médium qui se généralise. Jean Otth et les artistes liés à Impact s'inscrivent ainsi dans un « canon » qui est en voie de constitution, se positionnant simultanément en tant qu'artistes et curateurs. Jean Otth cherche à faire circuler l'exposition : il écrit en ce sens (en joignant un budget prévisionnel) à Susanne Pagé, directrice du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, à Karel Geirlandt, directeur du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, et à Gyorgy Kepes, directeur du Center for Advanced Visual Studies au MIT. L'exposition sera reprise et augmentée par Suzanne Pagé⁶⁷ lors de la manifestation de l'ARC 2–CNAAV, *Art Vidéo Confrontation 74*, qui expose également certaines bandes et installations vidéo que Wulf Herzogenrath a initialement présentées dans le cadre de l'exposition *Projekt'74*⁶⁸ à Cologne. L'année 1974 représente un moment-clé dans l'histoire de l'art vidéo en Europe⁶⁹. C'est aussi la date à laquelle plusieurs travaux vidéo sont réalisés en couleur, comme c'est le cas de Minkoff et Olesen qui collaborent avec Pierre Binggeli (Transvideo, Genève).

À Genève, le Centre pour l'art contemporain, qui est fondé par Adelina Fürstenberg en 1974⁷⁰, manifeste un intérêt certain pour la vidéo et le film d'artistes⁷¹. Cet engagement en faveur de l'image en mouvement, vecteur de remédiation d'un art dématérialisé, culmine avec l'exposition *Vidéo*⁷², présentée au Musée d'Art et d'Histoire de Genève et coorganisée avec la galerie Stampa à Bâle, du 12 avril au 26 mai 1977, incluant des pièces vidéo, des performances

⁶⁷ Voir les échanges de correspondance entre Otth et Pagé, dans les archives personnelles de Jean Otth.

⁶⁸ Des bandes vidéo et des installations ont été produites sur place. Voir le catalogue : *Kunst bleibt Kunst. Projekt'74: Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre*, Cologne, Kunsthalle Köln, 1974 ; Wulf Herzogenrath (éd.), *Video Tapes*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1974.

⁶⁹ Notamment avec les manifestations suivantes en Europe : la première Rencontre ouverte de vidéo à Londres organisée par le Centre d'art et de communication de Buenos Aires dans le cadre d'une manifestation multimedias (danse, performance, film, théâtre, musique latinoaméricains), la Biennale de Paris, ou encore la section vidéo du 5^e festival EXPRMNTL à Knokke-le-Zoute.

⁷⁰ La première exposition du CAC, en octobre 1974, est consacrée à Janos Urban, qui confronte des relevés topographiques à des textes, des photographies, des diapositives, des films, des vidéos et divers assemblages, retraçant ses pérégrinations sous la forme d'un carnet de voyage expérimental. Il présente dans ce contexte sa vidéo *Erlebte Erdteile* (1970-1974).

⁷¹ Dan Graham présente une série de vidéos et de films 8mm et 16mm à la Salle Simon Patiño en avril 1976 (voir Dan Graham, *Films*, Genève, Éditions Centre d'Art Contemporain/Écart Publications, 1977). En février 1978, Joan Jonas présente le « concert-performance » *Mirage* à la Salle Patiño, en collaboration avec Contrechamps et la Kunsthalle de Bâle, œuvre *intermedia* croisant théâtre, film, vidéo, dessin et le corps de la performeuse. Fabio Mauri présente le 25 mai 1978 « *Senza* », *nouvelles de l'Europe* à la Salle Patiño : un corps dénudé et des objets usuels servent de réceptacle à la projection de films (Pasolini, Eisenstein, Pabst, Kazan, Dreyer), le corps-écran devenant ici le lieu d'une hybridation entre chair et espace de représentation.

⁷² Voir le catalogue : *Vidéo*, Genève/Bâle, Centre d'art contemporain/Galerie Stampa, 1974.

et environnements d'artistes internationaux, avec, à l'échelle suisse, une installation de Jean Otth (*Le Portillon de Dürer*).⁷³ Le catalogue de l'exposition (qui ne comporte pas la liste des artistes exposés mais des essais sur des pays ou des institutions, telles que la Kitchen) dresse un premier bilan de l'art vidéo, avec des textes de Peter Weibel (Autriche), Michael Shamberg (États-Unis), Barbara London (États-Unis) ou encore Maria Gloria Bicchochi et Fulvio Salvadori (Italie) ; Martin Kunz propose en introduction une synthèse de la situation en Suisse⁷⁴. Le projet repose sur une commande de l'Association pour la Création d'un Musée d'Art Moderne (AMAM, fondée en 1973) à Adelina Fürstenberg et Erik Franck, qui proposent à Genève un premier projet, « Vidéos et Performances », conçu comme un festival. Le format de l'exposition se substituera à celui du festival, mais la programmation n'en inclut pas moins des environnements, des performances et des conférences. Les bandes vidéo sont empruntées aux Archives de la Biennale de Venise, à Richard Kriesche à Graz, à Art/Tapes/22 et enfin à la galerie Castelli-Sonnabend à New York ; des bandes de René Bauermeister, Urs Lüthi, Gérald Minkoff, Muriel Olesen et Jean Otth sont incluses, mais également des démarches sociales ou militantes (telles que le collectif les Insoumuses, les vidéos de Francis Reusser ou encore de Léo Kanéman). Le chapitre bâlois est organisé par René Pulfer et Erhart Hauswirth. Enfin, en 1980, le Centre d'art contemporain propose une vaste exposition rétrospective de l'œuvre vidéo de Jean Otth⁷⁵, donnant une nouvelle visibilité à ses expérimentations à partir de la vidéo.

Par ailleurs, certains lieux indépendants, tel le collectif Écart (d'inspiration Fluxus et adossé à une librairie, qui jouxte un temps les locaux du Centre d'art contemporain), accueille ponctuellement de la vidéo (*Gérald Minkoff / Jean Otth en 1974*⁷⁶), même si ce medium ne retient guère l'attention de ce groupe d'artistes (leur intérêt se porte davantage sur l'image projetée, de la diapositive au Super-8). Fait remarquable, au vu de la faible valeur marchande de la vidéo en tant que medium reproductible et multiple, la foire d'art de Bâle, qui ouvre en 1970, accueille des vidéos lors de ses premières éditions. Plus précisément, le collectif P.A.P.

⁷³ Voir le carton d'invitation de l'exposition, Archives du Centre d'art contemporain de Genève. Parallèlement à la diffusion de bandes vidéo (une soixantaine de cassettes U-matic réparties en huit programmes), une série d'événements furent organisées pendant la durée de l'exposition : des environnements de Valie Export et Peter Weibel (*Negativ-Positiv Transfinit*), de Daniel Buren (*Découverte effacement*) et de Jean Otth (*Le portillon de Dürer*). Une première soirée de performance est consacrée à Guiseppe Chiari (*Partitura Gesti Sul Piano*), une seconde à Marc Camille Chaimowicz (*Doubts... A Sketch for Video Camera and Audience*).

⁷⁴ Voir Martin Kunz, « La vidéo en Suisse », *Video*, catalogue d'exposition, Genève/Bâle, AMAM, 1977. Pour une comparaison entre l'exposition de 1977 au CAC et celle de 1974 à l'ARC, voir Melissa Rérat, *Construire l'art vidéo par le discours : confrontation parisienne et vidéo genevoise (1974/1977)*, PhD Thesis, Université de Neuchâtel, 2020 (sous la direction de Régine Bonnefoit et Andrea Glauser) ; M. Rérat, *Les mots de la vidéo. Construction discursive d'un art contemporain*, Berne/Berlin/Bruxelles, Peter Lang, 2022.

⁷⁵ Jean Otth, *Travaux vidéo 1970-1980*, Genève, CAC, 1980.

⁷⁶ Gérald Minkoff, Jean Otth, « Videart », *videotapes, photos, documents*, Genève, Écart Publications, 1974.

(acronyme de Progressive Art Production), fondé par Dieter Meier et Klaus Schoenherr, spécialisé dans la vente et la distribution de films d'artistes, occupe un stand lors des deux premières éditions, projetant des films et diffusant des vidéos.

René Berger, dont les activités pédagogiques, institutionnelles et curatoriales pourraient être recoupées sous la bannière de la « défense et illustration de la vidéo » (précisons qu'il n'utilise pas cette expression), ne manque pas d'intégrer la vidéo dans certaines expositions, ou d'organiser des manifestations portant exclusivement sur ce médium. L'exposition déjà évoquée *Musée expérimental 3 : Implosion*⁷⁷ (octobre-novembre 1972, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne), comprend des vidéos de Minkoff et Otth, qui sont réinscrites dans le contexte plus large d'une interrogation de la fonction muséale. En tant que directeur de musée, Berger acquiert en 1974 une première pièce vidéo pour le Musée cantonal des Beaux-Arts (*Limite E*, 1973, de Jean Otth). Impliqué dans des structures institutionnelles (l'UNESCO, l'Association internationale des critiques d'art), il organise diverses manifestations dédiées à l'art vidéo suisse, sur le territoire helvétique mais aussi à l'étranger : *Art Vidéo : Recherches et Expériences*, en 1976, à la Porte de la Suisse à Paris⁷⁸, avec le soutien de Pro Helvetia et des œuvres de Bauermeister, Minkoff, Olesen, Otth et Urban ; *Swiss Video, Repères*, en août-septembre 1978 au Musée des Beaux-Arts de Lausanne⁷⁹, avec des œuvres de Bauermeister, Minkoff, Olesen, Otth et Urban, à l'occasion de l'Assemblée générale annuelle de l'AICA. Les mêmes noms et les mêmes œuvres circulent, l'histoire se construisant à partir de points de repères identiques, d'un récit unique, qui met en avant l'expérimentation sur le signal, la spécificité de l'image vidéographique et les effets de perturbation de la perception. Parallèlement, la dimension sculpturale de l'environnement, la retransmission immédiate ou avec délai du circuit fermé sont investigués à travers l'installation – produisant selon Berger un effet de « dislocation » et de « relocation »⁸⁰.

Peu après, en 1980, la Berner Galerie propose une exposition consacrée aux liens entre la vidéo et la performance, qui constitue une autre voie extrêmement présente, en se focalisant

⁷⁷ Voir *Musée expérimental 3 : Implosion*. Otth, Groh, Huber, Urban, Zaugg, Bertin, Camesi, Gramse, Minkoff, Villalba, Olivotto, Kalkmann, Ducimetiere, Brocklehurst, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1972.

⁷⁸ « Art vidéo : recherches et expériences », dans *Espaces 76 : Porte de la Suisse*, Paris, 1978. La manifestation parisienne est découpée comme suit : art vidéo (10 au 13 mars), musique (16 au 26 mars), théâtre (31 mars au 3 avril), arts plastiques (9 au 30 avril). La section vidéo comprend une exposition, une conférence de René Berger et en soirée un atelier animé par les artistes. La section musique s'ouvre sur des soirées : « musique instrumentale et électronique » de Jacques Guyonnet, « Œuvres audiovisuelles en vidéosynthèse » de Geneviève Calame et Jacques Guyonnet.

⁷⁹ *Swiss Video, repères*, Lausanne, Musée des Beaux-Arts de Lausanne, 1978.

⁸⁰ René Berger, « Les installations vidéo : au carrefour des topiques » [1981], *L'Art vidéo* (F. Bovier, Adeena Mey, éd.), Zurich/Dijon, JRP|Ringier/Les presses du réel, 2014, pp. 100-108.

sur les scènes suisse et nord-américaine : avec *Video und Performance*, la Suisse, malgré la disparité et l'absence de coordination de sa scène, est ici envisagée en dialogue avec les vidéos d'artistes états-uniens (qui ne sont pas dénuées de cohésion, que les œuvres soient produites par des galeries – Castelli-Sonnabend est un acteur majeur –, des chaînes publiques – telles WGBH ou KQED – ou par des fondations – Rockefeller, Guggenheim, etc.). Les œuvres de René Bauermeister (*Support/surface*, 1969 ; *Hommage à Duchamp*, 1976 ; *Bougies vénitiennes*, 1976), Urs Lüthi (*Orgasm*, 1974), Dieter Meier (*Zauberspiegel I-VIII*, 1977 ; *Akrobatik I-VII*, 1977), Gérald Minkoff (*Tu supposes opus ut*, 1975-1977 ; *Ego l'éloge*, 1977 et 1975-1977), Muriel Olesen (*Basic Music (sic)*, 1974 ; *Jim, Jill and John*, 1975), Jean Otth (*Lire William S. Burroughs*, 1979 ; *Limite E*, 1973) et Janos Urban (*Erlebete Erdteile N° 2*, 1978) sont présentées, ainsi qu'une performance avec des moniteurs en circuit fermé de Minkoff et Olesen (*Col Tiempo – à suivre*, 1979). La performance au sens large (happening, danse, musique expérimentale) constitue un large paradigme qui entre en interaction avec les pratiques de la vidéo. Dans le contexte suisse, le *Light Art*, l'art optique et l'art cinétique, qui sont largement présentés dans les Galeries-Pilotes organisées par René Berger en 1963, en 1966 et en 1970 – notamment par le biais des œuvres présentées par la Galerie Denise Renée de Paris – constituent un point de référence incontournable pour les praticiens de la vidéo.

L'art vidéo Suisse s'exporte rapidement, s'inscrivant dans un réseau international de biennales, festivals et expositions. Gérald Minkoff présente son travail à la 35ème Biennale de Venise en 1970, notamment une installation vidéo, avec laser et peluches (*L'envers à l'endroit*). En 1971, Gérald Minkoff est invité par la Galerie Obelisco, à Rome, à montrer ou produire des pièces. Il expose son travail et performe sur place avec Luca Patella (*Je suis, Io sono*) pendant le courant du mois d'août et de septembre. En 1973, Urs Lüthi est invité au Festival Trigon à Graz où il réalise une vidéo sur place, avec le matériel disponible. La même année, Jean Otth est invité par Jean-Louis Froment à participer à l'exposition inaugurale du CAPC de Bordeaux, *Regarder ailleurs*⁸¹, réunissant des œuvres de Jean Otth (de la série des Perturbations-TV – 1970-1973), Gina Pane, Gérard Titus-Carmel et Claude Viallat. Par ailleurs, Jean Otth et Gérald Minkoff remportent le prix Arte/comunicação/IBM à la Biennale de São Paulo en 1973. En 1974, René Bauermeister (*Support-Surface*, 1969), Gérald Minkoff (*Six Pieces*, 1971-1974 ; *Chank Walk/Wulk*, 1974 ; *Rainbow + and –*, 1973 ; *Looking for*, 1974), Muriel Oelsen (*Basic Music*, 1974), Jean Otth (*Limite E*, 1973) et Janos Urban (*Cross-Talks*, 1974 ; *La patinoire*,

⁸¹ Voir le catalogue : *Regarder ailleurs*, Jean Otth, Gina Pane, Gérard Titus-Carmel, Claude Viallat, Bordeaux, Imprimerie Guitel Frères, 1973.

1974) participent à la sélection vidéo du Festival Exprmntl 5 à Knokke-le-Zoute (25 décembre 1974 – 2 janvier 1975). Ces mêmes artistes, ainsi que Muriel Olesen, assisteront aussi aux événements organisés par le CAYC de Buenos Aires. Par ailleurs, Olesen montre son travail en 1975 à la galerie contemporaine de Varsovie dans le cadre de l'exposition *Video Art* mais aussi aux Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, dans une exposition du même titre, et à Vienne pour l'exposition *Magna Feminismus : Kunst und Kreativität*. Son travail est également présenté en 1976 dans l'exposition *Video International* au Kunstmuseum de Aarhus au Danemark et à la Biennale de Sydney alors que Gérard Minkoff montre son installation *L'arc et la Flèche* à la Jan van Eyck Academie à Maastricht, la même année.⁸² L'exposition *Americans in Florence: Europeans in Florence*⁸³, élaborée en 1975 par David A. Ross à partir du catalogue d'Art/Tapes/22, non seulement témoigne du caractère international de la vidéo, mais exploite de surcroît la fluidité du support de la bande vidéo, l'exposition s'ouvrant simultanément au Long Beach Museum of Art, que dirige David Ross, en Californie, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, au Van Abbemuseum à Amsterdam et au Student Cultural Center de Belgrade. Jean Otth et Urs Lüthi participent également à l'exposition « Video Art » à l'Université de Pennsylvanie (Philadelphie) en 1975, alors que Gérard Minkoff propose sa première « rétrospective vidéo » à l'ICC d'Anvers.⁸⁴ Enfin, Jean Otth est invité à la Documenta 6 en 1977⁸⁵, au sein de la programmation « vidéothèque » (des vidéos présentées en boucle sur des moniteurs fixes) avec *Académie vidéo* (1976, de la série « Vidéo-miroir », 1975-1978). Cette même année, il est invité du 13 au 16 octobre à parler de son travail et performer trois jours à la Biennale de Venise, dans le cadre d'un programme d'Art/Tape/22.⁸⁶ En 1977, Jacques Monnier-Rabbal, directeur de l'École des beaux-arts de Lausanne, inaugure à la Porte de la Suisse à Paris l'exposition *Espaces 78/1 (Vidéo Corpus)*⁸⁷. Enfin, en 1980, le CAYC invite, à

⁸² Sur ce point, voir les archives personnelles de l'artiste.

⁸³ David A. Ross (éd.), *Americans in Florence: Europeans in Florence. Videotapes produced by Art/Tapes/22*, Long Beach/Florence, Long Beach Museum of Art/Centro Di, 1974. Art/Tapes produit mais aussi diffuse des vidéos : voir Cosetta G. Saba (éd.), *Arte in videotape: art/tapes/22, collezione ASAC—La Biennale di Venezia, conservazione restauro valorizzazione*, Milan, Silvana Editoriale Spa, 2007.

⁸⁴ Voir le catalogue *Gérald Minkoff. Video, 1970-1975*, Internationaal Cultureel Centrum Antwerpen ICC, 5 avril - 4 mai 1975, Anvers, 1975.

⁸⁵ Manfred Schneckenburger (éd.), *documenta 6. Malerei, Plastic, Performance*, Kassel, Paul Dierichs GmbH KG & Co, 1977.

⁸⁶ Sur ce point, voir le fascicule *Artisti e Videotape* édité par l'Archivio Storico per l'Arte Contemporanea (ASAC) de la Biennale de Venise en 1977. En mars 1979, l'ASAC édite *Catalogo-listino delle registrazioni videomagnetice dell'ASAC* où l'on retrouve, dans la section « Videotapes d'Artista, Art Tapes, Happenings, Performances », les travaux d'artistes suisses produits par Art/Tapes/22 (Urs Lüthi, Muriel Olesen, Gérard Minkoff, Jean Otth), mais aussi le travail de Klara Kuchta (*Biondo Veneziano*, 1978), et des pièces plus récentes de Jean Otth (*Fenêtre I et II, Regarde*, 1977) (pp. 44-53).

⁸⁷ *Espaces 78/1. Video Corpus. Manifestation-enquête sur la vidéographie et corps humain*, Paris, Porte de la Suisse, 1978.

Buenos Aires, dans le cadre de *Cinco Artistas suizos* (février—mars 1980) au Centro de Arte y Comunicación, Silvie et Chérif Defraoui à présenter des œuvres notamment en vidéo⁸⁸.

En un second temps, le festival dédié spécifiquement à ce moyen d'expression s'impose comme le lieu privilégié d'œuvres qui se caractérisent par la fluidité de leur support. Ainsi, en 1979, la scène vidéo se fédère en Suisse alémanique à l'occasion de la première édition du Festival Viper⁸⁹, alors basé à Kriens. En Suisse latine, la vidéo se structure dès 1980 autour du VideoArtFestival Locarno⁹⁰ – les ateliers Studi Facts, rattachés à la galerie Flaviana de Rinaldo Bianda et animés par son fils Lorenzo, acquièrent du matériel vidéo afin de produire des œuvres, en 1978 (au moment où la galerie se relocalise à Locarno)⁹¹. Au tournant des années 1980, un changement s'opère ; une seconde génération d'artistes qui travaillent avec le support de la vidéo apparaît en Suisse. Le rapport au médium a changé ; il est désormais possible de suivre des formations dans certaines écoles d'art ; le matériel est plus facilement accessible et les lieux pour le diffuser se pérennisent, non sans un déplacement. Le festival s'impose désormais comme le format privilégié de monstration de la vidéo, qu'il s'agisse de bandes vidéo ou d'installations, présentées en compétition ou à travers des programmes hors-compétition. Le festival VIPER, fondé à Kriens en 1979, relocalisé à Bâle de 1980 à 2005, devient une référence en la matière. En 1984, 1986 et 1988, René Pulfer organise les Videowochen im Wenkenpark à Bâle⁹², qui présente les créations récentes suisses et internationales. Mais c'est en Suisse latine que va se développer le principal festival d'art vidéo en Suisse, rapidement conçu comme un lieu de présentation d'art vidéo indissociable d'un observatoire des nouveaux médias (le VideoArt Festival, fondé en 1980 par le galeriste Rinaldo Bianda).

⁸⁸ Les artistes invités sont des peintres (Juan Martinez, Jean Lecoultre, Gérald Ducimetière) et des artistes mix-media (Silvie et Chérif Defraoui). Voir *Cinco Artistas suizos*, Centro de Arte y Comunicación, 1980.

⁸⁹ Luigi Kurmann a joué un rôle important dans le Festival et fut directeur de la Raum für Aktuelle Schweizer Kunst à Lucerne ainsi que co-fondateur de Unabhängiges Video Schweiz UVS en 1985. Voir aussi Gabriel Fluckiger, Siri Peyer, Fred Truniger, « From a Debate over a Playground to the Meeting Point for Swiss Video Art: The International Film, Video, and Performance Festival VIPER », dans François Bovier, Adeena Mey, Thomas Schärer, Fred Truniger (éd.), *Minor Cinema: Experimental Film in Switzerland*, Zurich/Dijon, JRP/Les presses du réel, 2020, pp. 362-375.

⁹⁰ Lors de la première édition, le festival consiste en des expositions à la Galerie Flaviana. Un programme de films expérimentaux est sélectionné par Gérard Courant et un programme de vidéos d'artistes suisses par René Berger. Il faut attendre les prochaines éditions pour que le VideoArt Festival Locarno s'apparente pleinement à un festival. Notons encore que l'association qui s'était mise en place avec le Festival de films de Locarno ne se poursuivra pas. Voir le site lié à un projet de recherche soutenu par le FNS (« De l'art vidéo aux nouveaux médias : le cas du VideoArt Festival Locarno (1980-2001) », dirigé par François Bovier à l'Ecal) qui met en ligne les archives du festival : <https://videoartfestival.ch/>.

⁹¹ Voir les entrées relatives au studio Studi Facts dans les archives personnelles de la galerie Flaviana, déposées à Locarno.

⁹² Voir René Pulfer et Reinhard Manz (éd.), *Video Rewind. Videowochen im Wenkenpark 1984 / 1986 / 1988*, Bâle, Christoph Merian Verlag, 2013.

Conçu d'abord comme une exposition, cette manifestation se déploie rapidement sous la forme d'un large festival, participant à un processus d'institutionnalisation de la vidéo en tant qu'art. René Berger s'associe à la manifestation en assumant dès la seconde édition l'organisation de tables rondes et colloques au Monte Verità (il programme des vidéos suisses lors de la première édition). À partir de la fin des années 1980, le VideoArt Festival s'oriente de plus en plus vers les nouvelles technologies, le laser, l'Internet, distendant ainsi les liens avec les artistes. Il n'en demeure pas moins un lien d'échange central et un espace de théorisation des nouveaux médias. Une manifestation comme la Semaine internationale de la vidéo à Genève, fondée par André Iten en 1985⁹³, prendra le relais de ces entreprises pionnières en faisant porter l'accent sur la dimension artistique de la vidéo ; désormais, les œuvres plastiques d'artistes ou le cinéma expérimental deviennent le principal comparant de la vidéo, au détriment de la télévision.

Pour une brève typologie des pratiques vidéographiques

L'approche que nous avons suivie ici est avant tout historique et historiographique, centrée sur le médium de la vidéo et la circulation des œuvres. Pourtant, dans les années 1970, l'art vidéo ne constitue pas un champ clos mais coexiste avec un ensemble de pratiques *intermedia* qui remettent en cause la notion de la spécificité des supports d'expression. Les artistes passent librement d'une performance filmée à des expérimentations formelles sur le signal électronique, d'une sculpture vidéographique à un environnement multimédia, d'un outil d'archivage léger à une transposition vidéographique de photographies, peintures, chorégraphies, etc. Les horizons de référence des artistes vidéo sont multiples, tout comme leur formation et ancrage disciplinaire. Ainsi, Urs Lüthi s'inscrit dans la performance et la mise en scène performative des identités. Dieter Meier pratique la performance conceptuelle, la musique électronique, le film expérimental et le cinéma élargi. René Bauermeister a une formation de peintre et de sculpteur. Geneviève Calame et Jacques Guyonnet sont des compositeurs et des musiciens, avec un intérêt pour la pédagogie par les moyens techniques. Le moniteur peut être envisagé comme un objet plastique ou sculptural par des artistes qui ont une formation artistique, tels que le couple Gérald Minkoff et Muriel Olesen. D'autres artistes, parfois autodidactes, s'emparent de

⁹³ Voir le catalogue de la *1^{ère} Semaine internationale de vidéo, Genève-Suisse*, du 18 au 24 novembre 1985, organisée par André Iten, Emmanuelle Mack, Alan McCluskey et Guy Milliard. André Iten organisera les prochaines Semaines internationales de vidéo ; la désignation *Biennale de l'image en mouvement* est introduite en 1997 (lors de la septième édition) et s'imposera seule dès la huitième édition (en 1999). La dernière édition de la Biennale organisée par André Iten a lieu en 2007. Après le décès d'André Iten et la dissolution du Centre pour l'image contemporaine, la manifestation sera reprise par le Centre d'art contemporain de Genève, en 2014.

l'outil de la vidéo suivant une approche sociologique tel que le couple Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville (s'inscrivant à la croisée de la critique de la télévision, de l'art sociologique et du féminisme) ou purement phénoménologique, à l'instar de Jean Otth (déformation du signal, perturbation ou oblitération de l'image et des sons, recours à des prismes, des miroirs et au processus de la rétroaction). Enfin, Anna Winteler a une formation de danseuse moderne. Il est néanmoins possible de dégager certains paradigmes récurrents, tendances dominantes.

Les artistes pionniers de la vidéo expérimentale recourent simultanément à des œuvres sur moniteurs, à des sculptures vidéographiques ou à des environnements multimédias. La « spécialisation » ou la focalisation sur un trait spécifique du médium, à l'exclusion des autres, ne constitue en aucun cas la norme. Un artiste vidéo comme Jean Otth pratique la citation de la peinture classique, « remédiant » la peinture ou la gravure (Dürer, Rembrandt, les Odalisques, Mona Lisa, l'histoire du portrait, Mondrian, Gleyre) à travers l'imagerie électronique (en interaction avec le film et la diapositive). La distinction entre vidéo « expérimentale » et vidéo d'« artistes » ne semble guère pertinente dans les scènes de la vidéo en Suisse. Si les pièces sont parfois réalisées spécifiquement pour une exposition, leur mode de circulation est varié. En fait, un certain nombre d'expositions ou de manifestations de large envergure, sporadiquement depuis 1972, puis systématiquement à partir de 1974, viennent cristalliser ou rassembler les œuvres vidéographiques, selon une perspective internationale dans le cas d'expositions, suivant un ancrage national lorsqu'il s'agit de rencontres ou de salons.

La performance, en interaction avec le mouvement induit par le support de la vidéo, constitue le paradigme le plus large, qu'il s'agisse d'une action adressée à la caméra, au moniteur, ou d'une activité qui s'exerce en circuit fermé. *Support-Surface* (1969), considéré comme la première œuvre vidéographique en Suisse, déplace sur l'écran du moniteur la question du cadre posée par le groupe de peintres Support/Surface (1966-1970). Bauermeister accomplit une série de gestes performatifs contre une plaque de verre, qui va de la déconstruction de l'écran à la destruction littérale de la plaque de verre et donc du cadre. En 1970, dans la même lignée de questionnement du support et de la surface, Gérald Minkoff exploite le processus du circuit fermé dans *L'envers à l'endroit*, tout en jouant sur le paradoxe perceptif d'une image reflétée dans un miroir : au dos du moniteur le titre de l'œuvre est écrit à l'envers, qui en se reflétant sur le miroir redevient lisible ; ce reflet est filmé par une caméra vidéo qui diffuse en direct l'image sur un moniteur qui se trouve derrière le miroir. Tout un pan du travail installatif de Minkoff est performatif. Nous pensons aux deux interventions qu'il a réalisées à la Galerie Obelisco à Rome, en juillet et novembre 1971, avant d'engager une

collaboration de longue durée avec Muriel Olesen. Ainsi, *Je ne peux pas dessiner ma main tentant de se dessiner se dessinant* (1971) prolonge les dessins-vidéos (*TV-Drawings*) qui consistent à dessiner sur l'écran sa propre main en train de dessiner. Deux moniteurs sont placés côte à côte ; l'un d'entre eux est relié à une caméra qui filme la performance et la diffuse en temps direct sur le moniteur de droite ; l'artiste s'efforce de redessiner le dessin qu'il est en train de tracer sans y parvenir. Pour prendre un autre exemple qui porte sur la relation du dessin à l'écran, Jean Otth projette son image de dos par le biais d'une diapositive et d'un film Super-8 dans *Limite E* (1973), tentant de retracer son propre contour tandis que son acte performatif est refilmé par une caméra vidéo. Il rejoue ainsi par le moyen de l'image fixe, de l'image en mouvement et électronique le mythe de Dibutade, acte fondateur du dessin par le tracement du contour de l'ombre de son amant. Rudolf de Crignis, dans *Vivi-Kola* (1974), détourne les codes de la publicité en se mettant en scène, à travers un cadrage télévisuel, buvant une bouteille de soda suisse-allemand. Walter Pfeiffer, qui travaille à la frontière du théâtre et de la performance, développe des clips-vidéos qu'il considère comme une forme d'expression artistique, notamment avec *Music for Millions* (1977, 20 min). Alexander Hahn, alors encore étudiant à la ZHdK, réalise en 1977 une vidéo à partir de collages de Hendrik Goltzius qu'il anime (*2nd Take 2nd Flight*) et capte dans une vidéo en couleur la trajectoire d'une bille sur le macadam (*Jona*).

Les jeux formels sur la manipulation du signal électronique et la construction du cadre sont au centre des pratiques de la vidéo expérimentales. La perturbation de l'image et le jeu sur la division de l'écran apparaissent ainsi dans plusieurs pièces. C'est le cas de *Kisses* (1971) de Gérald Minkoff, de *Hommage à Mondrian* (1972) de Jean Otth, ou encore d'*Aléatoire I & II* (1978) de René Bauermeister. Dans *Kisses*, le visage de Muriel Olesen en train d'embrasser l'écran est refilmé et diffracté, démultiplié, problématisant la stabilité de l'image, le simulacre se substituant ici à l'identité ou à la réalité. *Hommage à Mondrian* s'inscrit dans la série des *TV-Perturbations* : une reproduction d'une toile de Mondrian est transformée, anamorphosée par la perturbation du signal électronique, la toile s'animant, vibrant. Bauermeister filme le visage de Jacques Monnier-Rabbal avec deux caméras suivant un angle de prise de vue légèrement différent, à deux moments distincts. Sur le moniteur, le visage est séparé et réuni en deux faces, avec en voix faussement *in* un discours de Monnier-Rabbal sur la réalité de l'image et le narcissisme de l'autoportrait. Par la suite, Geneviève Calame et Jacques Guyonnet vont développer un art de la musique visuelle, en utilisant un synthétiseur Spectron (conçu par

Richard Münchhausen en Grande-Bretagne)⁹⁴ et en recourant à la couleur, par exemple dans *Lucifer Photophore* (Guyonnet, 1975) et *Labyrinthes fluides* (Calame, 1976).

En 1976 s'opère un tournant qui voit apparaître une nouvelle vague d'artistes qui s'intéressent à la vidéo pour d'autres potentialités, se détachant de l'abstraction et du circuit fermé, de la recherche sémiologique ou formelle, pour explorer la réutilisation d'images déjà constituées, élaborer des formes ouvertes de narration, ou encore explorer la forme du journal intime. Ces œuvres sont par ailleurs souvent réalisées en couleur, ce qui apporte un effet de réel supplémentaire. Cette nouvelle génération bénéficie des premières formations proposées dans les écoles d'art. La division en diverses scènes locales n'en perdure pas moins, qui ne se constituent pas pour autant en mouvements structurés. Il faut encore noter que les collectifs militants se multiplient à partir de ces années, notamment à Zurich et à Bâle. La vidéo-tract constitue une scène qui semble peu interagir avec les artistes-vidéos et les écoles d'art. Parmi les interactions entre scène artistique et geste militant, l'exposition *Frauen sehen Frauen*⁹⁵ semble centrale : les actions organisées et les œuvres présentées sont articulées à une performance, qui s'est déroulée du 9 janvier au 8 février 1975 à Zurich, organisée par des artistes telles que Bice Curiger, Sissi Zöbeli, Doris Stauffer, Ruth Vöglin, Bignia Corradini, Barbara Davatz ou Rosina Kuhn, et dont une partie des happenings sera filmée par Ernst Mitzka (*Zürcher-Tapes*, 1975) avec un Sony Portapak prêtée par la collectionneuse allemande Ingrid Oppenheim.

Énumérons un certain nombre d'œuvres caractéristiques de cette seconde vague. Alex Silber, qui participe à la scène du travestissement, réalise diverses performances en vidéo, notamment *Das Lied der Heimat* (1977), où il se met en scène. Chérif et Silvie Defraoui, dans leur installation *Cartographie des contrées à venir* (1979), jouent sur la diffraction d'images qui sont projetées sur une boule de cristal, cette œuvre participant à leur projet *Archives du futur*. Parmi les artistes formés par le couple Defraoui, mentionnons Eric Lanz, évoluant entre pièces pour moniteur et installations (notamment *G / Gorgones*, 1985) et Marie-José Burki qui privilégie les installations (par exemple avec *Paysage*, 1989, double projection). Anna Winteler a pu proposer des variations sur des œuvres « classiques » qui sont revisités, comme dans l'installation *Le petit déjeuner sur la route d'après Manet* (1979). Klara Kuchka, dans *Être blonde c'est la perfection* (1980), se tient entre deux miroirs, qu'elle finit par briser. Manon,

⁹⁴ Voir Chris Meigh-Andrews, « Peter Donebauer, Richard Monkhouse and the Development of the EMS Spectron and the Videokalos Image Processor », *Leonardo*, Vol. 40, n° 5, octobre 2007, pp. 463-467.

⁹⁵ Voir Bice Curiger et Stefan Zweifel (éds.), *Ausbruch und Rausch: Zürich 1975–1980. Frauen Kunst Punk*, Zurich, Patrick Frey, 2020.

dans *La dame au crâne rasé* (1978/1984) qui prolonge sa série de photographies éponymes (1977-1978), performe son identité genrée. Hannes Vogel privilégie l'installation, en faisant porter l'accent sur la dimension sculpturale des moniteurs (notamment dans *Der Lichthof*, 1984, avec sept moniteurs). Il en est de même avec Guido Nussbaum, par exemple avec *Heim-Welt* (1988). Certains artistes recourent à l'appropriation d'images déjà tournées, souvent issues des médias de masse, comme c'est le cas de Alexander Hahn ou Hanspeter Ammann (*Condition*, 1980, en est un bon exemple). Pipilotti Rist acquiert une reconnaissance internationale avec *I'm Not the Girl Who Misses Much* (1986), l'artiste répétant inlassablement le titre de la pièce (emprunté à *Happiness Is a Warm Gun* des Beatles) et se lançant dans une danse frénétique, déconstruisant les stéréotypes attachés à la féminité.

Remerciements : François Albera, Mireille Berton, Pierre Binggeli, Marc Colin, Bice Curiger, Silvie Défraoui, Gabrielle Duboux, Véronique Goël, Jean-Jacques Lagrange, Michael Hiltbrunner, Marco Kaufmann, Olivier Lugon, Urs Lüthi, Jacques Magnin, Elodie Murtas, Catherine Quéloz, Dominique Rudin, Gili Stampa, Fred Truniger, François Vallotton, Peter Vitzthum, Anne-Katrin Weber, Rolf Wolfensberger