

Les nouveaux territoires de l'art vidéo New Territories of Video Art

Jean-Philippe Uzel

Volume 34, numéro 2, automne 2002

Les territoires de l'art
Art Territories

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/008133ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/008133ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (imprimé)

1492-1375 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Uzel, J.-P. (2002). Les nouveaux territoires de l'art vidéo. *Sociologie et sociétés*, 34(2), 95–110. <https://doi.org/10.7202/008133ar>

Résumé de l'article

En s'appuyant sur la distinction entre espace d'exposition et espace de circulation des oeuvres, l'article met l'accent sur la diffusion internationale de l'art vidéo depuis la fin des années 1990. Alors que la reconnaissance institutionnelle (marché et musée) de cette forme d'art a été étroitement associée à l'installation (Bill Viola, Gary Hill, Douglas Gordon...), la récente multiplication des rencontres et des festivals internationaux a mis sur le devant de la scène les monobandes destinées à la projection en salle. Jumelées à l'arrivée de la vidéo numérique, qui rend très aisée la production et la postproduction d'une bande, ces nouvelles conditions de diffusion offrent aux jeunes artistes un accès quasi immédiat à la scène internationale. Mais comme le montre l'exemple de Pascal Grandmaison — un vidéaste montréalais en début de carrière —, cette internationalisation de la vidéo, loin d'être le signe de la consécration de l'artiste, n'est, paradoxalement, que la première étape de son inscription dans le milieu local de l'art.



Les nouveaux territoires de l'art vidéo

JEAN-PHILIPPE UZEL

Département d'histoire de l'art
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, Succursale Centre-ville
Montréal (Québec) Canada H3C 3P8
Courriel : uzel.jean-philippe@uqam.ca

*Les situations géographiques
sont perdues à jamais. Il n'y a plus qu'un
grand désert blanc, le vide clair.*

PASCAL GRANDMAISON

L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE DE L'ÉTÉ 2001 a été marquée par la tenue de la 49^e Biennale de Venise, l'événement le plus couru de la scène internationale de l'art contemporain, avec la Documenta de Cassel, et un des lieux les plus propices pour prendre le pouls des grandes tendances de la création contemporaine. Face à la compétition très dix-neuviémiste que se livraient les pavillons nationaux, l'exposition internationale affichait sa sérénité en se présentant comme un *plateau de l'humanité*. Ce plateau, conçu par le commissaire suisse Harald Szeemann, rappelait immanquablement le « village global » que Marshall McLuhan voyait émerger dans les années 1960 avec la démocratisation de la télévision. Cette métaphore avait encouragé les Nam June Paik, Wolf Vostell et Vasulka à faire leurs premiers pas dans l'art vidéo¹. Au cours des années 1990, l'arrivée en force des nouvelles technologies de communication dans le domaine de l'art a conforté la croyance d'une diffusion et d'une accessibilité planétaires des œuvres. La Biennale de Venise participait de ce nouvel humanisme macluhanien, en accordant une très large place aux arts médiatiques. Dans certaines sections de l'exposition internationale, comme la galerie des corderies de l'ancien arsenal, pratiquement une

1. Comme le rappelle Irvin Sandler (Sandler, 1990, p. 90). Les deux ouvrages les plus connus de McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* et *Understanding Media*, furent publiés respectivement en 1962 et 1964.

œuvre sur deux utilisait le médium vidéographique. Si le Net-art était plutôt discret à Venise, d'autres biennales comme celle de Montréal² ou du Whitney Museum³ proposent une section d'œuvres en ligne qui contribue grandement à leur réputation⁴.

Ce détour par l'actualité artistique nous invite à nous demander si l'omniprésence des nouvelles technologies de communication dans les arts visuels, essentiellement la vidéo numérique et Internet⁵, a entraîné des changements importants sur le mode de diffusion et de légitimation des œuvres. En effet, nous sommes déjà loin des balbutiements de l'esthétique de la communication lancée par Mario Costa et Fred Forest en 1982 à partir des principes de l'art sociologique⁶. Aujourd'hui, les artistes ont très fréquemment recours aux nouvelles technologies en tant que médium artistique à part entière, et non plus seulement pour leur valeur de nouveauté et d'expérimentation. Peut-on en conclure pour autant que le « village global » de McLuhan n'est plus une prophétie ou une métaphore, mais l'espace quotidien dans lequel évoluent les artistes contemporains? Rien n'est moins sûr. Les enquêtes sociologiques nous prouvent que les phénomènes de globalisation, de métissage et de relativisme culturel ne dépassent pas l'ordre du discours. Alain Quemin a ainsi récemment montré que la consécration institutionnelle des artistes contemporains reste l'apanage du duopole américano-européen. La quasi-majorité des artistes originaires des pays « périphériques » qui exposent dans les grands événements internationaux, comme Chen Zhen (Chine), Ilya Kabakov (Russie), Shirin Neshat (Iran), Jorge Pardo (Cuba)..., vivent et travaillent aux États-Unis ou en Europe (Quemin, 2001, p. 104-114). Les nouvelles technologies de communication, et tout particulièrement la vidéo, parviennent-elles à remettre en cause cette réalité sociologique, ou ne font-elles que la conforter?

L'ESPACE DE L'ŒUVRE: UNE QUESTION NOUVELLE POUR LA SOCIOLOGIE DE L'ART

Mais que devons-nous entendre exactement par « espace de l'art »? En sociologie de l'art, l'espace est utilisé la plupart du temps dans un sens métaphorique (le champ, le réseau, le monde...). Nous nous proposons ici de traiter l'espace de l'art dans son sens empirique en mettant l'accent sur la diffusion de l'œuvre. L'œuvre d'art, pour exister, doit être exposée à un public, elle est donc toujours conçue pour être présentée dans un *espace d'exposition* particulier (salle de musée, galerie, lieu alternatif, espaces publics ou privés, Internet...). Cet espace d'exposition suppose à son tour une mobilité plus ou

2. <<http://www.ciac.ca/>>.

3. <<http://www.whitney.org/>>.

4. Le supplément du quotidien *Le Monde* du 19 mai 2000, consacré aux meilleurs sites culturels et artistiques de la Toile, a donné la première place de son classement au site de la célèbre biennale new-yorkaise.

5. Ces deux technologies s'intègrent d'ailleurs de plus en plus vite puisque les connexions à haute vitesse permettent désormais de diffuser des vidéos sur des sites Internet.

6. Il s'agissait alors de communiquer à l'échelle planétaire, en utilisant des télécopieurs, des appareils téléphoniques, des terminaux de télécommunication, etc. L'œuvre devenait relationnelle et se confondait avec le processus d'interaction des différents participants: « Le travail artistique que j'ai engagé, affirmait Fred Forest, est bien un travail sur la communication elle-même » (Forest, 1995, p. 50).

moins grande de l'objet artistique. Soit l'œuvre a été réalisée pour être intégrée à un lieu précis — par exemple, une fresque ou un retable dans une église de la Renaissance⁷ —, soit elle est destinée à un lieu générique qui implique une possibilité de déplacement, par exemple, le salon bourgeois pour la peinture décorative du XVIII^e siècle. Analyser l'*espace d'exposition* de l'œuvre suppose donc, plus ou moins, de prendre en compte l'*espace de circulation* de cette œuvre. Plusieurs recherches en sociologie de l'art ont été consacrées aussi bien au lieu d'exposition de l'œuvre — citons l'essai de Nathalie Heinich *Le Triple jeu de l'art contemporain* (Heinich, 1998) — qu'à la diffusion internationale des œuvres —, par exemple le récent ouvrage dirigé par Guy Bellavance *Monde et réseaux de l'art* consacré à la circulation internationale de l'art québécois (Bellavance, 2000). Notre projet consiste ici à réunir ces deux conceptions de l'espace de l'art en prenant l'exemple de la vidéo et des transformations récentes qu'elle a subies, aussi bien au plan de la technique (vidéo numérique) qu'au plan de la diffusion (multiplication des festivals).

Walter Benjamin dans son célèbre essai sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » avait déjà tenté de penser en termes d'espace les conséquences de l'arrivée de la photographie et du cinéma. Selon lui, ces derniers rompaient avec la « valeur culturelle » de la peinture, inséparable de « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve », au profit de la « valeur d'exposition » qui rapprochait l'œuvre de son public et la rendait disponible dans n'importe quel lieu et à n'importe quel moment (Benjamin, 2000). Si les intuitions de Benjamin ont une valeur heuristique incontestable, elles restent néanmoins trop spéculatives⁸. Pour être opératoire, le lien entre espace d'exposition et espace de circulation de l'art doit être analysé en fonction des médiations qui s'opèrent dans le monde de l'art et, tout particulièrement, en tenant compte du lien qui existe entre les techniques artistiques et le système institutionnel. La célèbre étude des White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, nous propose un modèle d'analyse sociologique de l'espace de l'art, en l'occurrence la peinture française de la seconde moitié du XIX^e siècle, qui nous semble, sous bien des points, exemplaire (White, 1991). Les deux auteurs nous rappellent que les nouvelles techniques et les nouveaux matériaux qui apparaissent dans les années 1840 (la peinture en tube, les nouvelles couleurs produites par l'industrie chimique, les toiles préparées, les nouveaux pincesaux...) vont offrir aux artistes de l'École de Barbizon, puis ensuite aux impressionnistes, une liberté de création sans précédent. L'artiste peut désormais sortir de l'atelier pour peindre en plein air les sujets les plus variés. Une des conséquences de cette nouvelle façon de peindre est la transformation du format des tableaux. La peinture de chevalet des impressionnistes convient parfaitement au salon bourgeois, alors que les tableaux monumentaux des académiciens ne peuvent trouver d'emplacement que dans les édifices publics ou les palais de l'aristocratie :

7. Bien entendu, ce n'est parce que l'œuvre a été conçue pour être intégrée à un lieu précis qu'elle ne va jamais être déplacée.

8. Sur ce point on pourra se référer à l'article de Antoine HENNION et Bruno LATOUR (1996).

Les projets décoratifs et ornementaux complexes et destinés à durer, tels que les concevait Lebrun, le fondateur de l'Académie, convenaient à un palais ou à la villa d'un millionnaire, tout comme la peinture d'histoire. Mais une décoration facile à déplacer, ce qui est le cas des toiles décoratives, convenait au style, à la mobilité, à la longévité d'une famille bourgeoise. Les impressionnistes firent partie de ce mouvement qui commençait à tirer profit d'un marché social *de décorations aisées à déplacer destinées aux demeures bourgeoises* (*Ibid.*, p. 100, c'est nous qui soulignons).

Cette peinture « facile à déplacer » est également une des causes à l'origine de l'internationalisation du marché de l'impressionnisme. Cette souplesse de circulation des toiles permet au marchand Durand-Ruel tout aussi bien de les mettre à l'abri lors de la guerre de 1870, lorsqu'« il s'enfuit en Angleterre, précédé de son stock de peintures expédié par bateau » (*Ibid.*, p. 127), que de répondre à la demande des collectionneurs américains à l'occasion de ses « campagnes américaines » qui vont assurer la fortune, artistique et financière, des impressionnistes à partir des années 1890 (*Ibid.*, p. 130). Les White montrent que cette internationalisation du marché de la peinture impressionniste, tout comme l'intérêt croissant des collectionneurs privés pour la peinture décorative, s'inscrivent dans les transformations institutionnelles du monde de l'art de la seconde moitié du XIX^e siècle : la lente décadence du système académique au profit du « système marchand-critique ».

La carrière des peintres au XIX^e siècle, outre les précieuses informations qu'il offre sur l'art du XIX^e siècle, éclaire d'un jour nouveau le mode d'interaction entre l'œuvre et son contexte social en montrant qu'il existe une imbrication étroite entre l'œuvre, les espaces dans lesquels elle est montrée, les zones géographiques dans lesquelles elle circule et, finalement, le système institutionnel qui la porte. Les White prennent soin d'éviter toute explication en termes de cause et d'effet pour insister au contraire sur la circularité qui existe entre les facteurs sociaux et artistiques. Le système institutionnel de l'art crée des lieux d'exposition et des réseaux locaux ou internationaux de circulation des œuvres. En retour, l'évolution des techniques (matériaux, formats...) utilisées par les artistes va avoir des répercussions sur le système institutionnel de l'art, et particulièrement sur les lieux d'exposition et les réseaux de diffusion des œuvres. Comme le disent les White, « les œuvres [...] modifient les institutions propres au monde de l'art en même temps qu'elles sont modifiées par elles » (*Ibid.*, p. 24).

Ce modèle, qui accorde une grande place à l'œuvre et à la technique artistique, peut offrir les bases d'une sociologie de l'art contemporain. Celui-ci a en effet la particularité de « réfléchir » son contexte social et tout particulièrement son espace d'exposition. Le critique d'art français Jean-Marc Poinot a suggéré que l'art contemporain était un « art exposé », c'est-à-dire un art dans lequel l'œuvre englobe tout aussi bien l'objet (sculpture, peinture, installation...) que les conditions d'exposition dans lesquelles cet objet est présenté (Poinot, 1987). Trop souvent, le lien entre l'objet et l'espace d'exposition est ignoré par la sociologie de l'art ou, lorsqu'il est pris en compte, il se trouve réduit à un mode d'explication causal qui fait de l'art contemporain un « art

de musée» qui se contenterait de répondre à la mégalomanie de l'État culturel⁹. Ce type d'explication oublie de préciser que l'inverse est vrai : c'est le musée qui, depuis quelques décennies, s'est adapté aux œuvres. En effet, les œuvres produites à partir des années 1960 ont rompu de façon radicale avec les conventions du système des beaux-arts et tout particulièrement avec le musée. L'exemple paradigmatique de cette transformation est celui de la célèbre exposition *Quand les attitudes deviennent forme...* organisée en 1969 à la Kunsthalle de Berne par Harald Szeemann. Cette exposition, qui rassemblait 64 artistes européens et américains, réunissait pour la première fois les trois grandes mouvances de l'art contemporain : le Minimal Art (Carl Andre, Sol LeWitt, Richard Serra, Robert Ryman...), le néodadaïsme et le Pop'art (Claes Oldenburg, Edward Kienholz, Yves Klein...) et l'art conceptuel (Robert Barry, Mel Bochner, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner...). À la suite de l'exposition, Harald Szeemann avait dû démissionner de son poste de directeur de la Kunsthalle parce que certaines œuvres présentées dans l'exposition avaient endommagé l'édifice muséal (le plomb fondu de Richard Serra, la graisse de Joseph Beuys, les trous dans le trottoir de Michael Heizer...). Cet exemple illustre bien le fait que le musée traditionnel n'était pas fait pour accueillir ce nouveau type d'œuvres. C'est pour remédier à cette situation que de nouveaux espaces d'exposition ont été ouverts à partir de la fin des années 1970. Il s'agit très souvent d'anciens bâtiments industriels reconvertis en espaces d'exposition : l'ancienne halle industrielle du Magasin-CNAC de Grenoble, les anciens abattoirs du Musée et Centre d'art contemporain de Toulouse, l'ancien magasin d'électroménagers du Consortium de Dijon... Notons, pour rester dans l'exemple français, que ces lieux sont, à leur tour, inséparables de la mise en place d'une administration de l'art contemporain au début des années 1980 (DAP, FRAC...). Cet exemple confirme le modèle des White : le système institutionnel de l'art contemporain, du moins en France, s'est mis en place pour répondre aux transformations de la création. Ce système créant, dans un second temps, une demande qui allait peser sur la création, en l'occurrence sur le format des œuvres.

LA DIFFUSION DE LA VIDÉO DANS LES ANNÉES 1990

Qu'en est-il pour la technique vidéographique ? Nécessite-t-elle des lieux d'exposition particuliers ou s'adapte-t-elle aux anciens ? Correspond-elle à un nouveau mode de diffusion des œuvres ? En fait, la question de l'espace et des conditions d'exposition de la vidéo est une question aussi vieille que la vidéo d'art elle-même. Dans un texte de 1978, l'artiste vidéaste Ingrid Wiegand posait déjà la question de la circularité entre l'œuvre vidéographique et son lieu d'exposition : « [...] l'apparition de galeries plus

9. Cet art n'est plus fait pour décorer l'intérieur bourgeois dans lequel prenait encore place un Picasso ou un Matisse, un Kandinsky ou un Max Ernst. C'est un art d'exposition publique et, inévitablement, de plus en plus un art de commandes publiques, art monumental qui se rapproche de l'art d'apparat antérieur à l'intimité bourgeoise : de la décoration des églises et des palais, mais cette fois au service d'une « autonomie garantie » par l'État démocratique, ses régions et ses municipalités, ses grandes organisations et entreprises (Rochlitz, 1994, p. 206).

grandes, particulièrement à SoHo, a encouragé la création d'une sculpture de grande dimension, tout autant que les sculpteurs d'œuvres de grande dimension ont créé une demande pour les galeries spacieuses. Mais l'importance des possibilités d'exposition s'est faite ressentir dans la vidéo plus que dans aucun autre médium¹⁰ » [traduction]. Wiegand insistait sur le fait que la projection d'une bande sur un moniteur demandait une disponibilité d'écoute à laquelle la plupart des spectateurs n'étaient pas disposés — il n'était pas rare à l'époque que certaines bandes narratives ou documentaires dépassent une durée d'une heure. La solution adoptée par la grande majorité des artistes a été l'installation, sous forme de vidéos-sculptures ou vidéos-environnements. Aujourd'hui, tous les grands noms de la vidéo contemporaine (Bill Viola, Gary Hill, Stan Douglas, Pipilotti Rist...) produisent des installations vidéo : « Les artistes [...] exigent souvent que les bandes vidéo [...] soient montrées dans le cadre d'une installation multimédia, avec plusieurs moniteurs, accompagnées d'objets, le caractère reproductible de l'image étant contrecarré par la non-reproductibilité à l'identique de l'installation » (Moulin, 2000, p. 109). En effet, le marché de la vidéo, en plein essor, est avant tout un marché de l'installation vidéo, le marché de la monobande étant pratiquement inexistant¹¹. Par exemple, l'artiste suisse Pipilotti Rist — qui se classe depuis 1999 parmi les dix premiers artistes du célèbre *Kunst Kompass* de la revue allemande *Capital*¹² — vend des installations originales composées de bandes vidéo qui, elles, ne le sont pas. La même démarche est reproduite au niveau muséal. D'une exposition à l'autre, Pipilotti Rist présente les mêmes vidéos mais selon des modalités de projection différentes. Par exemple, sa gigantesque exposition *Remake of the Weekend*, où chaque salle du musée représentait la pièce d'un appartement occupé par un personnage imaginaire (le jardin, la cuisine, le salon...), a été présentée en 1998 à la Kunsthalle de Vienne, en 1999 à la Kunsthalle de Zurich et au Musée d'art moderne de la ville de Paris, en 2000 au Musée des beaux-arts de Montréal... Chaque exposition montrait les mêmes vidéos, mais dans un environnement chaque fois différent — plusieurs vidéos étaient projetées sur des éléments du décor construit spécialement pour l'exposition.

L'installation s'est donc imposée comme le mode de présentation obligé de l'art vidéo. Mais depuis cinq ou six ans, on assiste à la réapparition des monobandes destinées exclusivement à la projection en salle. Ce phénomène artistique est étroitement lié au déclin des festivals internationaux consacrés à la vidéo d'art. Annie Tellier¹³, la responsable de la mise en marché du centre Vidéographe de Montréal, nous confiait

10. « [...] the existence of larger galleries, especially in SoHo, has encouraged the creation of large-scale sculpture as much as sculptors of large-scale works have created a demand for large galleries. Yet in no medium has the influence of exhibition possibilities made itself more felt than in video » (Wiegand, 1978, p. 182).

11. Depuis la fin des années 1990, certaines galeries commencent à proposer des monobandes en édition limitée gravées sur DVD. C'est le cas, par exemple, de la Donald Young Gallery de Chicago qui offre plusieurs titres du vidéaste canadien Rodney Graham ; <<http://www.donaldyoung.com/>>.

12. Information fournie par le site allemand *dino-online* consulté le 7 décembre 2002. <http://na.dino-online.de/show_news.php3?filename=artikel/9705957.html>.

13. Entretien avec Annie Tellier réalisé en juillet 2001 à Montréal.

récemment qu'il existe actuellement plus de 500 rencontres et festivals internationaux consacrés à la vidéo et que ce chiffre est en constante progression. Cette multiplication des festivals semble répondre à une demande de plus en plus forte de la part des artistes. Par exemple, la 9^e *Biennale de l'Image en mouvement*¹⁴ qui s'est tenue en novembre 2001 à Genève a reçu pas moins de 783 monobandes en provenance de 46 pays — 53 œuvres ont été projetées et 5 primées.

Certains grands festivals vidéo ont été créés dans les années 1980 comme le *Viper International Film and Video Festival*¹⁵ à Bâle (créé en 1980), le *World Wide Video Festival*¹⁶ d'Amsterdam (créé en 1982) ou encore le *Festival international Nouveau cinéma, nouveaux médias*¹⁷ de Montréal (créé en 1971) qui, à partir de 1981, intégrera à sa programmation une section vidéo. Mais il est surprenant de voir que la plupart des grandes rencontres internationales ont à peine dix ans d'existence. Plusieurs de ces festivals ont été créés, ou sont soutenus, par des institutions reconnues dans le domaine des nouvelles technologies et des nouveaux médias, comme le *Symposium international sur les arts électroniques* (FISEA) créé en 1990 par l'Inter-Société des arts (ISEA)¹⁸ ou encore le festival nomade *Crossing Over*¹⁹ créé en 1996 par des artistes de l'Europe de l'Est et accueilli depuis par les plus prestigieuses institutions consacrées aux nouveaux médias d'Europe et des États-Unis²⁰. Pour participer à ces festivals très sélectifs, les artistes doivent soumettre leur bande vidéo, généralement en passant par l'intermédiaire d'un organisme de distribution, afin qu'elles soient visionnées par un comité de sélection et, éventuellement, retenues en compétition. Dans un deuxième temps, un jury international d'experts va primer les vidéos en compétition en accordant différents prix accompagnés d'un montant d'argent. En marge de ces festivals prestigieux, organisés dans les grandes métropoles européennes et américaines, on voit également apparaître une multitude de festivals situés à l'écart des grands centres artistiques. Prenons deux exemples qui illustrent bien cette dispersion géographique extrême: le *Nomadic Cinema Feast* sur l'île de Haida Gwaii en Colombie-Britannique à la frontière de l'Alaska ou le *Extra Short Film Festival*²¹ à Novosibirsk en Sibérie. Ces festivals, comme des centaines d'autres, fonctionnent par des appels de soumissions qui sont transmis sur des listes d'envois auxquelles sont abonnés les vidéastes du monde entier ou encore par l'intermédiaire de sites Internet, à l'instar du site britannique *UNXposed*²², exclusivement consacrés à l'information sur les festivals vidéo.

14. <<http://www.centreimage.ch/bim/>>.

15. <<http://www.viper.ch/>>.

16. <<http://www.Desk.nl/~wwwvf/>>.

17. <<http://www.fcmm.com/>>.

18. <<http://www.isea.qc.ca/>>.

19. <<http://www.crossingover.org/>>.

20. En juillet 2001, *Crossing Over* a été invité par la prestigieuse *Foundation for Art and Creative Technologies* (FACT) de Liverpool, la principale institution britannique vouée aux nouveaux médias.

21. <<http://www.esf.nsk.ru/>>.

22. Le texte de présentation du site est le suivant : « UNXposed is a web tool for video artists. We focus on resources in London but most of the information is also useful for video artists elsewhere. The main objective is to provide a fast information service for brand new videowork: submissions to festivals (ordered

On assiste également, depuis quelques années, à la multiplication des rencontres organisées par des collectifs d'artistes. Ces événements sont l'occasion, pour des *artistes hôtes*, de présenter les compilations d'*artistes invités*. Il se tisse ainsi un réseau de collaboration international où les artistes sont tantôt des programmeurs de compilations, tantôt des organisateurs d'événements. Contrairement aux festivals institutionnels, il n'y a pas ici de processus de sélection des vidéos par un jury indépendant. Les artistes sont invités par d'autres artistes à joindre leur vidéo à une compilation ou à projeter leur compilation à l'occasion de telle ou telle soirée. Prenons un exemple, qui illustre bien ce type d'échange fondé avant tout sur la connivence artistique. À Montréal, le collectif d'artistes *Perte de signal*²³ a organisé une compilation internationale en 2000 intitulée *Zone d'émergences* (regroupant les bandes de seize jeunes vidéastes du Canada, de France, du Mexique, de Finlande, de Roumanie et de Moldavie) qui a été montrée dans six villes canadiennes ainsi qu'à New York, Lyon et Caen. En retour, *Perte de signal* organise régulièrement des soirées pour présenter les programmations d'autres artistes. En mai 2000, par exemple, *Perte de signal* a organisé à l'Espace Vidéographe de Montréal une soirée pour présenter la programmation *En vue* du collectif lyonnais *In Phase*, qui l'avait précédemment invité à Lyon dans le cadre de ses soirées *Tram'Vidéo*. Un réseau de rencontres et de soirées extrêmement dynamique se met ainsi en place, en marge des grands festivals institutionnels, par l'intermédiaire duquel des vidéastes de la « relève » (c'est-à-dire les artistes qui ont moins de dix ans de carrière) peuvent diffuser très rapidement leur travail à l'échelle internationale.

Le récent recentrage des activités du Vidéographe de Montréal sur la diffusion est également exemplaire de l'évolution de la vidéo dans les années 1990. Pendant 28 ans, ce centre, un des tout premiers en Amérique du Nord²⁴, s'est consacré à la production et à la distribution de la vidéo indépendante²⁵. En 1998, le Vidéographe a réagi à la multiplication des événements et des rencontres internationales en créant une nouvelle entité, L'Espace Vidéographe, dont la principale mission est l'organisation de projections et d'expositions consacrées à la vidéo indépendante. Celles-ci peuvent prendre des

by deadline); distribution companies that handle video; galleries and showcases; websites with online videostreaming looking for shorts. We aim to select those sites that most closely engage with the specific issues relating to video art as opposed to mainstream narrative video and film. The festival section rates entries according to how geared they are towards video art (in relation to film or less experimental work), how user-friendly they are for submitters (format, fees, administration), and includes comments and feedback from users of the UNXposed list and direct from the UNXposed team » ; <<http://www.unxposed.com/>>.

23. <<http://www.perte-de-signal.org/>>.

24. Ce qui lui vaut d'ailleurs d'être cité dans l'*Encyclopædia Universalis* : « [...] l'exemple du Vidéographe québécois est particulièrement significatif. Il figura pour beaucoup le paradigme et la référence en matière de vidéo communautaire. Au début de 1970 fut créé à Montréal, sur crédit de l'Office du film canadien, un centre de prêt de matériels vidéo ouvert au public » (Niney, 1995, p. 541). Cette dimension « paradigmatique » ne s'est pas démentie au cours des années suivantes et fait en sorte que les nouvelles orientations que connaît actuellement le Vidéographe nous semblent particulièrement révélatrices des mutations de l'art vidéo. C'est pourquoi nous avons choisi, dans le cadre de cette recherche, de mettre l'accent sur Pascal Grandmaison, un des derniers artistes à avoir intégré le Vidéographe.

25. La vidéo indépendante étant définie comme « une production sur laquelle le créateur conserve le plein contrôle et ce à toutes les étapes de création » ; <<http://www.videographe.qc.ca/>>.

formes variées — expositions individuelles ou de groupes, soirées de projection, soirées « carte blanche » où une personnalité est invitée à présenter une sélection vidéo selon un thème qu'elle a choisi, etc. — et sont souvent organisées dans des espaces mont-réalisés loués pour l'occasion — la Société des arts technologiques, la Cinémathèque québécoise, l'Office national du film... Un des autres faits saillants de la récente évolution du centre est le rôle de plus en plus important joué par le pôle de la distribution. En 1999, un nouveau poste d'agent de développement des marchés a été créé afin de répondre à la multiplication des festivals. Ces derniers étant très différents les uns des autres — il existe des festivals généralistes comme le *Berlin Transmediale* ou *Worldwide Video Festival* d'Amsterdam ; des festivals thématiques comme *Image Out*, *The Rochester Lesbian & Gay Film & Video Festival* de New York ; des rencontres consacrées à la jeune création comme *Les vidéogrammes* de Marseille, etc. — les titres soumis doivent l'être en fonction d'une stratégie de ciblage précise, afin d'avoir le plus de chances possible d'être retenus. En l'espace de deux ans, la présence des artistes distribués par le Vidéographe dans les festivals internationaux a pratiquement doublé. D'avril 2000 à mars 2001, par exemple, le Vidéographe a fait 285 soumissions de 53 titres québécois (un même titre pouvant être soumis à plusieurs festivals), parmi lesquels 128 ont été sélectionnés par 34 festivals dans le monde entier, alors qu'auparavant, les bandes distribuées par le Vidéographe étaient présentées en moyenne dans une quinzaine de festivals par an²⁶.

LE SYSTÈME DO-IT-YOURSELF

Comment expliquer la multiplication des festivals dans les années 1990 ? Au-delà de la souplesse de création offerte par la vidéo numérique, cette croissance spectaculaire s'explique également par la situation particulière du monde de l'art des années 1990 qui a été marqué par la conjonction de la crise chronique du marché de l'art et de la crise structurelle du soutien de l'État. En 1990-1991, la guerre du Golfe a obligé plusieurs collectionneurs (déjà passablement échaudés par les krachs de 1987 et 1989) à vendre les œuvres qu'ils avaient acquises dans les années 1980 afin de rembourser les dettes accumulées sur les marchés boursiers. Cet afflux d'œuvres a entraîné un effondrement des prix dans les ventes aux enchères et a eu des répercussions immédiates sur les prix en galeries. Beaucoup d'entre elles ont dû fermer ou, dans le meilleur des cas, se séparer d'un certain nombre d'artistes : « Après la crise du début des années 90, on a assisté à la restructuration des galeries d'art contemporain par le resserrement des espaces, la réduction des effectifs du personnel, la rationalisation d'une gestion qui provoque inévitablement le relâchement des liens financiers avec les artistes » (Moulin, 2000, p. 94). Cette crise du marché de l'art a été ressentie d'autant plus durement par les artistes qu'elle était redoublée par la crise des politiques publiques de soutien à la création. Le gouvernement néerlandais, par exemple, a purement et simplement mis fin à son programme de soutien aux arts plastiques (*Beeldende Kunstenaars Regeling*) et a décidé de

26. Ces chiffres nous ont été fournis par Annie Tellier qui occupe le poste d'agente de développement des marchés au Vidéographe ; voir note 14.

se débarrasser des dizaines de milliers d'œuvres qu'il avait accumulées pendant quarante ans (Ryback, 1997). Au Canada et au Québec, où le soutien public joue un rôle important étant donné la faiblesse du marché de l'art, les coupes, sans atteindre le niveau dramatique des Pays-Bas, ont eu des répercussions sévères²⁷. Cette crise a souvent obligé les jeunes artistes à prendre eux-mêmes en charge la diffusion de leur travail, à devenir leur propre médiateur²⁸. En effet, les artistes, et tout particulièrement les artistes en début de carrière, ont dû faire preuve d'innovation et d'originalité en investissant de nouveaux lieux d'exposition comme des appartements, des bureaux, des entrepôts ou des espaces publics : « Les artistes vendent en atelier. Ils exposent dans des appartements, des halls d'hôtels, des espaces industriels désaffectés, dans des foires *off* comme celle de la Bastille. [...] Ils deviennent des metteurs en scène de l'art dans leurs espaces propres, minuscules ou démesurés. Ils se constituent en commissaires d'expositions dans des lieux alternatifs » (Moulin, 1998, p. 98). En retour, les œuvres ont contribué à façonner de nouveaux espaces artistiques et à permettre, parfois, leur reconnaissance quasi institutionnelle, comme dans le cas de la Foire internationale d'art contemporain qui, depuis 1994, a lieu chaque mois de mai dans les chambres du Gramercy Park Hotel de New York et draine une clientèle internationale de plus en plus importante (Pall, 1996). Le système *Do-It-Yourself* a ainsi créé de nouveaux comportements de réception en poussant le public des galeries et des musées à fréquenter des lieux dans lesquels il ne se serait jamais aventuré quelques années plus tôt²⁹.

Ce mode de diffusion nomade a eu des effets importants sur la matérialité des œuvres. Dans une étude de cas consacrée à l'artiste montréalais Massimo Guerrera, nous avons montré que certains artistes renouaient avec des pratiques artisanales, précisément parce qu'elles permettaient une très grande souplesse d'adaptation et de manipulation (Uzel, 2000). La vidéo offre le même genre d'avantage, aussi bien en ce qui concerne la souplesse d'utilisation au moment du tournage que de circulation au moment de la diffusion. Différents commentateurs ont souligné à plusieurs reprises la très grande liberté d'utilisation que la vidéo offre aux artistes depuis l'apparition de

27. Cette crise se résorbe peu à peu, mais les chiffres font mentir les contempteurs de l'art contemporain qui dénoncent des artistes vivant grassement de la manne publique. Les enquêtes successives montrent que le revenu annuel des artistes québécois se situe largement au-dessous du seuil de pauvreté. De plus, les programmes publics de soutien à la création sont très loin de répondre à l'ensemble des besoins. Le Conseil des Arts et des Lettres du Québec, malgré une hausse de 21 % du budget de son programme de bourses aux artistes pour l'exercice 2000-2001, satisfait seulement 25 % des demandes d'aide à la création qu'il reçoit.

28. C'est précisément ce que soulignaient récemment Sally Mckay et Andrew J. Paterson dans l'introduction d'un ouvrage collectif consacré au financement public de l'art contemporain au Canada : « Recent governments cuts to arts funding have been heavy and demoralizing, and they have been escalating at a frightening rate. But there have also been many pucky responses to these cuts: in-your-face, do-it-yourself responses and initiatives that mix and match government funding, commercial sales, scrimping, and fundraising into a confusing but energetic combination of fiscal strategies » (Mckay et Paterson, 2001, p. 9).

29. Florence Lynch, commissaire et marchande indépendante, déclarait en 1997 : « Jadis, exposer des œuvres chez soi indiquait un manque d'envergure. Maintenant, les gens trouvent que c'est "cool". Critiques, artistes et collectionneurs viennent. Alors qu'auparavant les revues d'art n'auraient parlé d'une galerie à domicile, une de mes récentes expositions a bénéficié d'un article dans *Art in America* » (citée par Heartney, 1997, p. 39).

l'unité légère de Sony, le Portapak, en 1965. Récemment, un critique d'art comparait la maniabilité de la technique vidéographique à la souplesse de création que la peinture en tube avait offerte aux impressionnistes en leur permettant de se libérer de l'atelier pour peindre en plein air (Bourriaud, 1998, p. 76). Cette légèreté d'utilisation s'est encore renforcée ces dernières années avec l'arrivée de la vidéo numérique qui permet aux artistes d'assurer eux-mêmes la postproduction de leur travail. Si le matériel de tournage et de montage est relativement coûteux, plusieurs organismes, comme le Vidéographe, offrent aujourd'hui des programmes de support à la création qui peuvent prendre en charge les frais de production et de postproduction. Mais on oublie d'insister sur le fait que la vidéo offre aussi une souplesse de circulation peu commune qui a permis à plusieurs artistes de remédier aux problèmes de diffusion des années 1990. En effet, une fois les bandes réalisées, les coûts de diffusion sont minimes, puisqu'ils se réduisent aux frais postaux et à l'inscription dans les festivals (généralement une dizaine de dollars). La multiplication des jeunes artistes ayant recours à la technique vidéo, mais également la multiplication des festivals, s'expliquent en grande partie par cette souplesse d'utilisation et de diffusion. L'organisation de soirées vidéo, par exemple, peut se faire avec des moyens relativement modestes et à peu près dans n'importe quel espace. Cette souplesse de diffusion a encouragé certains festivals à se faire nomades, à l'instar de l'insolite *Cine Bicicleta*, un festival ambulant organisé par deux artistes, Patrick Carde et Barbara Bemheim, qui ont parcouru pendant les mois de juin et juillet 2001 le Québec à vélo et ont présenté dans quinze municipalités des courts métrages et des films vidéographiques projetés en plein air³⁰.

**ESPACE DE CIRCULATION VS ESPACE D'EXPOSITION :
L'EXEMPLE DE PASCAL GRANDMAISON**

Alors que la vidéo était étroitement associée à l'installation jusqu'au milieu des années 1990, la multiplication des rencontres et des festivals internationaux a mis sur le devant de la scène la projection en salle. Cette évolution a entraîné une reconfiguration radicale du rapport entre espace d'exposition et espace de circulation de l'œuvre. Pour illustrer cette transformation, nous prendrons l'exemple d'un jeune vidéaste mont-réalais de 26 ans, Pascal Grandmaison, dont les bandes sont distribuées par le Vidéographe. Après s'être un temps consacré à la photographie, Pascal Grandmaison a opté pour la vidéo dont il a acquis très rapidement une grande maîtrise technique. Il assure aujourd'hui toutes les étapes de production et de postproduction de ses vidéos. Il a d'ailleurs travaillé à titre de monteur et enseigné la technique du montage au centre Vidéographe. Il participe également à ce réseau international d'échange et d'invitation qui se tisse entre les jeunes vidéastes. En avril 2001, Pascal Grandmaison a réalisé une compilation, *Plastic Passion*, qu'il a projetée dans le cadre des soirées *Tram'Vidéo* du

30. De décembre 1999 à mai 2000, Patrick Carde et Josée Chabot avaient parcouru le Chili et l'Argentine à vélo dans le cadre de la première édition de *Cine Bicicleta*. En 2001, Patrick Carde et Barbara Bemheim ont prolongé leur périple en France; <<http://www.cinebicicleta.com>>.

collectif lyonnais *In Phase*. Mais les bandes vidéo de Pascal Grandmaison sont également présentées dans les grands festivals internationaux. Pour la seule année 2000, trois ans à peine après avoir terminé ses études universitaires, Pascal Grandmaison exposait dans douze festivals répartis entre cinq pays d'Europe et d'Amérique. En 2001, il a participé à certains des festivals les plus prestigieux de la scène internationale: *Viper*³¹ à Bâle, *Pandæmonium*³² à Londres, *Transmediale*³³ à Berlin...

La diffusion accélérée des monobandes dans le réseau international des rencontres et des festivals internationaux a une contrepartie, elle s'accompagne d'une uniformisation des conditions d'exposition qui nuit à la singularité du travail artistique. C'est ce que Raymonde Moulin soulignait récemment dans un ouvrage consacré à l'internationalisation du marché de l'art et les nouvelles technologies: « Dès lors qu'il s'agit non plus d'œuvres singulières, mais de multiples indéfiniment reproductibles, le risque existe d'une évolution vers la banalisation des images par leur abondance et leur divulgation » (Moulin, 2000, p. 110). L'inflation du nombre de festivals rend ce risque de plus en plus réel, comme le mentionnait Pascal Grandmaison au cours d'un entretien qu'il nous a accordé: « La vidéo est trop souple, elle voyage tellement rapidement que, depuis cinq ans, les festivals se sont multipliés de manière exponentielle. Il y a là un piège³⁴. » Avec l'installation, l'artiste prend en charge les conditions d'exposition de l'œuvre et interagit avec l'espace; la projection en salle, au contraire, le dépossède de ce contrôle. Une bande vidéo de quelques minutes passe facilement inaperçue au milieu des centaines d'heures de projection — *La 9^e Biennale de l'image en mouvement* de Genève, qui a eu lieu du 2 au 10 novembre 2001, annonçait pas moins de 400 heures de projection... Les retombées journalistiques et critiques, à moins de faire partie des lauréats, sont également très rares. Comme le dit Pascal Grandmaison, « dans les festivals, souvent, on ne fait qu'envoyer une bande, après ça, c'est de l'abstraction totale, on ne sait pas ce qui se passe ».

Pour remédier à cette situation, Pascal Grandmaison essaye d'imaginer certaines stratégies qui parviendraient à briser l'anonymat de la projection en salle. C'est ce qu'il a fait avec *Expédition dérisoire* (35 min) qui se présente sous la forme de 27 « modules-chapitres » autonomes qui peuvent être remontés dans n'importe quel ordre. Si la durée de la vidéo importe peu lorsque qu'elle est projetée en boucle dans le cadre d'une installation ou d'une exposition, les 35 minutes d'*Expédition dérisoire* dépassent largement les conventions acceptées par les festivals. En fait, en proposant une bande trop longue pour une projection en salle, Pascal Grandmaison souhaite offrir la possibilité à chaque organisateur de festival de choisir quelques-uns des « modules-chapitres » et de les remonter à son gré. Bien sûr, cette solution comporte des problèmes techniques importants et l'artiste est conscient que « le milieu n'est pas encore prêt à accepter ce type de travail. Il préfère qu'une œuvre soit encadrée, précise... un peu comme le cadre

31. <<http://www.viper.ch/>>.

32. <<http://www.pandaemonium.org.uk/>>.

33. <<http://www.transmediale.de/>>.

34. Entretien avec Pascal Grandmaison réalisé en février 2001 à la résidence montréalaise de l'artiste.

autour d'une peinture.» Toutefois, à deux reprises, Pascal Grandmaison a pu réaliser son souhait. Tout d'abord, dans le cadre de la compilation *Québec in motion* (qui regroupait dix artistes vidéastes du Québec) qui a été présentée au Sadler's Wells Theatre de Londres du 7 au 11 mars 2000. La programmatrice montréalaise Nicole Gingras s'est prêtée au jeu et a accepté de remonter *Expédition dérisoire* pour une durée totale de 13 minutes. La deuxième expérience a eu lieu à Marseille dans le cadre des 6^e *Vidéogrammes* (octobre 2000)³⁵. Quelques heures avant la projection publique, Pascal Grandmaison qui assistait exceptionnellement au festival, a demandé à Edouard Monnet, responsable de la programmation des *Vidéogrammes*, de sélectionner des «modules-chapitres» afin de réduire le tout à une dizaine de minutes. Cette solution, qui exige que l'artiste rencontre le programmeur, ne peut pas être répétée de façon systématique. C'est la raison pour laquelle le Vidéographe propose aujourd'hui trois montages différents d'*Expédition dérisoire*, chacun ayant une durée différente: *Expédition dérisoire 1*, projeté par le festival «Combinazione! Petits arrangements avec l'image» de Lyon (octobre-novembre 2000), dure 13 minutes 10 secondes, alors que *Expédition dérisoire 2*, sélectionné par *Images, The 13th Annual Images Festival of Independent Film and Video* de Toronto (avril 2000), dure 15 minutes. Si cette expérience n'est pas dénuée d'intérêt artistique, ses conséquences en termes de diffusion restent limitées puisque chacun des trois montages d'*Expédition dérisoire* se présente comme une bande autonome. Toutefois, ce type d'initiative souligne les inconvénients des festivals internationaux (projection anonyme, retombées critiques quasi inexistantes...) et la volonté des artistes d'échapper à l'uniformisation des programmations en salle.

Ceci explique que l'installation reste toujours très prisée des vidéastes, car elle permet de singulariser la réception des images. Pascal Grandmaison, par exemple, a eu trois expositions individuelles³⁶ en 2000-2001 dans lesquelles il a travaillé la totalité de l'espace d'exposition. Dans l'exposition «La collection modulaire» —présentée une première fois en mai 2000 à Montréal et une seconde fois en octobre 2000 à Marseille³⁷—, les murs étaient recouverts de dessins géométriques (*Design around my head*) et d'images tirées de différentes bandes vidéo. Des éléments cubiculaires en carton (les «modules») fonctionnaient comme séparateurs d'espace ou comme supports de table, des cadres en carton accueillait des motifs infographiques («Minimalisme en attente /1 à 9»), des monobandes pouvaient être visionnées en «libre-service» sur des moniteurs, d'autres étaient projetées à même les murs de la galerie. Chaque semaine, l'espace d'exposition évoluait, les séparateurs d'espace étaient installés différemment, les dessins muraux se développaient jusqu'à envahir toute la galerie, etc. Ce type d'exposition, où l'espace d'exposition est intégré dans le processus créatif, nécessite une

35. L'artiste a également participé à la programmation de la sélection internationale qui présentait une soixantaine de jeunes vidéastes internationaux.

36. Une à l'Espace vidéographe de Montréal (mai 2000), une à la galerie de la Friche Belle de mai à Marseille (octobre 2000) et une à la galerie BF15 à Lyon (avril 2001).

37. <<http://www.lafriche.org/videochroniques/videogrammes/grammes.html>>.

implication très grande de l'artiste et tranche singulièrement avec l'anonymat des projections en salle.

L'exemple de Pascal Grandmaison nous montre que la multiplication internationale des festivals a des répercussions sur les modalités de reconnaissance d'un artiste. Jusqu'à très récemment, l'évolution de la carrière d'un artiste allait de pair avec l'élargissement géographique de sa diffusion : l'artiste en début de carrière exposait à un niveau local et l'artiste établi à un niveau international. La multiplication des festivals vidéo a totalement changé la donne et la circulation planétaire des œuvres n'est plus un signe de reconnaissance par le milieu de l'art et encore moins par le public³⁸. En fait, c'est l'inverse qui est vrai. Le jeune artiste qui aura été sélectionné par plusieurs festivals étrangers aura d'autant plus de chances d'obtenir une exposition dans des institutions locales. L'hypermédiatisation qui a cours dans le monde de l'art contemporain fait en sorte que les festivals tendent de plus en plus à devenir des *moyens* et non des *fins*. Ils permettent aux artistes de faire connaître leur travail et, par la suite, d'être invités à participer à des expositions individuelles ou collectives dans lesquelles ils vont réaliser des installations ou des environnements. Ceci explique que beaucoup d'artistes se contentent d'envoyer dans les festivals des vidéos qui à l'origine ont été conçues pour être intégrées à des installations. Cette situation a été récemment mise en évidence par le jury de la 9^e *Biennale de l'image en mouvement* (novembre 2001) : « le jury a relevé la présence de plusieurs œuvres installatives transformées en œuvres monobandes, posant à ses yeux un problème de comparabilité dans le contexte de cette compétition d'œuvres projetées en salle³⁹ ».

Tout se passe comme si les artistes, et tout particulièrement les artistes en début de carrière, utilisaient le label « international » — que leur procure leur participation aux festivals internationaux — pour répondre à la demande du monde de l'art (des critiques, des commissaires, des organismes subventionneurs...) et entrer ainsi plus facilement dans le réseau institutionnel local. Les nouvelles technologies de communication permettent justement aux nouveaux artistes d'acquérir cette étiquette internationale en un temps record. À l'instar de l'esthétique du métissage qui affirme que le monde de l'art contemporain fonctionne comme un « village global », les arts médiatiques nous laissent croire que les frontières géographiques sont définitivement abolies et qu'un artiste contemporain n'a d'autre choix que d'être un artiste international. En fait, loin de rendre caduques les distinctions entre la dimension territoriale et internationale de l'art, entre la matérialité et l'immatérialité de l'œuvre, ces nouveaux modes de création et de diffusion ne font que reconduire, sous un jour nouveau, les différences spatiales et techniques qui fondent le pouvoir des « académies invisibles » (Urfalino, 1989, p. 101) et distinguent l'art institutionnel de l'art périphérique. ◆

38. Le même problème se pose avec le Net.art, où l'accessibilité planétaire d'un site ne signifie d'aucune façon une visibilité accrue et encore moins une reconnaissance artistique immédiate. C'est pour cette raison que le Net.art, n'en déplaçant aux thuriféraires des arts médiatiques, ne peut absolument pas se passer de la médiation de l'institution artistique.

39. <http://www.centreimage.ch/02progF/bim/bim9/palmares_f.html>.

RÉSUMÉ

En s'appuyant sur la distinction entre espace d'exposition et espace de circulation des œuvres, l'article met l'accent sur la diffusion internationale de l'art vidéo depuis la fin des années 1990. Alors que la reconnaissance institutionnelle (marché et musée) de cette forme d'art a été étroitement associée à l'installation (Bill Viola, Gary Hill, Douglas Gordon...), la récente multiplication des rencontres et des festivals internationaux a mis sur le devant de la scène les monobandes destinées à la projection en salle. Jumelées à l'arrivée de la vidéo numérique, qui rend très aisée la production et la postproduction d'une bande, ces nouvelles conditions de diffusion offrent aux jeunes artistes un accès quasi immédiat à la scène internationale. Mais comme le montre l'exemple de Pascal Grandmaison — un vidéaste montréalais en début de carrière —, cette internationalisation de la vidéo, loin d'être le signe de la consécration de l'artiste, n'est, paradoxalement, que la première étape de son inscription dans le milieu local de l'art.

SUMMARY

This article focuses on the international dissemination of video art since the end of the 1990's by examining the distinction between display space and circulation space. While the institutional recognition of this art form (in both market and museum) is closely linked to installation art (Bill Viola, Gary Hill, Douglas Gordon...), the recent proliferation of international festivals has emphasized single reels intended for in-theatre projection. Coupled with the arrival of digital video which makes production and post-production very easy, these conditions for dissemination give young artists almost immediate access to the international scene. But, as shown by the case of Pascal Grandmaison — a young artist from Montreal —, far from a sign of consecration of the artist, this internationalization of video is, paradoxically, just the first stage in of his or her entry into a local art environment.

RESUMEN

Apoyándose sobre la distinción entre espacio de demostración y espacio de circulación de las obras, el artículo enfatiza sobre la difusión internacional del arte vídeo desde el fin de los años 1990. Luego que el reconocimiento institucional (mercado y museo) de esta forma de arte fue estrechamente asociado a la instalación (Bill Viola, Gary Hill, Douglas Gordon...), la reciente multiplicación de los encuentros y de los festivales internacionales puso en la escena las monobandas destinadas a la proyección en sala. Acoplados a la llegada del vídeo numérico, que vuelve más fácil la producción y la post-producción de una banda, estas nuevas condiciones de difusión ofrecen a los jóvenes artistas un acceso casi inmediato en la escena internacional. Pero como lo muestra el ejemplo de Pascal Grandmaison — un videasta montrealense en comienzo de su carrera —, esta internacionalización del vídeo, lejos de ser el signo de la consagración del artista, no es, paradójicamente, que la primera etapa de su inscripción en el medio local del arte.

BIBLIOGRAPHIE

- BELLAVANCE, G. (dir.) (2000), *Monde et réseaux de l'art*, Montréal, Liber.
- BENJAMIN, W. (2000), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), trad. M. de Gandillac, in *Ceuvres III*, Paris, Gallimard (folio/essais), p. 269-316.
- BOURRIAUD, N. (1998), *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel.

- FOREST, F. (1995), « Manifeste pour une esthétique de la communication », in POISSANT, L. (dir.), *Esthétique des arts médiatiques: tome 1*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, p. 25-61.
- HEARTNEY, E. (1997), « New York et ses nouveaux dealers », *Art press*, n° 228, p. 36-41.
- HEINICH, N. (1998), *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit.
- HENNION, A. et B. LATOUR (1996), « L'art, l'aura et la distance selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... », *Les Cahiers de médiologie*, n° 1, p. 235-241.
- McKAY, S. et A. J. PATERSON (éds.) (2001), *Money Value Art*, Toronto, YYZ.
- MOULIN, R. (1998), « Le marché de l'art contemporain », *Le Débat*, n° 98, p. 87-101.
- MOULIN, R. (2000), *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion (coll. dominos).
- NINEY, F. (1995), « Vidéo. B. Les applications », *Encyclopædia Universalis*, Corpus 23, Paris, p. 539-542.
- PALL, E. (1996), « The Neo-Dealers », *The New York Times Magazine*, September 1, p. 28-35.
- POINSOT, J.-M. (1987), « Quand l'œuvre a lieu », *Parachute*, n° 46, p. 70-77.
- QUEMIN, A. (2001), *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Rapport au ministère des Affaires étrangères, Direction générale de la coopération internationale et du développement, Paris.
- ROCHLITZ, R. (1994), *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard.
- RYBACK, T.W. (1997), « The Dutch Dilemma: Is it Art? Is it Trash? Or is it Both? », *Artnews*, Vol. 96, n° 10, p. 102-107.
- SANDLER, I. (1990), *Le triomphe de l'art américain. Tome 2. Les années soixante*, trad. F. Straschitz, Paris, Ed. Carré.
- URFALINO, P. (1989), « Les politiques culturelles: mécénat caché et académies invisibles », *L'année sociologique*, n° 39, p. 81-109.
- UZEL, J.-P. (2000), « Sociologie de l'indice: l'œuvre de Massimo Guerrera », MAJASTRE J.-O. et PESSIN, A. (dir.), *Vers une sociologie des œuvres: tome 1*, Paris, L'Harmattan, p. 229-248.
- WHITE, H. et C. A. (1991), *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, préf. J.-P. Bouillon, trad. A. Jaccottet, Paris, Flammarion (Coll. Art, Histoire, Société).
- WIEGAND, I. (1978), « Videospace: Varieties of the Video Installation », in BATTCKOCK, G. (éd.), *New Artists Video*, New York, Dutton, p. 181-191.