



Manfred Mohr. Enquête pour une histoire du Computer Art en France

Pierre Braun

► To cite this version:

Pierre Braun. Manfred Mohr. Enquête pour une histoire du Computer Art en France. 2013. hal-02508155

HAL Id: hal-02508155

<https://hal.science/hal-02508155v1>

Submitted on 13 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Manfred Mohr. Enquête pour une histoire du Computer Art en France. par Pierre Braun

publication : 24/07/2013 · MIS À JOUR 25/07/2013

Dans cet article, je fais l'hypothèse que la biographie et les marqueurs de l'activité artistique de Manfred Mohr pourraient constituer un panorama et une cartographie dynamique susceptibles de représenter objectivement l'activité du Computer Art comme pratique et genre artistique.

Il s'agit de reconstituer ce qui a été le rythme et la fréquence des expositions présentant en France des œuvres du Computer Art historique, celui dessiné notamment par les premiers artistes pionniers que sont en France Manfred Mohr ou Véra Molnar. Leurs recherches artistiques font échos aux études et expérimentations sur les formes de la perception notamment celles de l'esthétique expérimentale et la théorie de l'information.

Cette enquête que je mène actuellement au sein de notre équipe de recherche me paraît d'autant plus importante au moment où l'on assiste en France à cette grande rétrospective française au Grand Palais qui s'intéresse à "Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913-2013"(1). Les commissaires de l'exposition (Serge Lemoine, Matthieu Poirier, Marianne Le Pommeré, Domitille d'Orgeval) n'ont pas jugé nécessaire de présenter des pièces qui prennent en compte le tournant numérique auquel chacun assiste depuis déjà une bonne vingtaine d'années. On peut s'interroger sur le sens de la muséographie et de la vie des œuvres aujourd'hui dans leur rapports à l'édifice culturel et sociétal. En France, ce manque de mise en perspective des œuvres avec notre époque numérique est tout à fait inquiétant selon moi, et constitue un élément de plus qui m'incite à poursuivre cette enquête.

Exposition et traçabilité d'une pratique

Les artistes du Computer Art interrogent pendant les années 60, les processus de création et de représentation qui convoquent de nouvelles techniques de création et de manipulations d'images. Cela se traduit par une convergence des arts et des sciences avec lesquels des ingénieurs et des artistes modélisaient ensemble de nouvelles expériences et simulations sensorielles. Cette convergence rendait parfois difficile l'identification des artistes et particulièrement en France. Les créations de ce que l'on a appelé l'art cinétique sont évidemment bien plus spectaculaires. Elles n'exercent toutefois pas autant leur emprise sur notre quotidien que ces futures interfaces graphiques de masse que tentent de déjouer les artistes du Computer Art dès les années 60...

Où et quand ont été exposés les travaux des artistes Michael Noll, Georg Nees, Charles Curi, Frieder Nake, Georg Nees, Gustav Metsger, Herbert Franke, Allan Sutcliffe, Ruth Leavitt...? Si leurs travaux sont bien répertoriés dans les archives du Victoria and Albert Museum de Londres, qu'en est-il en France ?

La reconnaissance de leurs créations par les institutions culturelles est pour le moins tardif, et peut s'expliquer par le réel déficit de visibilité et de compréhension actuels de cet art

dans les institutions culturelles françaises. Ce sont des chercheurs associés avec des artistes qui inventent et interrogent la création lorsqu'elle rejoint les programmes de recherche sur les spécificités de l'information et de la communication visuelle. Ce sont par exemple les images et les œuvres significatives que l'on retrouve présentées dans cette célèbre exposition de 1968 conduite par Jasia Reichardt : "Cybernetic serendipity ". Cette exposition historique permettait d'identifier un grand nombre d'artistes mais ceux-ci généralement n'exposaient pas en France. Elle a donné lieu à Londres à l'une des premières reconnaissances des travaux et des artistes du Computer Art, pourtant Manfred Mohr n'y participait pas.

J'ai imaginé qu'il était possible d'identifier et de compléter ce réseau d'activités et de recherches artistiques en ajoutant l'apport des créations et des recherches françaises par les publications mais aussi à partir des traces laissées par les expositions des artistes sur le territoire. Il est en effet bien difficile aujourd'hui de repérer un tel tissu si on le cherche à l'aide d'une simple requête du type "computer art" sur le web. Si les réponses à ce genre de requête donnent immédiatement, par le nombre d'images et de liens, la preuve tangible que le Computer Art est absorbé aujourd'hui par des productions graphiques vernaculaires de masse, il est en revanche plus difficile de repérer les premières recherches et créations historiques dans ce flux d'information.

Les outils

Avec quelques collègues et jeunes Doctorants de l'équipe Arts: pratiques et poétiques (APP) de l'université Rennes 2, je me suis initié à Gephi un logiciel qui permet de rapporter sur l'espace d'une carte un ensemble de données en les liant par des réseaux de signification. La cartographie n'est pas un outil spécialement nouveau comme en témoigne Martine Cocard, historienne et pionnière à l'université Rennes 2 du traitement des données dans l'une de ses récentes communications, mais elle semble bénéficier d'un nouvel engouement aujourd'hui avec les nouveaux dispositifs logiciels de capture et de visualisation dans un contexte où les données et les images augmentent de manière exponentielles.

Ce sont des outils extrêmement puissants mais ils demandent une certaine distance afin de préserver les objectifs de recherche malgré la nature séduisante des résultats de calculs. Toutes ces représentations dont Manuel Lima présente un florilège esthétiquement convaincant ne doit pas faire oublier le travail spécifique et premier de la constitution d'un jeu de données spécifiques dont l'enjeu est de vérifier une intuition première.

Cela nécessite un réel travail de sélection préalable de l'information extrêmement minutieux qui doit être opéré progressivement. Les fichiers deviennent de véritables abstractions qui doivent être épurées au maximum afin de créer les premiers graphes de données.

En me fondant sur cette intuition d'un déficit de visibilité du Computer Art dans les institutions culturelles, j'ai décidé de travailler dans un premier temps à l'établissement d'une sorte de cartographie historique des lieux expositions en tentant de déjouer l'approche linéaire de la chronologie.

1974	CNES			France	Bretigny-sur-Orge		1974	Georgi
1974	I.S.E.L.P. Art et Ordinateur			belgium	Bruxelles		1974	Lilian *
1974	New School Art Gallery			USA	New York		1974	Lilian *
1974	International Computer Graphics,			UK	London		1974	Gilles *
1974	Polytechnic of London			UK	London		1974	Georgi
1974	Lucy Milton Gallery			UK	London		1974	
1974	Computer arts 74			Japan	Tokyo		1974	
1974	Maison de Culture			France	Angers		1974	
1974	Kultur Forum			Germany	Bonn		1974	
1974	Bohun Gallery, Henley-On-Thames			UK	Henley		1974	
1974	Musée d'Art Contemporain			Canada	Montreal		1974	
1974	Place Bonaventure			Canada	Montreal		1974	
1974	Biennale Graphiki			Poland	Krakow		1974	
1975	3rd Festival, City University Graduate Center			USA	New York		1975	Michel
1975	Graphik biennale Wiener Secession			Austria	Wien		1975	Emily
1975	Second International Drawing Biennale			UK	Middlesbrough		1975	Belzer,
1975	ICCH/2, Museum of Modern Art			USA	Los Angeles		1975	Michel
1975	Canadian Computer Show			Canada	Toronto		1975	Jasia F
1975	Biennale de la gravure			Yugoslavia	Ljubijana		1975	
1975	The Western Australian Art Gallery			Australia	Perth		1975	
1975	Galerie Edith Wahlandt			Germany	Gmünd		1975	
1975	International drawing biennale			USA	Cleveland		1975	
1976	Musée des Arts Decoratifs			France	Paris		1976	Moniq
1976	Centre Culturel Du Marais			France	Paris		1976	Ruth L
1976	Palazzo Strozzi			Italy	Firenze		1976	Georgi
1976	Galleria Civica			Italy	Monza		1976	Jock Ir
1976	Galerie L55			France	Paris		1976	Gilles *
1976	Galerie Media			Switzerland	Neuchatel		1976	Karl H
1976	Centre Culturel, Université			Canada	Sherbrooke		1976	
1976	Museu de Arte Contemporânea da Universidad			Brazil	Sao Paulo		1976	
1976	Gesellschaft für Informatik, Universität			Stuttgart	Stuttgart		1976	
1976	Galerie Teufel			switzerland	Basel		1976	
1976	Galerie D+C Mueller-Roth			Düsseldorf	Düsseldorf		1976	
1976	ACM			USA	New York		1976	

image 1

Je présente, image1, un fragment du jeu initial de données concernant les expositions collectives dans lesquelles l'artiste Manfred Mohr a participé : l'ensemble est reporté linéairement sur le tableur Excel. L'intérêt du site de l'artiste Manfred Mohr est d'avoir pré organisé chronologiquement les données dans la structure imposée par la constitution d'une biographie. Manfred Mohr a consigné et départagé en différentes rubriques, tous les événements et les textes associés à ses créations, ce qui , dans un premier temps de la recherche, est une aide vraiment précieuse.

Par ailleurs son corpus n'est pas seulement "franco-français" mais il se répartit dans de nombreux pays ce qui invite à une recherche comparée. Cette première opération de transfert et de transcodage a pour objectif de mettre au clair et de réduire la taille des données, de les aligner en lignes et en colonnes. La sélection se poursuit et se radicalise ensuite en ne prélevant que les jeux de données assemblées par thématique en colonnes.

	Feuilles	Graphiques	Graphiques
	A	B	C
37	dat36,1996,		
38	dat37,1997,		
39	dat38,1998,		
40	dat39,1999,		
41	dat40,2000,		
42	dat41,2001,		
43	dat42,2002,		
44	dat43,2003,		
45	dat44,2004,		
46	dat45,2005,		
47	dat46,2006,		
48	dat47,2007,		
49	dat48,2008,		
50	dat49,2009,		
51	dat50,2010,		
52	dat51,2011,		
53	dat52,2012,		
54	expc1,Baden-Baden,Allemagne		
55	expc2,Barcelona,Espagne		
56	expc7,Paris,France		
57	expc9,Lisboa,Portugal		
58	expc12,Mannheim,Allemagne		
59	expc25,Bern,Suisse		
60	expc34,Grenoble,France		
61	expc35,Montargis,France		
62	expc36,Newtonville,États-Unis		
63	expc38,Hamburg,Allemagne		
64	expc39,New York,États-Unis		
65	expc40,Zürich,Suisse		
66	expc42,London,Royaume-Uni		
67	expc43,Uxbridge,Royaume-Uni		
68	expc49,München,Allemagne		
69	expc51,Groningen,Pays-Bas		
70	expc52,Orly,France		
71	expc53,Ludwigshafen,Allemagne		
72	expc54,Nürnberg,Allemagne		
73	expc55,Stuttgart,Allemagne		
74	expc303,Frankfurt,Allemagne		
75	expc59,Montréal,Canada		
76	expc62,Le Creusot,France		
77	expc63,Vallauris,France		
78	expc65,Göttingen,Allemagne		
79	expc68,Bonn,Allemagne		
80	expc69,Pamplona,Espagne		
81	expc70,Basel,Suisse		
82	expc72,Vitry-sur-Seine,France		
83	expc73,Ljubljana,Slovenie		
84	expc75,Edimbourg,Écosse		

image 2

Les listes de données font l'objet, image2, d'un tri et d'un raffinement spécifique (simplification, suppression éventuelle d'accents, redondance des données, doublons...), des codes (source et destination) sont associés à chaque donnée d'information. L'indexation permet

de mettre en relation une exposition avec une date d'exposition. Ce premier traitement de données permet une première phase de visualisation sous Gephi assez déconcertante (image3) :

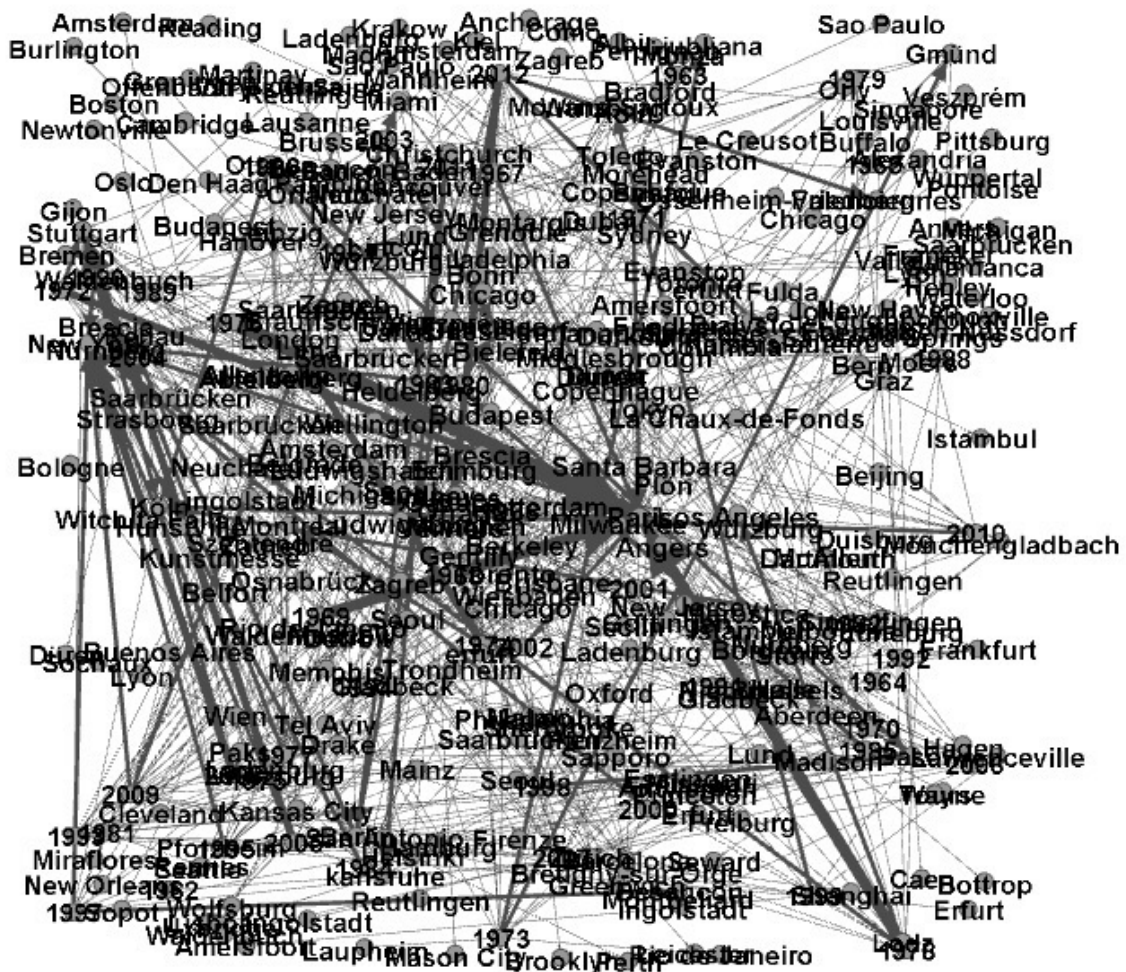


image3

Le graphe de données est replié sur lui-même, les dates et les noms se superposent. L'ensemble ne ressemble à rien s'il fallait le comparer avec ces représentations très séduisantes qu'on nous présente généralement.

À partir de là, cela suppose de recourir aux algorithmes de visualisation des graphes de données dont certains sont accessibles avec Gephi. Le logiciel propose des algorithmes qui calculent pour des ensembles de données constituées, des répartitions types qui permettent de visualiser les données de manière optimisées : répartition en cercle, à niveaux, centrée, éclatée. Mais aucune ne semble vraiment adaptée directement. Cela suppose de travailler sur le laboratoire de données et les différentes fenêtres associées qui proposent des outils de manipulation et de transformation graphiques comme on les trouve sur les logiciels graphiques vectoriels. Alexandre Dupont, jeune Doctorant associé à notre équipe dont la recherche porte sur le Net art, a eu pour mission de finaliser les cartes afin d'optimiser la lecture des jeux de données.

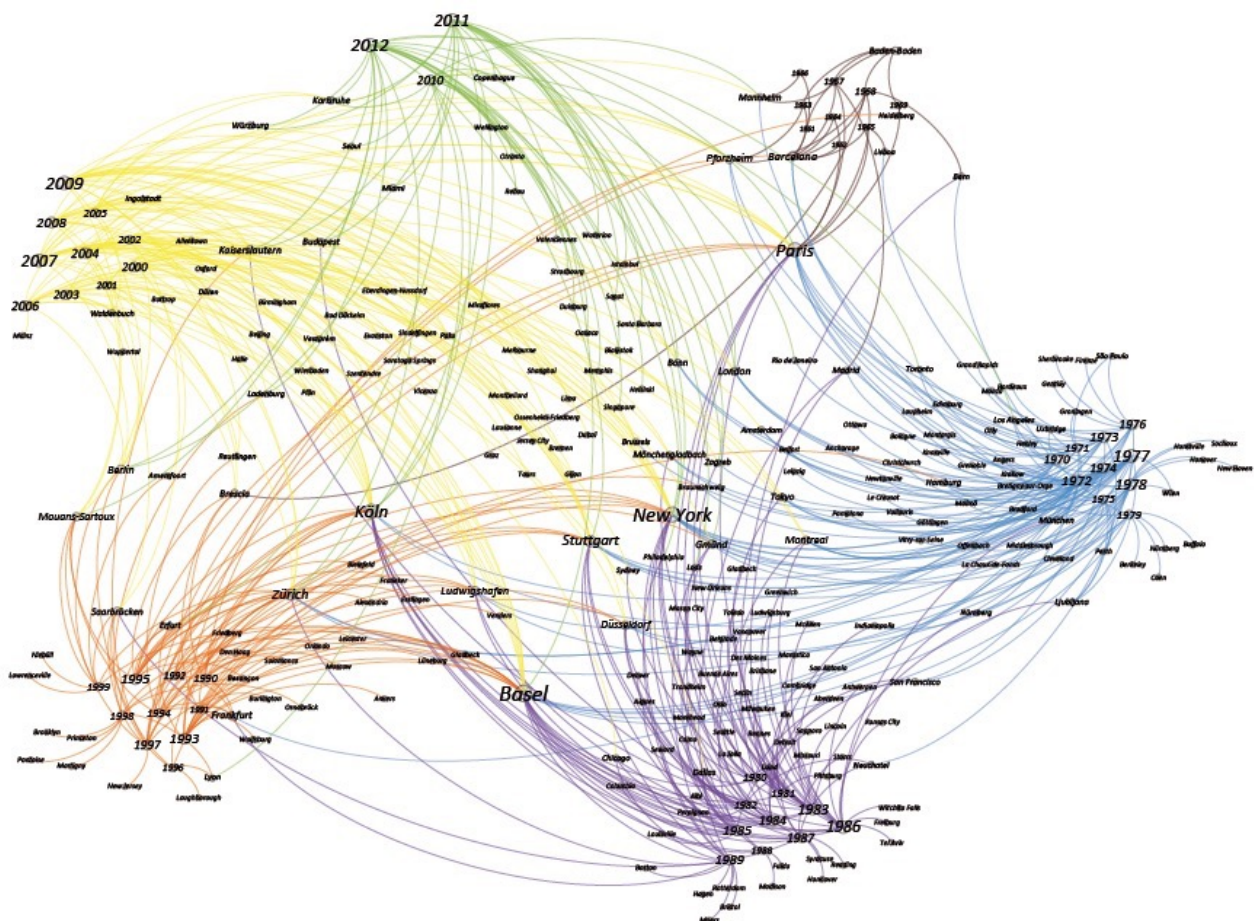


image4

Le document pdf est ici :
 Visu_dec_1961-2012

Data visualisation

Image4, cette première cartographie représente la répartition de l'ensemble des villes dans lesquelles se sont déroulées des expositions collectives auxquelles participe Manfred Mohr entre 1961 et 2013. Il faut toutefois préciser que Manfred Mohr n'expose des travaux sur ordinateur qu'à partir de 1969 et après avoir rencontré Pierre Barbaud en 1967. Ces faits me semblent importants, car cela signifie que Manfred Mohr se fait connaître en exposant tout d'abord comme peintre abstrait. C'est avec la maîtrise de cette pratique (Manfred Mohr qualifie ce travail d'« expressionnisme abstrait ») qu'il expose individuellement en 1968 à la galerie Daniel Templon au moment des journées de Mai 68 en France. Un article de Catherine Millet reste accessible sur le site de Manfred Mohr pour en témoigner. En tant que peintre, il se constitue un solide réseau pour faire reconnaître ses activités de création.

Le nom et la simple datation de l'exposition ont été remplacés par la ville d'accueil associée à une date. La répartition des données fait l'objet d'un arrangement graphique, qui regroupe les années par décennies. La première est associée à la couleur marron sur le graphe, la dernière, après 2010 présente en vert les premiers liens de la décennie actuelle. Sur la base d'un résultat de calcul de graphe disponible sous Gephi (Force Atlas 2), chaque ville d'accueil pointe sur une date au moins. Lorsque l'artiste expose plusieurs fois dans la même ville, des liens pointent en conséquence vers les années concernées. Les nœuds associés avec les dates ou avec les villes possèdent une taille proportionnelle à leur fréquence d'accueil. Pour le dire autrement, plus il y a de liens, plus le périmètre du nœud est important. De cette façon on remarque et on localise assez rapidement les

nœuds (ville ou date) qui concentrent un grand nombre de liens. C'est le cas pour Basel, New York, Paris, Köln et aussi pour les dates 2007 ou 1977...

Il faut également remarquer la répartition géographique des dates en périphérie et celles des villes plus ou moins centrées sur le graphe. Les dates font l'objet d'un arrangement graphique. Alexandre Dupont les a configuré en triangle pour permettre de favoriser la lecture et le dénombrement des liens.

Il est alors intéressant de constater la position spécifique de la ville de Paris qui concentre des liens spécifiques vers les années 60 et qu'elle partage avec quelques villes espagnoles et allemandes. Ce sont les premières expositions collectives de l'artiste qui y sont indexées.

Il est également remarquable de voir comment le graphe positionne Paris en hauteur sur la droite à la différence de tous les autres nœuds à l'exception peut-être de la ville de Cologne (Köln) qui se situe un peu écarté sur la gauche dans une position symétrique de celle de Paris. Rappelons que cette ville organise une foire à partir de 1967 mais Manfred Mohr n'y participe qu'à partir de 1977, de ce fait, Köln ne comporte pas de liens qui pointent vers les années 60 et peu concernant les années 70.

Visu_7 princip

(Visualisation sur une palette de 7 teintes des 7 principaux pays et villes d'accueils associés)

image5

Un autre élément remarquable se trouve confirmé par le graphe image5 qui valorise avec une palette de 7 couleurs, les pays associés aux principales villes d'accueils les plus importantes sur l'ensemble des expositions collectives auxquelles participe Manfred Mohr. Le graphe valorise le nombre de liens se trouvant rassemblés sur certains nœuds. Basel, New York, Köln, Zürich, Paris, Stuttgart sont incontournables, mais c'est aussi le cas pour un chapelet de villes allemandes (Düsseldorf, Ludwighafen, Bonn, Kaiserslautern, Frankfurt...).

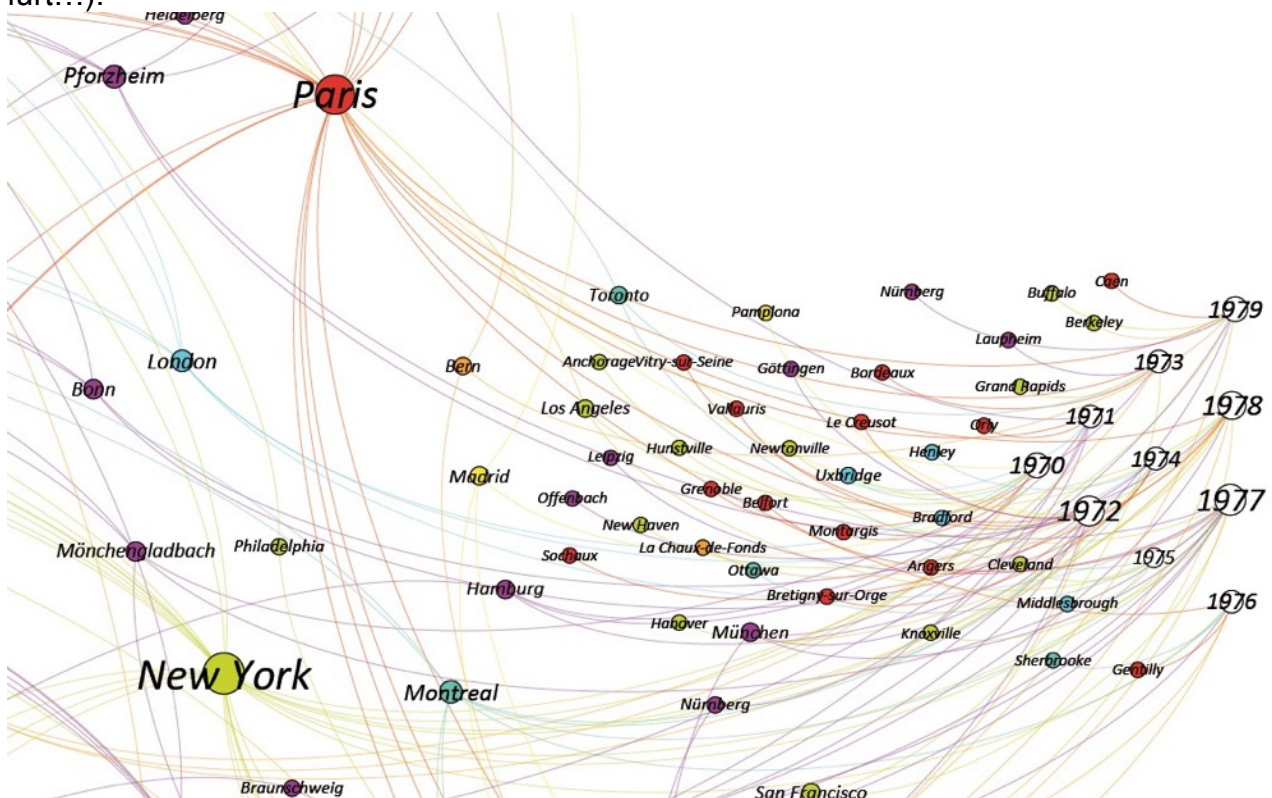


image6

image7

Dans ce deuxième extrait, image7, qui correspond à une partie des expositions collectives des années 80, on retrouve des éléments assez significatifs concernant le basculement sensible des expositions d'un pays à un autre, en particulier le passage de Paris vers New York associé à de nombreuses nouvelles villes d'accueils américaines. Certes, Manfred Mohr déménage et s'installe à New York, mais cela ne l'empêche pas d'exposer avec la même fréquence en Allemagne voire même de l'augmenter si l'on se reporte à nouveau sur la vue générale.

Il convient maintenant de préciser les données pour interroger la fréquence et les lieux d'exposition de son travail, en particulier en France.

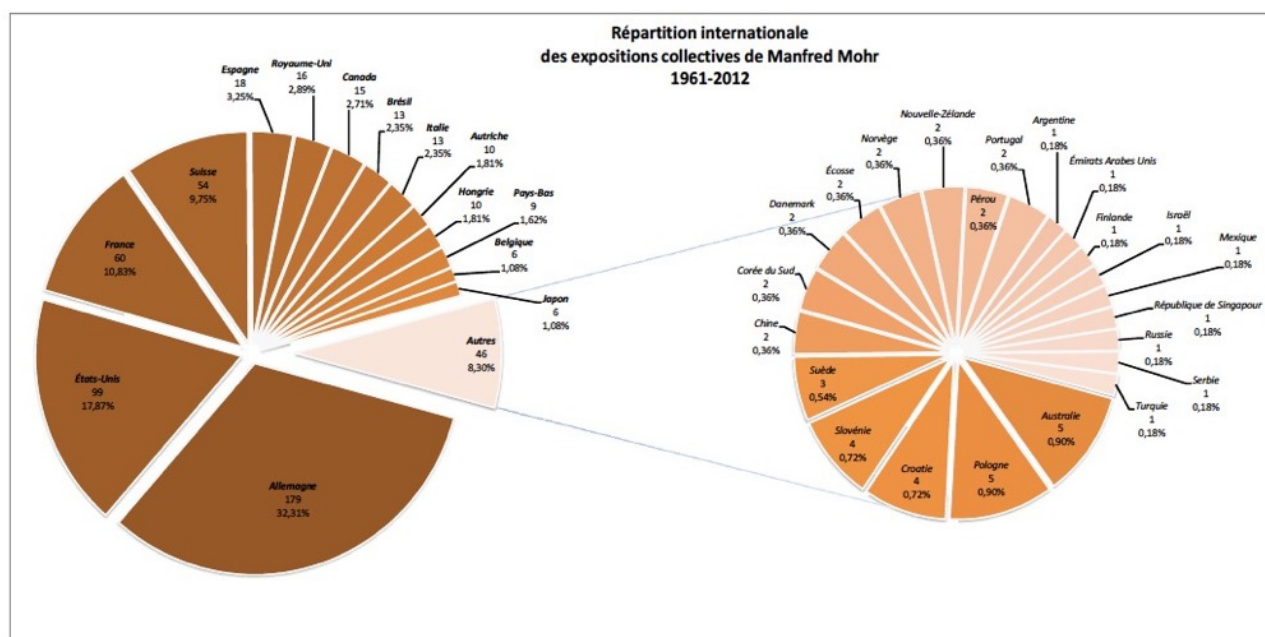


image8

La présentation ci-dessus, image8, visualise par secteurs “éclatés” et “secteurs de secteur”, la répartition internationale des expositions de Manfred Mohr en additionnant les villes d’accueil par pays tout en prenant en compte la fréquence de chacune. Ces données permettent de voir très globalement comment les œuvres de Manfred Mohr ont pu circuler et également fournir des pistes sur les lieux d’accueil du Computer Art. On remarque que la France est en troisième position sur cette représentation.

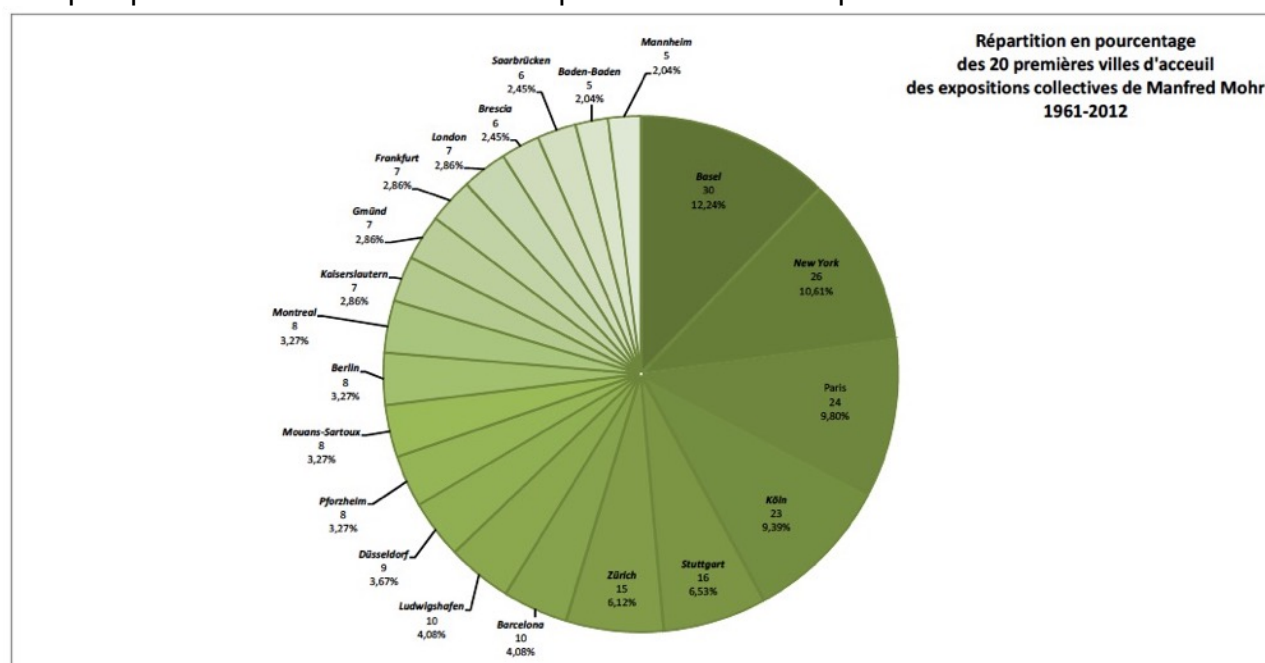


image9

Sur la figure ci-dessus, image9, qui classe les 20 premières villes en fonction de leur fréquence d’accueil, la tendance se trouve accentuée : Les villes de Basel comme celle de New York sont devenues incontournables pour l’artiste, et chacune totalise des records de présentation.

Ce type de classement qui prend en compte l’ensemble des dates d’exposition de 1961 à 2013 privilégie aussi la ville de Paris. On peut remarquer également comment la spécificité

de l'accueil Allemand s'explique non pas par une ville incontournable mais par la multiplication de villes d'accueil pour les créations de Manfred Mohr. Pour la France l'accueil se fait sur son travail entre Paris et Mouans-Sartoux, cette dernière est classée en 11ième position sur ce diagramme, ce qui est remarquable car la ville de Mouans-Sartoux est confondue dans nos données à la fondation privée (fondation Gottfried Honegger).

De plus, concernant la France, il est également remarquable de voir que la position ne change pas pour le classement des villes ou des pays. En examinant le bilan des expositions en France de 1961 à 2013, Manfred Mohr expose à 30 reprises sur Paris et expose à 25 reprises en province dont 8 fois à Mouans-Sartoux depuis 1994.

Il convient toutefois de préciser le sens de ces résultats. Les valeurs sont prises entre 1961 et 2013. Entre ces deux dates, beaucoup de choses changent et il convient de les analyser par décennie.

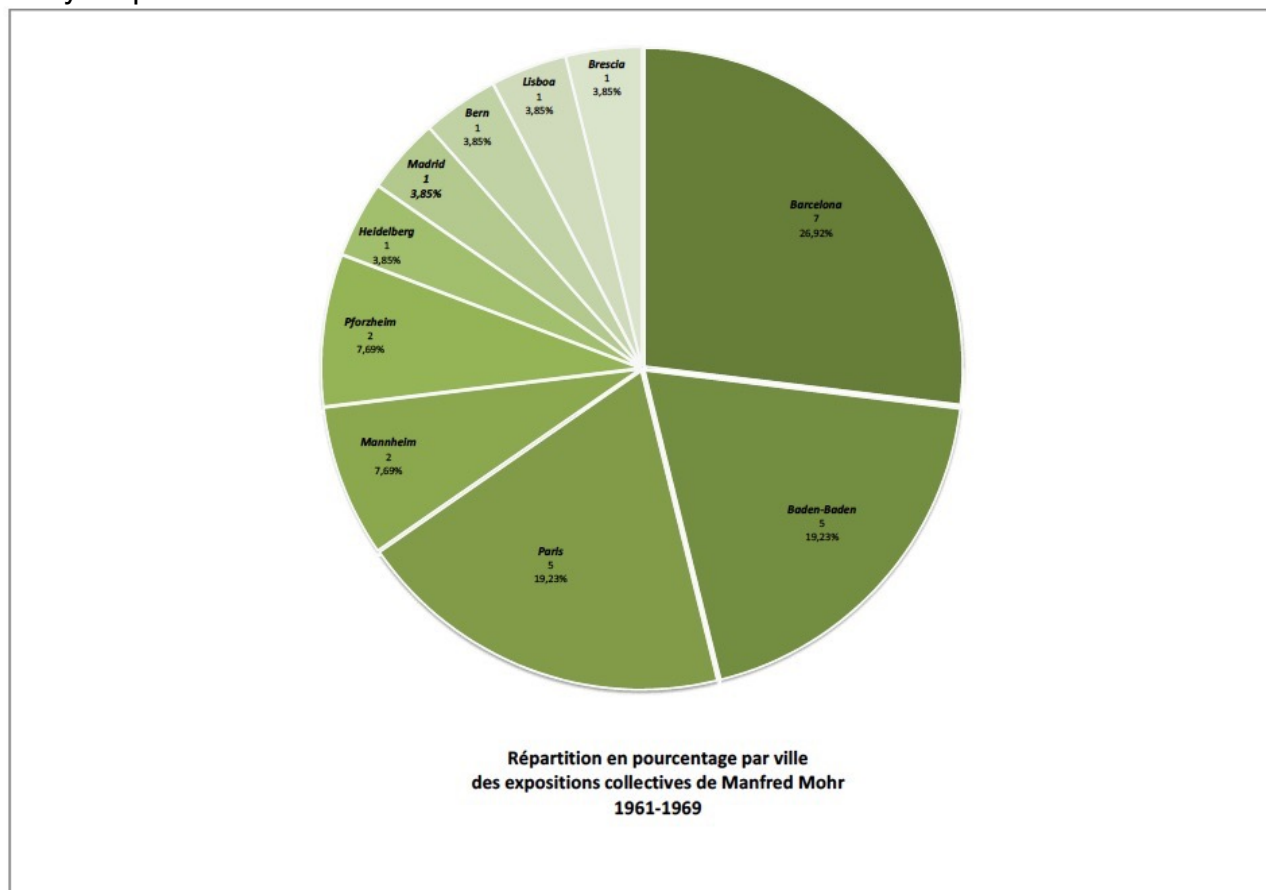


image10

Ainsi dans le visuel ci-dessus, image10, peu de villes accueillent le travail de Manfred Mohr dans les premières années où ont lieu les expositions collectives dans lesquelles il expose. Paris, Barcelone et Baden-Baden totalisent à elles seules les trois quarts des lieux des expositions collectives où il participe. Les lieux dans lesquels expose Manfred Mohr sont variés mais il faut remarquer que son travail semble comporter 2 phases créatives: la première qui semble interroger l'écriture et le geste graphique, la suivante qui semble annoncer le recours aux automatismes et aux machines logicielles graphiques. Dans les 2 cas, son travail est apprécié et reconnu. Il est exposé dans une dizaine de galeries privées, 6 centres d'art, il fréquente déjà le Musée d'art moderne de la ville de Paris où sont présentés les salons Comparaisons, Nouvelles Tendances, Grands et Jeunes, Salon de Mai... Son premier catalogue qui comporte une douzaine de pages est réalisé par la galerie Daniel Templon à Paris.

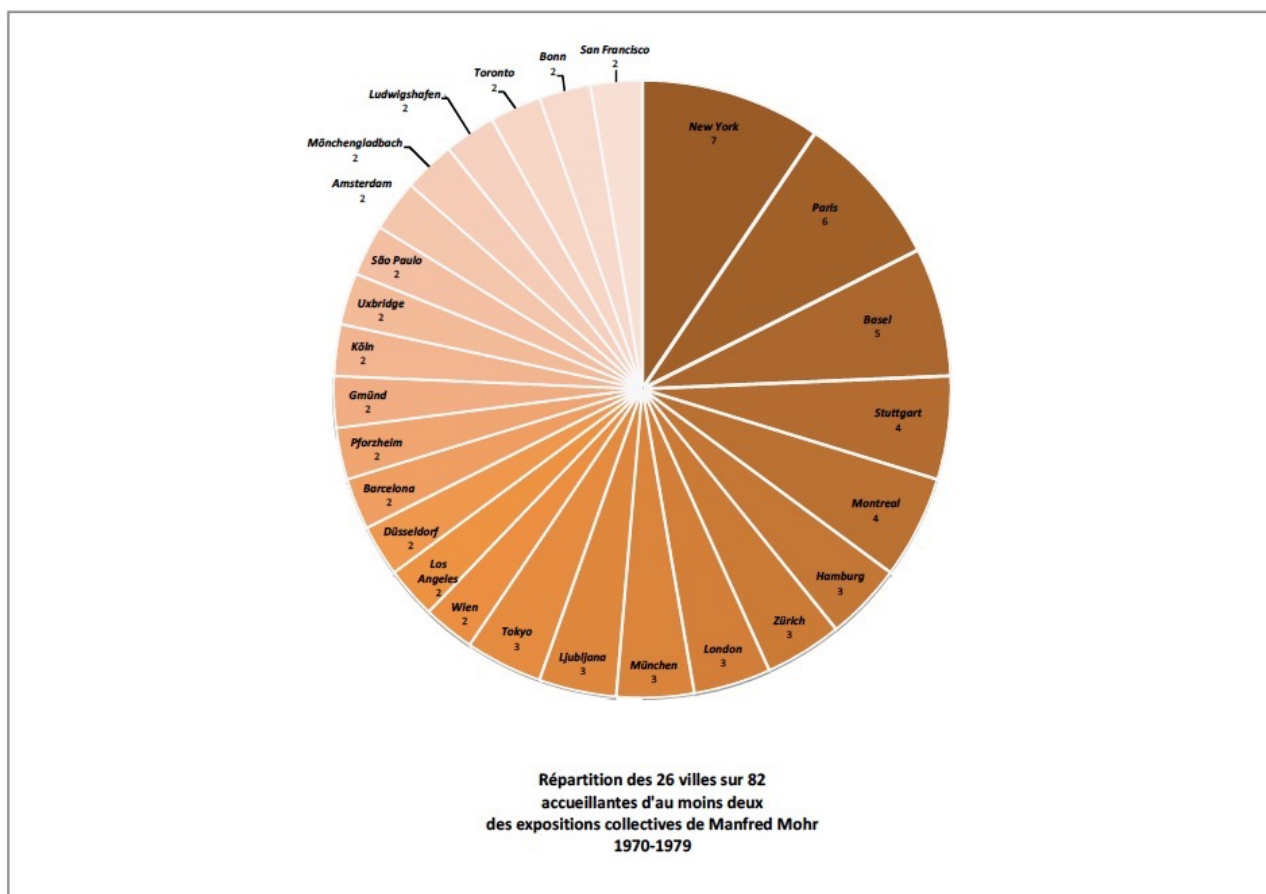


image11

Sur la décennie suivante, image 11, les expositions collectives dans lesquelles Manfred Mohr présente ses créations sont autant de traces qui témoignent d'une forme de diffusion du Computer Art. Depuis 1969, comme il l'indique sur la page d'accueil de son site, Manfred Mohr intègre concrètement l'ordinateur dans ses processus de création. Le nombre de villes ayant accueilli des expositions collectives a augmenté de manière significative. Sur les 26 villes sélectionnées, l'Allemagne représente par moins de 10 villes d'accueil. En France, la situation est différente car peu de villes accueillent régulièrement ses créations. Il faut toutefois ajouter au-delà de ces chiffres quelques éléments de précisions sur la décennie 70. Elle représente également l'apogée du mouvement historique du Computer Art : ce sont les années qui suivent l'exposition de Jasia Reichardt. Manfred Mohr expose sa "recherche esthétique" au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1971. Bien qu'elles ne représentent pas les mêmes enjeux compte tenu du nombre d'artistes exposés dans l'une et l'autre de ces expositions, elles représentent encore des expériences artistiques dont les publications associées (non prises directement en compte dans cette première enquête) renvoient clairement à un art de laboratoire. Manfred Mohr, fait des "demos" avec un traceur tous les jours au Musée pendant le mois de Mai pour son exposition de 1971 à Paris. Un catalogue est produit, des articles dans la presse et les revues spécialisées sont assurés.

Dans un court article d'*Opus*, Jean-Marc Poinot interroge la pratique de l'artiste avec méfiance et embarras : il reconnaît la précision et le côté mystérieux de la machine mais invite à ne pas se laisser fasciner.

« (...) Manfred Mohr expérimente et il ne faut pas juger le résultat esthétique(...)Est-ce que l'exploitation de la machine à des fins esthétiques est possible sur une feuille de papier ?(...) »

Preuve s'il en est que le débat n'est pas encore celui du design graphique ni celui plus conséquent encore de l'irruption de la technologie dans les jeux de l'extime et de l'intime. L'art programmé doit en rester aux contraintes et aux exigences des finalités de la technique au travail, dont le résultat (formaliste) est forcément radical et sans compromis vis-à-vis des choix esthétiques. La génération Photoshop n'existe pas encore...

Manfred Mohr travaille dans le Centre de la Météorologie Nationale, croise en 1973 le groupe Art et Informatique de l'UER de Vincennes qui réunit des universitaires informaticiens, physiciens, mathématiciens, des musiciens et des plasticiens avec Francine et Jacques Dupré, Jean-Claude Halgand, Patrick Greussay, Hervé Huitric et Monique Nahas, Jean-Claude Marquette...(2)

Véra Molnar, une autre représentante du Computer Art en France participe au CRAV, fréquente le centre de Calcul d'Orsay, l'ARTA avec Christian Cavadia, après l'ouverture du centre du MNAM, puis au début des années 80, les enseignant.e.s et étudiant.e.s de l'UER du centre St Charles, annexe de l'université Paris 1. En province, on peut retenir le festival Sigma de Bordeaux qui opère depuis 1965 (Sigma 1 : Art et cybernétique) jusqu'en 1990. Manfred Mohr participe à celui de 1973 (Sigma 9, contact 2). Le comité est impressionnant puisqu'il regroupe entre autre Robert Escarpit (professeur et journaliste au Monde, Abraham Moles (enseignant à Strasbourg) et Michel Philippot, père de la musique algorithmique avec Pierre Barbaud. Le but selon les organisateurs est de : "devancer Paris", écrit Françoise Taliano-des gares.

Selon l'historienne :

"(...) ce ne sont pas les stars des médias qui interesse Sigma mais l'acte créateur, non pas les produits finis de l'industrie culturelle mais la remise en question en matière de création(...)". (3)

Reconnaissance de formes

Pour Manfred Mohr comme pour d'autres artistes vivant en France, ce sont des années charnières pour ces artistes qui fréquentent les universités américaines, françaises et allemandes, diffusent une culture spécifique associée à la recherche comme en témoignent le prestigieux *Artist and Computer* de 1976 édité par Ruth Leavitt.

Mais c'est aussi ce curieux polycopié à couverture rouge *L'ordinateur et les arts visuels*, consultable à la bibliothèque Kandinsky de Paris, accessible au troisième étage du MNAM. C'est un volumineux polycopié, une publication de 1977 co produite par le MNAM et l'UER Saint-Charles Paris1, dirigée par Pontus Hulten. On y retrouve principalement des textes de chercheurs qui interrogent l'art et la programmation selon différents points de vues esthétiques (Bernard Teyssède, George Charbonnier, Iannis Xenakis, François Molnar, Hélène David, Evelyne Volpe...).

Les artistes et les chercheurs du Computer Art se retrouvent au centre d'une nouvelle façon de croiser les arts visuels et la musique avec l'étude esthétique de données expérimentales : ils initient une lignée d'artistes-chercheurs à la française qui n'hésitent pas à associer des filiations théoriques et artistiques à une ingénierie logicielle. Celle-ci en redessine les problématiques graphiques et sensorielles. En modélisant les imaginaires numériques, et en les relayant par la recherche universitaire, ils préparent le socle théorique et critique qui doit interroger et accompagner l'irruption massive de la technologie dans les biens d'équipement et leurs usages personnalisés

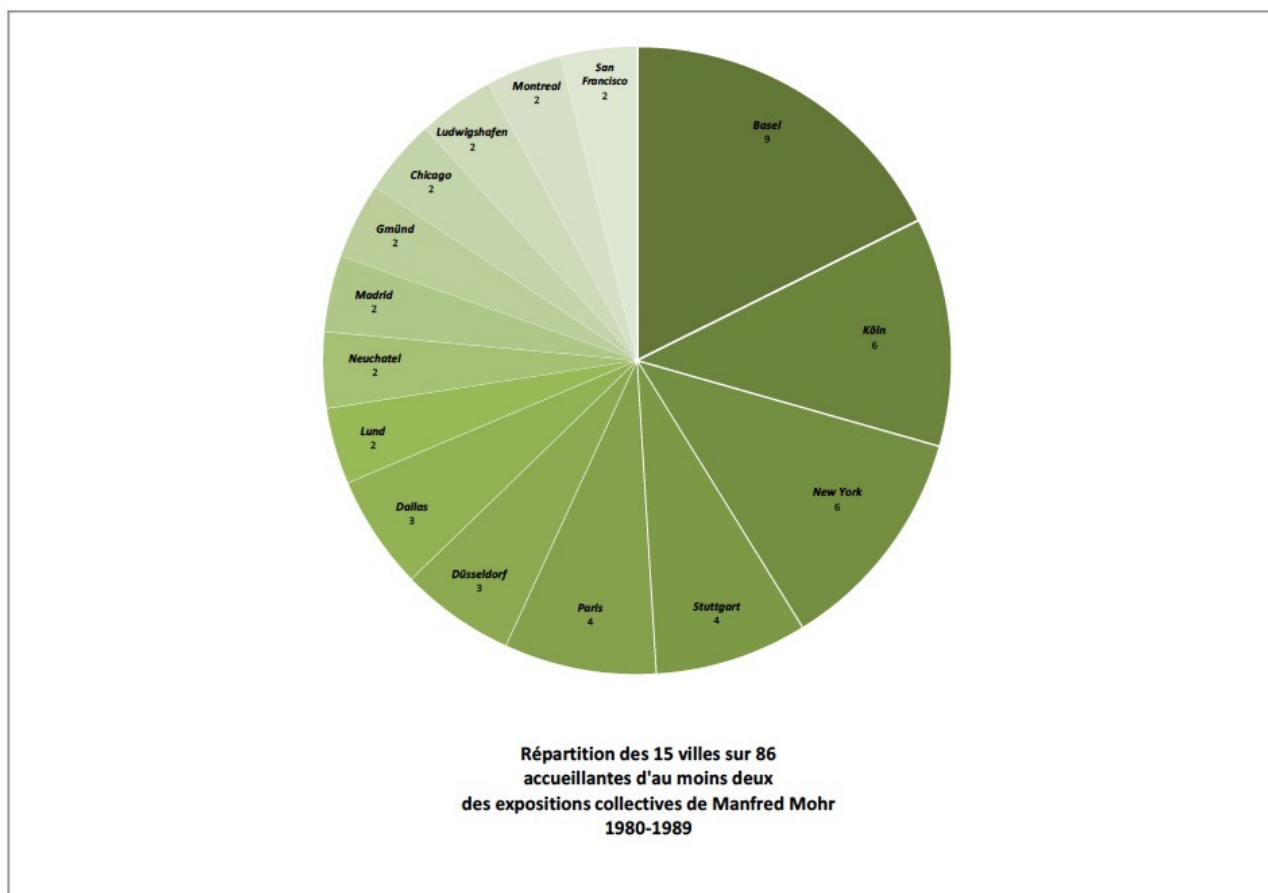


image12

Les années 80 présentent sur l'image12, une répartition assez équilibrée sur les villes représentées. Paris reste une ville d'accueil importante qui organise les expositions Electra(1983) ou cette autre exposition, Les Immatériaux, 1985, dans laquelle Manfred Mohr n'expose pas. Mais Paris se trouve concurrencé par des villes allemandes secondaires offrant des possibilités d'exposition dans des centres d'art prestigieux. C'est le cas également aux États-Unis dans le très prestigieux MOMA de New York, ou dans des espaces d'expositions "secondaires", à Dallas, à San Francisco, à Seattle...Manfred Mohr expose toujours fréquemment dans des centres universitaires. Il réalise plusieurs rétrospectives pendant cette décennie. C'est évidemment l'Allemagne qui lui offre ces opportunités : en 1987, le musée de Wilhelm-Hack-Museum, à Ludwigshafen lui produit un catalogue de 120 pages, l'année suivante c'est à la Reuchlinhaus de Pforzheim pour une rétrospective de 1960 à 1988, qui produit un catalogue de 120 pages également.

Au delà de Paris, dans le reste de la France, les villes accueillant plus de 2 expositions sont quasiment inexistantes. Pour compléter l'exposition Electra à Paris, Florence de Meredieu publie dans le magazine Art Press, la « révolution » des images ». Edmond Couchot publie *De l'optique au numérique*, chez Hermès en 1988.

Si la technologie fait irruption dans les foyers elle devient aussi une source d'inquiétude et l'objet de prises de positions théoriques en France. C'est l'époque du Minitel et du plan informatique pour tous dans les écoles.

Ce sont principalement les universités de Paris 1 et Paris 8 qui vont alors assurer en France, dans les années 80, le relai académique concernant les créations qui s'inscrivent dans la filiation du Computer Art. Bien qu'il soit initié logiquement dans des départements d'informatique, l'enseignement dédié au Computer Art impose peu à peu en France son articulation aux sciences humaines et à ses filiations dans les domaines de l'image, du langage, de l'esthétique et des théories de l'art. Quelques années plus tard, il apparaît

dans les programmes des écoles d'art. Mais à l'université, il s'agit en particulier de mener des approfondissements conceptuels tels que la recherche en sciences humaines cherche à les développer et les revendiquer de manière à défendre sa spécialité ouverte en tant qu'unité d'enseignement et de recherche (UER) depuis 1969 . Quelques (trop) rares expositions ont lieu pendant les années 80. Elles associent essentiellement un cadre institutionnel avec la recherche universitaire : en dehors de celles mentionnées ci-dessus, on peut citer l'exposition "Conception Artistique Assistée par Ordinateur" (CAAO), à la Chapelle de la Sorbonne, dont le commissaire est François Molnar, qui interroge à l'université Paris 1 dans le cadre des activités du Centre de Recherche et Informatique des Arts Visuels (CREIAV), la perception et l'esthétique expérimentale. L'exposition fait l'objet d'une visite du Recteur de Paris Hélène Ahrweiler...

C'est aussi sur le modèle des manifestations américaines ACM Siggraph (Véra Molnar et Manfred Mohr y exposent en 1985), l'époque des salons technologiques et de la course à la 3D hyperréaliste (Parigraph, Pixim, Imagina...) qui préfigurent les très médiatiques et consensuels festivals d'art numérique ou de nouvelles technologies.

Les galeries et les Centres d'art à Paris se désintéressent progressivement des travaux des pionniers du Computer Art. Manfred Mohr n'expose plus chez Weiler mais trouve à l'extrême fin des années 80 la galerie Lahumière... Dans l'ensemble, le relai ne semble plus assuré au niveau des galeries.

De nouvelles productions émergent, elles semblent viser un marché différent représenté par les industries des logiciels graphiques et la production d'animations virtuelles de synthèse.

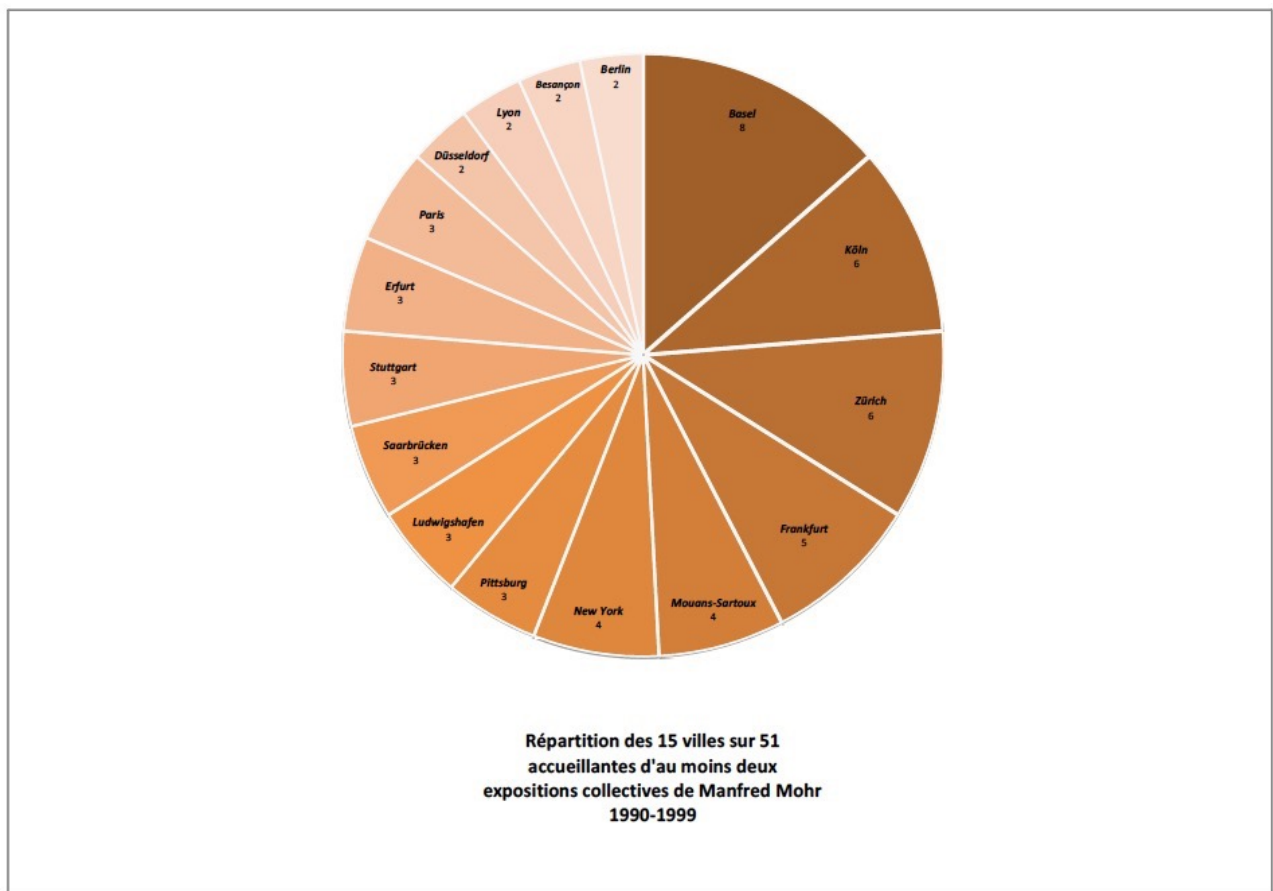


image13

Les années 90 sont des années de transition et de mutation comme le présente l'image 13. Huit villes d'accueils sur 15 sont allemandes. Mouans-Sartoux accueille le nouvel es-

pace d'art concret qui devient le lieu incontournable en France pour retrouver et comprendre les filiations artistiques des œuvres pionnières de Manfred Mohr. À Ars Electronica, Manfred Mohr remporte en 1990 le Golden Nica Prize à Linz en Autriche.

Paris est pour une dizaine d'année, une ville de second plan malgré la résistance de quelques galeries telles que les galeries Jacques Donguy ou Lara Vincy qui exposent à la fois des artistes et des musiciens dont les compositions se fondent sur la programmation. Manfred Mohr expose régulièrement à la galerie Lahumière, dont Anne Lahumière est présidente du comité des galeries d'art de 1993 à 2004... À la fin des années 90 avec la création de la FIAC, c'est la galerie Oniris (sous l'impulsion d'Yvonne Paumelle, Rennes) qui prend le relai pour présenter après celle de François Morellet, l'œuvre de Véra Molnar qui reste quasiment inconnue du public français (mais dont le public rennais a déjà vu les créations dans le cadre de son festival en 1988). En 1994, un catalogue monographique de Manfred Mohr de 230 pages est édité à Zürich chez Waser Verlag.

Malgré la qualité des travaux et les recherches de ces artistes, le Computer Art historique est occulté peu à peu par l'irruption et l'expansion massive des technologies numériques et de l'emprise du World Wide Web qui bouscule peu à peu les catégories des supports d'expression et leur système de légitimation artistique. La technologie entraîne une révolution culturelle, elle impose en France de nouvelles attitudes de consommation, d'usage et de création (Jeux d'Albertville, Festival *Imagina*, *Pixim*, Biennale de Lyon, etc...). Sa fréquentation et son omniprésence se délocalisent dans les pratiques artistiques (Nicolas Bourriaud) ou se manifestent ici et là dans des usages anonymes et quotidiens (pas encore amateurs) qui interpellent les modes de légitimation artistique des artistes comme ceux des chercheurs en art (Nicolas Thély)

Mais en France toutefois, si les expositions des pionniers du Computer Art restent limitées en nombre ou se cantonnent dans des festivals médiatisés, l'esprit et l'activité de la recherche expérimentale et informatique appliquée aux arts sont maintenus dans des voies très spécifiques. En particulier, ce sont les capacités de traitement des données et la puissance des machines qui permet d'engager des réflexions politiques et des applications stratégiques concrètes dans les domaines de la numérisation et du patrimoine auxquels sont associés les arts : Yves Depelsenaire est missionné pour interroger l'image électronique dans le cadre du schéma directeur du grand Louvre (SDGL). Le Laboratoire de Recherche des Musées de France collabore au projet européen VASARI, une réflexion sur la circulation des images à haute résolution entre les différents musées européens qui anticipe de 20 ans sans le concrétiser ce qui deviendra le projet privatisé Google Museum...

Initié en 1991, le Videomuseum devient un outil et une base de données documentaire qui émane d'une réflexion sur le recensement des œuvres acquises par les nouvelles politiques d'acquisition des œuvres initiées par les FRAC, DRAC et FNAC à la fin des années 70 et au début des années 80.

L'Éducation Nationale publie en 1992 au journal officiel pour l'université de Rennes et Strasbourg le premier poste de Maître de Conférences spécifique pour l'enseignement de la spécialité "art et ordinateur" au sein des filières artistiques. Le Computer Art et l'esprit de la recherche académique entre les arts et le numérique se diffuse au delà du cercle parisien (Pierre Braun, Rennes 2), tandis que des artistes vont enseigner et pratiquer dans les Écoles d'art (Brian Reffin Smith (Bourges), Tom Drahos (Rennes))...

Après les promesses écourtées du vidéodisque au MNAM, les applications sur cd rom et les dispositifs multimédia apparaissent. Associés à l'enseignement des spécialités en arts numériques, la série des expositions Artifices de Jean-Louis Boissier interroge dès 1990, une esthétique de l'interactivité à l'université de Saint Denis. Le lancement en 1992 de la Revue virtuelle au MNAM initie une anthologie des médias en interrogeant la spécificité des nouveaux supports d'archivage (Christine van Assche, Martine Moinot, Jean-Louis

Boissier). Si à l'initiative de Jeffray Shaw, le ZKM de Karlsruhe entame la production de sa collection Artintact en 1994, l'école des beaux-arts de Rennes expose en 1997 parmi plus d'une vingtaine de cd-rom, des installations et des œuvres de Chris Marker, Zoe Beloff et Graham Harwood. Une publication (Compacts) est produite sous la direction de Bertrand Gauguet, doctorant sous la direction de Jean-Marc Poinot à l'université Rennes 2...

À la fin des années 90, une nouvelle génération d'artistes et des collectifs émergent sur la scène artistique. Ils utilisent le réseau comme nouveau mode de création. Certains artistes comme Vuk Cosic, Jodi ou plus récemment Olia Lialina exercent leur sensibilité sur ces questions émergentes d'une archéologie des médias et d'une culture des données dans le contexte de l'obsolescence programmée. Ils inscrivent leur création dans une filiation au Computer Art.

Paris 1 et Rennes engagent parallèlement aux développements de l'enseignement, des actions de recherches concrètes sur les nouvelles dimensions de l'archive et les nouvelles écritures multimédia qui aboutissent aux monographies des éditions Anarchive (98) ou aux éditions de création et de recherche Présent Composé (2000)...

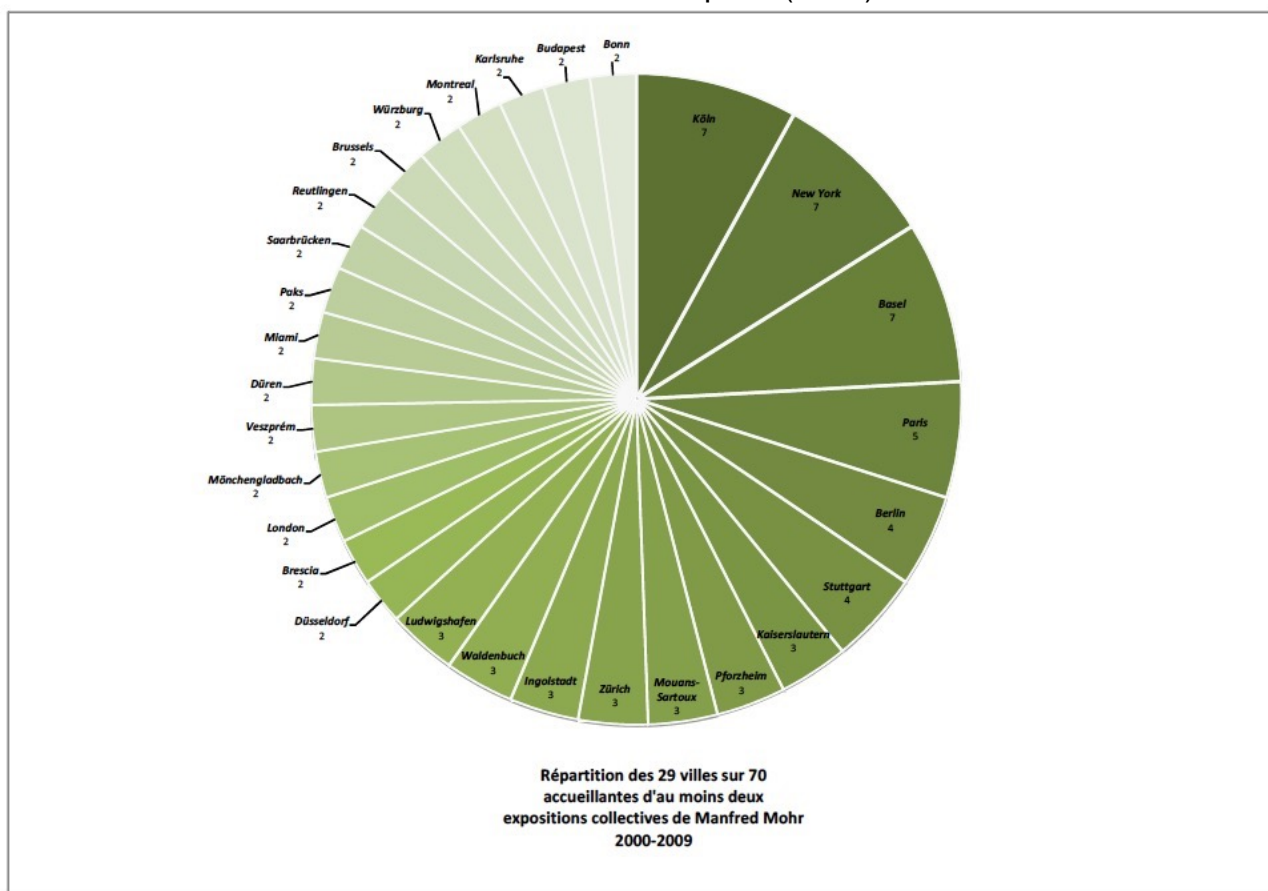


image14

Dans la dernière décennie 2000-2009 (image14), les villes qui accueillent les œuvres de Manfred Mohr dans le cadre d'expositions collectives se multiplient. 17 villes sur un total de 29 villes ayant présenté dans la décennie au moins 2 fois les œuvres de Manfred Mohr manifestent l'intégration incontournable des œuvres de Manfred Mohr dans le patrimoine des collections artistiques allemandes. Il participe à des expositions prestigieuses aux États Unis, en Allemagne et en Grande Bretagne dans des musée, des Centres d'art ou des campus universitaires. L'autre fait marquant est la généralisation des modes de communication utilisant le réseau internet. Manfred Mohr conçoit son site à partir de 2001 pour élargir d'une manière conséquente la visibilité de ses œuvres. Le contexte qui émerge est celui de la mondialisation qui accroît de manière exponentielle la circulation des œuvres. L'artiste multiplie des interventions spécifiques sous la forme de conférences ou de lec-

tures. Manfred Mohr intègre la galerie très dynamique Bitform, à New York en 2004 (Scratch Code) et il reste actuellement toujours représenté par la galerie Lahumière à Paris.

image 15

À titre indicatif, voici sur l' image15, sans compter Paris, les 25 villes où Manfred Mohr a exposé entre 1961 et 2013 en France dans le cadre d'une exposition collective :

À titre de comparaison, en Allemagne de 1961 à 2013, Manfred Mohr a exposé dans 58 villes. Soit plus du double. On peut s'interroger sur la diffusion et la circulation des œuvres de Manfred Mohr en France.

Grenoble (1970),	Caen (1979),	Vallauris (1972),	Perpignan (1982),	Mouans-Sartoux
Montargis (1970),	Seclin(1981),	Vitry sur Seine	Mouans-Sartoux	(2004),
Orly (1971),	Rennes (1981),	(1972),	(1994),	Tours (2007),
Le creusot (1972),	Albi (1982), Perpi-	Bordeaux (1973),	Mouans-Sartoux	Mouans-Sartoux
Vallauris (1972),	gnan (1982),	Bretigny sur orge	(1995),	(2009),
Vitry sur Seine	Mouans-Sartoux	(1974),	Besancon	Montbeliard
(1972),	(1994),	Angers (1974),	(1997),Mouans-	(2009),
Bordeaux (1973),	Mouans-Sartoux	Gentilly (1976),	Sartoux (1997),	Valenciennes
Bretigny sur orge	(1995),	Belfort (1977),	Lyon(1998),	(2012),Mouans-
(1974),	Besancon Gre-	Sochaux (1978),	Pontoise (1998),	Sartoux (2012),
Angers (1974),	noble (1970),	Caen (1979),	Mouans-Sartoux	Strasbourg (2012)
Gentilly (1976),	Montargis (1970),	Seclin(1981),	(1999),	
Belfort (1977),	Orly (1971),	Rennes (1981),	Mouans-Sartoux	
Sochaux (1978),	Le creusot (1972),	Albi (1982),	(2002),	

Récapitulatif des villes ayant accueilli les œuvres de Manfred Mohr entre 1961 et 2012

image15

il expose à 30 reprises à Paris avec la fréquence qui suit :

- années 60 : 1964 (1x), 1965 (1x), 1967 (2x), 1968 (2x), 1969 (4x)
- années 70 : 1971 (2x), 1972 (3x), 1973 (1x), 1976 (5x), 1978 (4x), 1979 (1x)
- années 80 : 1980 (1x), 1982 (1x), 1983 (1x), 1985 (1x),
- années 90 : 1992 (1x), 1995 (1x), 1997 (1x)
- années 2000 : 2002 (2x), 2003 (1x), 2004 (2x), 2006 (1x), 2008 (1x)

Ces précisions permettent d'apporter encore quelques informations complémentaires sur la visibilité des œuvres de Manfred Mohr en France. À nouveau cela confirme que son travail est régulièrement présenté jusqu'au milieu des années 80. Il faut attendre le milieu des années 90, comme on l'a écrit plus haut, pour que le Centre d'Art de Mouans-Sartoux prenne la relève et permette une exposition régulière de son travail.

Il reste difficile de conclure sur ces données. Mais elles montrent toutefois que la visibilité des artistes du Computer Art reste problématique en France pendant les années 80 et 90. Le Computer Art souffre d'une incompréhension en France. Rien qu'un exemple : selon Vincent Baby, spécialiste de l'œuvre de Véra Molnar, il n'y a jamais eu de reproductions d'œuvres de cet artiste dans une notule ou un article d'Art Press. Et les publications comme les reproductions comptent pour la diffusion des pratiques et la connaissance des œuvres.

Il peut paraître insolite d'étudier l'activité du Computer Art sur l'activité d'un seul artiste, et il convient bien sûr de repérer les autres pour compléter ces remarques et aboutir à des conclusions pérennes. Toutefois, les artistes qui s'inscrivent dans leur filiation ne sont pas nombreux et on voit la difficulté qu'il y a à exposer ce type de travail dans les années 80 et 90 en France. Les artistes qui exposent des œuvres numériques à l'exposition Electra (1983) ou celle des Immateriaux (1985) ne sont déjà plus les mêmes que ceux de l'exposition de Jasia Reichardt à Londres quelques années auparavant.

Ces remarques montrent qu'il devient urgent de rechercher les œuvres qui représentent le corpus des données du Computer Art en France. Identifier les artistes et les filiations, les lieux les textes et les contextes de monstration ou de circulation des œuvres, comprendre leurs enjeux permet d'organiser le terrain de la recherche des arts et des humanités numériques. Il est temps de reconnaître ce terrain qui permettra de mieux saisir la pertinence des œuvres de la seconde génération, celles du multimédia et de l'internet.

(1) Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913-2013. Sous la direction de Serge Lemoine. Du 10 Avril au 22 Juillet 2013, Grand Palais, Paris

(2) Groupe art et informatique de Vincennes : <http://www.artinfo-musinfo.org/fr/index.html>, consulté juin 2013

(3) Françoise Taliano-des garets, Le festival Sigma de Bordeaux (1965-1990), Vingtième siècle, revue d'histoire, a née 1992, volume 36, n° 36, pp 43-52 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1992_num_36_1_2602 consulté en Juin 2013 [↔]