



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

2020

Anatomie d'une imprimerie :  
Ecart Publications (1973-1982) ou la mise en circulation de l'art dans le livre

Pierre-Paul Bianchi

Pierre-Paul Bianchi, 2020, *Anatomie d'une imprimerie :  
Ecart Publications (1973-1982) ou la mise en circulation de l'art dans le livre*

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.  
<http://serval.unil.ch>

**Droits d'auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

**Copyright**

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

The logo of the University of Lausanne (UNIL) is a stylized, cursive blue script of the word 'Unil'.

UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Histoire de l'art

ANATOMIE D'UNE IMPRIMERIE :  
ECART PUBLICATIONS (1973-1982) OU LA MISE EN CIRCULATION DE L'ART DANS LE  
LIVRE

Vol. 1

par

Pierre-Paul Bianchi

sous la direction du Professeur Philippe Kaenel  
avec l'expertise de Marco Costantini

Juin 2020

HAPPENI

FLUXU

(IN MEMORIAM GEORGE

DOCUMENTS, LI

VERNISSAGE :

MARDI 6 JUIN 78, de

ECART

6, RUE PLANTAMOUR

Page de couverture et présente illustration :  
© Archives Ecart, Genève



ECART PUB

## Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier chaleureusement mon directeur de mémoire, Monsieur Philippe Kaenel, pour avoir accepté de me suivre dans les chemins sinueux du groupe Ecart, et pour m'y avoir savamment aiguillé. Je lui suis également reconnaissant du soutien qu'il m'a apporté tout au long de mes études à l'Université de Lausanne, avec une permanente disponibilité. Pareillement, mes pensées vont à Monsieur Marco Costantini, pour son intérêt et son expertise.

J'adresse mes remerciements à Elisabeth Jobin pour son aimable accueil dans les archives du groupe Ecart à Genève, et pour nos discussions nombreuses et enrichissantes.

À John Armleder, pour avoir bien voulu m'accorder un entretien, pour le café offert, et pour la découverte qu'il m'a fait faire de son tea-room préféré (dont le nom reste un secret).

À Diego, mon contemporain dans la rédaction de ce travail, avec qui j'ai pu discuter longuement de nos préoccupations communes.

À Kim, Thibault et Élodie, pour leurs observations attentives, pour le temps qu'il et elles m'ont accordé, pour leur amitié enfin.

Et tout naturellement, donc, à ma famille, à mes amies et amis.

<b>Préambule</b> .....	<b>1</b>
<b>1 Situer Ecart Publications, situer le <i>livre d'artiste</i></b> .....	<b>3</b>
<b>2 Construction d'une identité collective, naissance d'Ecart Publications (1972)</b> ...	<b>25</b>
1967-1973 : Co-construction d'une « mythologie collective » .....	25
1972 : naissance d'une imprimerie, Ecart Publications .....	32
L' <i>intentionnalité</i> volontairement réduite de l'artiste .....	35
Remarques intermédiaires : statut de l'artiste, statut du <i>faire collectif</i> .....	44
<b>3 Ecart international : pratiques du livre d'artiste (1973-1982)</b> .....	<b>49</b>
« Embrasser tous les mouvements » : Ecart Publications en <i>réseau</i> .....	49
« Quand cela dérape » ou la sérendipité en art : d'une esthétique de l'accident à un <i>livre participatif</i> .....	51
Processus sériels et séquentialité du livre d'artiste : temporalité, collections, narrations .....	57
Spatialité et textualité .....	82
<b>4 Aux frontières du livre : pratiques liminaires du livre d'artiste</b> .....	<b>89</b>
Récupérations et ambiguïtés de statut : frontières et autonomie de l'œuvre .....	89
Le « document et l'œuvre » .....	92
Matérialités et décloisonnements de forme .....	108
<b>5 Économie du livre d'artiste, devenir d'Ecart</b> .....	<b>117</b>
Évolution des pratiques : Ecart Publications, 1973-1982 .....	117
Rapport à la reproductibilité : éditions de tête, tirages limités, tirages uniques .....	122
Rapport à la vente : quels principes d'(auto-)financement ? .....	128
Après Ecart .....	133
<b>Conclusion</b> .....	<b>135</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>139</b>

## Préambule

En 1969, John Armleder, Patrick Lucchini et Claude Rychner fondent sur un modèle de création collectif et autogéré le groupe Ecart, avec la complicité de leur ancien professeur de dessin Luc Bois. Il s'agit d'abord d'un groupe d'amis réunis autour d'une activité sportive, l'aviron : l'art n'est alors qu'un écart à d'autres pratiques.

En février 1973, Rainer Michael Mason, réagissant dans la *Tribune de Genève* à l'inauguration de la galerie du groupe Ecart, écrit : « John Armleder, qui fut sauf erreur le premier à présenter à Genève des actions et des happenings, en 1967, aimerait faire de cette galerie non pas tant une salle d'exposition d'œuvres achevées, ou traditionnelles, qu'un lieu de création, d'expérimentation, de participation aussi. »<sup>1</sup> Bien qu'assimilant ici le groupe à la personne de John Armleder, Mason révèle avec clairvoyance quelques informations pertinentes, propices à introduire le public au ton et à la posture empruntés par le collectif genevois à l'endroit de la production artistique et de son partage. Cette coupure de presse fait état d'un rapport avant-gardiste à l'art, supposé pionner sur la scène genevoise, en décalage avec les modalités habituelles de production et de diffusion propres à une galerie, et d'une pratique volontiers participative et éphémère. A cette aune, la création, telle qu'envisagée par Ecart, fonctionne sur l'incomplétude, l'ouverture, la circulation et l'expérimentation. Si cette série de termes peut valoir comme une première circonscription de ce qu'a été Ecart entre 1967 et 1982<sup>2</sup>, elle demeure pourtant nécessairement lacunaire face à l'ampleur et à la diversité des activités du groupe<sup>3</sup>, que « beaucoup considéraient comme l'espace alternatif en Europe le plus important des années 1970. »<sup>4</sup>

En 1972, les acteurs d'Ecart acquièrent une imprimante offset, qui vient enrichir le matériel employé dans l'imprimerie du collectif et à l'aide de laquelle est poursuivi le développement d'un « pôle éditorial » intitulé *Ecart Publications*.<sup>5</sup> De fait, John Armleder, Patrick Lucchini et Claude Rychner prennent à l'aube de la décennie 1970 l'initiative de s'inscrire dans le mouvement global d'un investissement du domaine des imprimés et de l'édition industrielle par l'art. Dans l'état actuel de l'histoire de l'art sur cette période, ces pratiques, prenant de multiples formes, se cristallisent

---

<sup>1</sup> Rainer Michael Mason, « Faire de l'autre un artiste », in la *Tribune de Genève*, Genève, 28 février 1973. A propos de Mason, cf. annexes, p. 12.

<sup>2</sup> La littérature sur le sujet situe généralement les activités du collectif entre 1969 et 1982. Indirectement, elles prennent néanmoins source en amont et se poursuivent en aval de ces deux délimitations.

<sup>3</sup> Performances, happenings, expositions (par eux-mêmes ou par invitations), éditions d'*ephemera*, de livres d'artistes, ou de *multiples*, participation au réseau du mail art, etc.

<sup>4</sup> Ken Friedman en 1982, cité par Lionel Bovier dans Lionel Bovier (éd.), *John Armleder*, Paris : Flammarion, 2005, p. 93.

<sup>5</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Ecart, Genève 1969-1982 : l'irrésolution commune d'un engagement équivoque* [éd. Augmentée], Genève : MAMCO, 2019, p. 31.

notamment autour de la production de *livres d'artistes*<sup>6</sup>, abondante au cours des années 1960 et 1970. Produisant leurs propres *ephemera* (affiches, cartons d'invitations), Ecart est dans ce contexte à l'origine d'un corpus de *livres d'artistes* riche de cinquante-neuf éditions ou coéditions achevées<sup>7</sup>, qu'ils distribuent eux-mêmes. Ce travail se propose de porter son attention sur cette partie spécifique des activités d'Ecart et, en particulier, sur les *livres d'artistes* édités par le groupe. De fait, cette focale exclut l'analyse approfondie des autres pratiques éditoriales poursuivies par Ecart telle que leur édition, par exemple, de cartes postales et, partant, leur participation au réseau du mail art. Il faut néanmoins souligner qu'il est impossible de cloisonner définitivement chacune de ces pratiques, celles-ci fonctionnant au contraire sur une logique de communication, voire de communauté ou de confusion permanente. La transversalité observable chez Ecart renvoie à la notion d'*ouverture* évoquée plus haut et il semble nécessaire, d'un point de vue méthodologique et heuristique, de ne pas négliger cet aspect constitutif du groupe et, plus généralement, des organisations en *artist-run spaces* au fil des années 1970.

Cette partie liminaire entendait faire une première mention de notre objet d'étude avant d'en détailler la matière et les enjeux. Précisément, il convient désormais d'engager un commentaire approfondi sur les différentes histoires, historiographies et suggestions méthodologiques esquissées jusqu'à présent. La partie qui suit désire conséquemment reconduire plus avant ce qu'a été Ecart, leurs pratiques et modes d'organisation ; revenir sur les activités, *raisons* et positions d'*Ecart Publications* ; clarifier les implications du médium *livre d'artiste* sur l'art et leur impact sur les possibles ouverts à l'endroit de leur analyse, sur les plans critiques et historiques. Simultanément, nous prévoyons de situer ce travail dans ces différentes historiographies. Au vu des singularités du collectif et des complexités découlant de l'histoire et de la théorie du *livre d'artiste*, un engagement direct dans le corpus sans ces quelques précisions ne nous semblait pas souhaitable.

---

<sup>6</sup> Le choix de l'italique pour cette première mention du médium est motivé par la particularité théorique dont celui-ci a fait l'objet. Nous en préciserons les enjeux dans le chapitre qui suit, cf. *infra*. p. 15. Nous nous départirons ensuite de l'italique.

<sup>7</sup> Un inventaire est proposé par Christophe Cherix et Geneviève Laplanche dans Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 171-196. La précision « achevées » se réfère aux nombreux projets et maquettes présentes dans les *Archives Ecart*, mais jamais publiées et diffusées, voire jamais reliées. On trouve en outre dans les archives de nombreuses annonces de publications vraisemblablement jamais entreprises. Ces ébauches ne sont pas comptabilisées dans les cinquante-neuf livres d'artistes mentionnés.

## 1 Situer Ecart Publications, situer le *livre d'artiste*

### *Ecart et les Archives Ecart*

Les activités du groupe Ecart, puis leur héritage artistique, ont souvent été assimilées à John Armleder, comme une prémisse à la carrière qu'on lui connaît ensuite, ou comme une *période de jeunesse*.<sup>8</sup> En dehors de la presse d'époque ou de mentions relatives au stand tenu depuis 1981 à Art Basel sous le nom d'Ecart, l'historiographie du groupe a connu une forme de blanc et le collectif n'a été évoqué durant quinze ans qu'en de brèves occasions. Si ce silence est attribuable au recul temporel préalablement nécessaire à l'écriture d'une histoire, il en ressort que les acteurs et activités du collectif sont demeurés discrets jusqu'en fin de siècle. Il faut compter Lionel Bovier, actuellement directeur du Musée d'art moderne et contemporain de Genève (MAMCO), comme l'un des principaux historiographes du groupe, dont le rôle a été pionnier au moment de la rédaction d'un mémoire de licence consacré à Ecart en 1995. Deux ans plus tard, entre octobre 1997 et janvier 1998, s'est tenue dans ce sillon au MAMCO la première rétrospective dédiée à Ecart<sup>9</sup> (fig. 1). Celle-ci fut organisée conjointement par Lionel Bovier et Christophe Cherix<sup>10</sup>, alors conservateur au Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire de Genève (MAH). La première publication sur l'histoire du collectif résulte de cette exposition et s'intitule, à l'instar de la rétrospective, *Ecart, Genève 1969-1982. L'irrésolution commune d'un engagement équivoque*<sup>11</sup>. Elle contient les éléments d'une chronologie précise du groupe, et est enrichie dès l'origine d'une série d'incises rédigées par les auteurs du livre, par des personnalités telles que Adelina von Fürstenberg du Centre d'art contemporain de Genève, ou encore par des artistes nationaux et internationaux, dont Olivier Mosset, Dick Higgins ou Dieter Schwarz. L'expertise technique effectuée par Christophe Cherix et Geneviève Laplanche a quant à elle permis l'établissement d'un inventaire des « livres et catalogues édités par Ecart Publications, Leathern Wing Scribble Press et la galerie Ecart »<sup>12</sup>, qui a été précieux pour la rédaction du présent travail. Les évocations des expositions, performances ou publications sont dans cet ouvrage relativement brèves, compte tenu du fait que le livre brosse un parcours complet du groupe sur une quinzaine d'années, en un nombre limité de pages. L'ouvrage a connu une seconde édition en 2019, éditée par le MAMCO, dont l'augmentation concorde avec un projet

<sup>8</sup> Ce qui fait sens. Il semble néanmoins que sa renommée a pu – dans l'historiographie du collectif – contribuer à une forme d'invisibilisation des autres membres et acteurs du collectif.

<sup>9</sup> *Ecart, Genève 1969-1982. L'irrésolution commune d'un engagement équivoque* (28.10.1997-19.01.1998). L'exposition s'est également étendue au Cabinet des estampes du MAH (exposition des *ephemera* et *livres d'artistes*, 28.10.1997-21.12.1997) et à Saint-Gervais pour une soirée de projection de vidéos réalisées par le groupe. Le titre du livre et de l'exposition cite un document de 1969, relatif au *Ecart Happening Festival*.

<sup>10</sup> A leur propos, cf. le vol. 2 : « Notes sur quelques personnalités de l'art gravitant autour d'Ecart », annexes, p. 12.

<sup>11</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Ecart, Genève 1969-1982 : l'irrésolution commune d'un engagement équivoque*, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1997.

<sup>12</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019 p. 171. Nous précisons ce à quoi correspond la Leathern Scribble Press, cf. *infra*, p. 14 et p. 118.

de valorisation des archives et de l'histoire du groupe.<sup>13</sup> Si le texte demeure globalement le même, cette seconde publication bénéficie d'un riche appareil documentaire, composé de nombreux extraits des archives du collectif, parmi lesquelles des photographies de performances ou d'exposition, permettant l'illustration du texte principal.

L'ensemble du corpus de *livres d'artistes* mentionné plus haut a en outre été photographié et chacun d'entre eux possède dans la version de 2019 une à deux illustrations. Nous situons cet ouvrage comme le livre de référence sur l'histoire du collectif : les autres mentions du groupe sont ponctuelles et prennent généralement la forme d'articles de présentation dans des ouvrages collectifs<sup>14</sup>. Lionel Bovier est également l'auteur d'une publication datant de 2012, éditée à l'occasion de l'exposition *John Armleder and Ecart* à l'Emily Carr Gallery de Vancouver<sup>15</sup>, dont le contenu, de même que dans le cas des articles cités, se fonde sur les recherches de 1997. Dans l'ensemble de ces occurrences, les *livres d'artistes* et plus généralement *Ecart Publications* ne font l'objet d'aucune analyse approfondie, ni globale. C'est sur cette brèche qu'entend travailler la présente rédaction.

Si notre travail profite largement des informations disponibles dans la bibliographie évoquée et sur le site consacré aux archives, il se fonde également en grande partie sur la consultation du fonds d'archives du groupe Ecart (*Archives Ecart*<sup>16</sup>), dont l'accessibilité nous a été facilitée par la tenue, de manière contemporaine à nos recherches, du projet *Ecart 1969-1982. Une archive collective*. Ainsi, la collaboration d'Elisabeth Jobin et la présence de ces fonds regroupés à la HEAD-Genève nous en ont permis l'accès. De ce projet résulte une publication – *Almanach Ecart. Une archive collective, 1969–2019*, dirigée par Yann Chateigné et Elisabeth Jobin – organisant plusieurs centaines de documents d'archives selon le calendrier d'une année fictive. Ceux-ci, extrêmement variés, font l'objet de renvois entre eux suivant une série de points communs. Des articles, qui réfléchissent notamment sur le principe et la pertinence de l'archive en histoire de l'art, introduisent et concluent la sélection des reproductions de documents.<sup>17</sup>

La mention de ces archives est importante, car elle entre en résonance avec la posture artistique déployée par le groupe, en en révélant le rapport à l'art. Le fonds est principalement composé des éléments suivants : correspondances d'artistes, notes personnelles, objets échangés entre les acteurs du groupe ou avec leurs relations internationales, coupures des presse, photographies (souvent

---

<sup>13</sup> Ce projet de recherche, intitulé *Ecart 1969-1982. Une archive collective* a été mené entre 2017 et 2019 par Yann Chateigné et Elisabeth Jobin. Le site [archivesecart.ch](https://archivesecart.ch) en constitue l'un des résultats. Sur Chateigné et Jobin, voir <https://archivesecart.ch/a-propos/>, consulté en mai 2020.

<sup>14</sup> Voir notamment Lionel Bovier, « Le paradigme performatif », in *Across/Art/Suisse/1975-2000*, éd. par Lionel Bovier, Milan : Skira Editore, 2001, p. 37-61 ; Lionel Bovier, Christophe Cherix, « John Armleder and Ecart », in *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*, éd. par Gabriele Detterer et Maurizio Nannucci, Zürich : JRP|Ringier, 2012, p. 110-130.

<sup>15</sup> Lionel Bovier (éd.), *Ecart (1969-1980)*, Zürich : JRP|Ringier, 2012.

<sup>16</sup> Cette locution figée a été employée de manière quasi générique au cours du projet *Ecart 1969-1982. Une archive collective*. Nous l'utiliserons également, et profitons de préciser que ce fonds appartient entièrement à John Armleder.

<sup>17</sup> Yann Chateigné, Elisabeth Jobin (éd.), *Almanach Ecart. Une archive collective, 1969–2019*, Genève : HEAD, Lausanne : art&fiction, 2019.

documentaires de performances, expositions, etc.), *ephemera*, extraits de mail art, formulaires (en vue d'une exposition ou d'une photographie), lettres d'informations, et éditions. Il faut souligner que l'organisation même de ces archives est initialement inhabituelle, comme le notent Yann Chateigné et Elisabeth Jobin, qui ont effectué un travail d'aménagement dans ce fonds, dans la mesure du possible étant donné les flottements récurrents dans le statut et l'identité catégorique des objets :

Plutôt que d'une volonté de mémoire systématique, sa constitution découle ainsi de l'accumulation aléatoire d'éléments tout à la fois documentaires et artistiques. [...] Loin de la classique ontologie de l'archive, les imprimés et multiples, les partitions de performance ou les publications présentes dans ce fonds affirment au contraire une confusion volontaire entre le document et l'œuvre.<sup>18</sup>

Ainsi ces archives sont-elles à l'image de leurs auteurs : « semer le doute pour ouvrir l'art à de nouvelles catégories a toujours été au cœur [des] entreprises [du collectif] : les archives reflètent ce « désordre » intrinsèque aux stratégies artistiques d'Ecart. »<sup>19</sup> Dès lors, la simple rencontre avec ce fonds active immédiatement un travail réflexif – presque déjà théorique – sur le groupe, puisqu'effectivement, le document et l'œuvre y étant confondus, le regard ne saurait se construire sur les présupposés et les frontières traditionnellement valables en histoire de l'art<sup>20</sup>. De ces mentions, il découle en outre la présence possible d'*œuvres* dans les archives, parmi lesquelles l'ensemble du corpus que nous nous proposons d'étudier, soit cinquante-sept *livres d'artistes* (deux manquent), bien que le médium lui-même contribue à introduire, nous le verrons, un semblable phénomène d'ébranlement des catégories. La confusion de l'*art* et de la *vie*, inspirée de Fluxus<sup>21</sup>, ayant beaucoup compté dans l'histoire d'Ecart, la binarité de cette catégorie (œuvre, non-œuvre) est alors elle-même inapte à rendre adéquatement compte du statut de ces objets. Si cette déconstruction de la distinction art-vie est discutable du point de vue de l'histoire de l'art, elle oblige néanmoins l'historien à reconnaître la possibilité d'intervalles ou de degrés entre les catégories établies, forcément remises en question à leur tour. Un objet ne saurait être définitivement soit document, soit œuvre dans ce contexte de porosité volontaire – nous y reviendrons.

---

<sup>18</sup> Yann Chateigné, Elisabeth Jobin, « Préface : une archive collective », in Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 7.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> Il faut entendre le mot « traditionnel » en un sens large. Il est évident que l'histoire de l'art et les théories qui lui sont relatives se sont adaptées, depuis plus d'un demi-siècle au moins, aux bouleversements induits par les productions artistiques contemporaines.

<sup>21</sup> Se référer par exemple à Didier Semin, « Fluxus », sur l'Encyclopédie Universalis, [en ligne] : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/fluxus/>, consulté en mai 2020. Si ce « mouvement » n'a jamais été homogène, quelques caractéristiques, schématiques, peuvent être relevées : une attention pour le décloisonnement des médiums au profit d'une rencontre entre eux, une réflexion sur le statut de l'artiste et sur celui de l'œuvre d'art, une remise en cause des critères traditionnels de l'esthétique. L'humour, le jeu et la dérision sont partie prenante de ces pratiques. Le mot « l'art et la vie » a en quelque sorte guidé les participants de cette dynamique : il s'agit de ne pas distinguer strictement les activités quotidiennes de celles dites « artistiques ». Dans cette perspective, chaque acte artistique est un moment de la vie, et chaque moment de la vie peut être perçu comme artistique – il s'agit, en tout cas, d'y aspirer. Y ont plus ou moins directement participé des artistes comme John Cage, George Brecht ou George Maciunas.

L'importance capitale de notre rencontre avec ce fonds a par conséquent été double : en plus de l'utilisation que l'on fait usuellement des archives, cet accès nous a permis la consultation et la photographie des éléments de notre corpus, sans lesquelles il aurait été impossible de rédiger ce travail (une ou plusieurs reproductions sont incapables à susciter l'entièreté de l'expérience du *livre d'artiste*, qui appelle une réception polysensorielle). Trois choses sont alors à souligner à ce stade : les *archives Ecart* ont su contribuer à dynamiser nos réflexions en les rendant palpables, nous ont servi de base d'informations sur le groupe, et nous ont servi de ressources d'*œuvres* tout à la fois.

La forme que prennent ces archives incite à préciser plus avant notre position à leur égard. De fait, il s'est agi de reconstruire les spécificités d'un collectif plurivoque à partir d'archives lacunaires et désorganisées. Le recours à quelques notions ou conceptions théoriques a facilité l'élaboration d'une approche, ou peut-être d'une disposition méthodologique à l'égard de ce fonds. Le mot disposition suppose une attitude plutôt qu'une fixation théorique qui viendrait façonner *a priori* notre regard. Parce que ces archives s'édifient sur une matière que l'on pourrait dire *fragmentaire*, nous l'avons pensée au prisme de la notion de « paradigme indiciaire » (ou « paradigme de l'indice ») au sens de Carlo Ginzburg.<sup>22</sup> Faute d'abondance, notamment textuelle, dans ce fonds, c'est-à-dire, en l'absence d'un discours suivi et établi de la part des artistes sur les œuvres, il nous a semblé utile d'accorder une pleine importance aux *détails* ou *indices* comme autant d'éléments aptes à activer et nourrir les réflexions. Il est fréquent que John Armleder écrive deux phrases sur un bout de papier déchiré ou sur un bout de nappe de table attrapée au vol au sortir d'un restaurant. Ces pensées, instables en leur support et probablement en leur mode d'émission, sont néanmoins révélatrices de certaines dispositions artistiques ou, ailleurs, du développement d'un projet (de publications, d'exposition, etc.). De même, nous avons porté sur ces indices (lorsque leur présence entoure l'œuvre) un regard inspiré par la notion de « récit autorisé », ainsi que définie par Jean-Marc Poinot :

Ce sont les titres, signatures, dates et autres dénominations, les certificats, attestations, descriptifs, notices de montage ou projets. Ce sont les légendes qui flanquent les illustrations dans les catalogues, les déclarations d'intention, recensions et descriptions, les informations, les invitations, les prescriptions, les tracts et autres communiqués de presse dont les artistes gratifient leurs interlocuteurs ; ce sont les commentaires oraux que l'interview diffuse sur les ondes ou fixe sur le papier, ce sont les catalogues raisonnés ou non, les biographies, les livres de témoignage et les journaux personnels.<sup>23</sup>

L'intérêt de cette notion, dans la situation présente, réside dans la possibilité qu'elle offre de reconstruire un ensemble discursif cohérent, une manière d'organisation du « fragmentaire »

---

<sup>22</sup> Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », in *Le Débat*, n°6, nov. 1980, p. 3-44.

<sup>23</sup> Jean-Marc Poinot, *Quand l'art a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève : MAMCO, Villeurbanne : Institut d'art contemporain, Art édition, 1999, p. 135-136.

mentionné. Si nous ne souhaitons pas conserver la notion de Poinsot dans un sens strict<sup>24</sup>, elle apparaît pertinente dans sa faculté à rendre compte d'une certaine *posture* développée par le ou les artistes, qui nous aide à *faire parler le fragment*. Sur cette base, ce sont les éléments découlant du « récit autorisé » qui nous intéressent. Deux en particulier, permettent la conception d'une circulation entre l'artiste, ses discours et ses créations : la « figure de l'artiste » et le « contrat iconographique ». La « figure » correspond à la manière dont l'artiste se construit symboliquement, et relativement à l'œuvre : « contribuent à l'édification de cette figure [...] les (auto)biographies et toutes les déclarations établissant des liens entre les œuvres et les artistes qui les ont conçues. »<sup>25</sup> Elle est le terreau à partir duquel se règle le « contrat iconographique », qui s'entend comme « la formulation des termes du consensus *minimum* que l'artiste veut voir s'établir sur ce qu'il donne à voir dans son œuvre. »<sup>26</sup> Le « contrat » permet le lien entre les termes de la production et ceux de réception de l'œuvre.

Sur la base de ces archives et des fragments, notamment discursifs, mais également sous toutes les formes mentionnées dans la définition du « récit autorisé » (et sans s'y restreindre), qui les constituent, nous entendons donc engager, dans la mesure du possible, une réflexion sur les liens de circulation qui existent entre les artistes d'Ecart, leurs œuvres et la manière dont on perçoit *in fine* leurs œuvres. Car nous le verrons, la contiguïté (voire la continuité) entre la manière dont Ecart se construit et leurs productions, entre la manière dont ils se présentent et la manière dont on reçoit leurs œuvres, est manifeste. Plus précisément, la proximité entre les pratiques du quotidien (*tea time*), la présence de l'intime et de la *private joke* dans les processus de créations, et l'inclusion du spectateur est révélatrice. Disposition et non fixation méthodologique, donc, car les possibles dans la réception du groupe Ecart dépassent largement le seul réglage éventuel d'un « contrat iconographique » : l'ouverture de l'œuvre, déjà mentionnée, appelle une ouverture dans la réception, et la souplesse est à ce stade nécessaire.

La construction de la partie qui suit est inspirée par ce travail global de réflexion sur ce que *sont* des archives et à quoi elles *servent* dans un cas comme le nôtre, donc sur les possibilités existantes quant à l'appréhension de leur aspect fragmentaire. Ces conceptions nous ont inauguralement permis de penser ensemble les particularités d'un collectif (les termes de leurs formations, les origines de leur mise en commun), leurs productions et leurs perspectives sur celles-ci, comme les éléments d'un réseau, aptes à s'entre-commenter une fois relevés. Ainsi préciserons-nous d'abord ce sur quoi fonctionne la *figure* Ecart (sans que nous ne nous restreignions à l'avenir à ce terme précis), car elle permettra d'éclairer quelques-unes des pratiques globales puis éditoriales du groupe.

---

<sup>24</sup> Des notes initialement privées peuvent par exemple être pensées comme de tels récits pour l'actuelle recherche, s'écartant par là même de la définition de Poinsot, qui appelle le caractère public.

<sup>25</sup> Jean-Marc Poinsot, *Op. cit.*, p. 136.

<sup>26</sup> *Idem*. Nous soulignons.

Ce travail réflexif sur l'archive nous a en outre paru d'autant plus pertinent dans le cas des *archives Ecart*, en ce qu'elles correspondent à une tendance artistique où le processus, la non-finitude et l'œuvre ouverte priment souvent sur la nécessité entrevue dans l'autonomie possible de l'œuvre finie. Dans ce contexte, ce qui vient en amont, les archives, est dès lors à considérer, d'un point de vue heuristique, comme une matière vivante à la frontière (ou la dépassant, nous le verrons) d'une participation active à l'œuvre, donc à notre corpus. Le commentaire des archives apparaît dès lors comme connexe du commentaire des *livres* qui nous intéressent.

### *Ecart : un artist-run space*

Mais si les *Archives Ecart* sont le miroir du groupe Ecart, de quoi sont-elles exactement le reflet ? Nous reviendrons plus précisément sur ce qui vient en amont de la date officielle de création du groupe, à l'occasion du *Ecart Happening Festival*, en 1969. Dans l'intervalle nous entendons spécifier les modes d'organisation et les pratiques dominantes du collectif, afin de situer dans ce contexte la production de *livres d'artistes* par le groupe.

Pratiquant volontiers des actions dans la rue (fig. 2), ayant déjà organisé depuis 1967 des expositions et des festivals en plusieurs localisations, le groupe profite dès 1972 de façon stable d'un local au 6 de la rue Plantamour, à Genève, dans le bâtiment de l'hôtel Richemond dont la famille de Armleder est propriétaire (fig. 3).<sup>27</sup> En 1979, ils déménagent au 14, rue de l'Italie.<sup>28</sup> De dates en dates et de lieux en lieux, le groupe varie dans sa composition – « Au départ on était 5 ou 6. Puis on a été jusqu'à 15 à l'époque des travaux avec la neige, et actuellement on est 5 ou 6, selon le travail que l'on fait. »<sup>29</sup> L'implication de chacun dans les activités fluctue. Le groupe est d'abord formé, comme évoqué, par John Armleder, Claude Rychner et Patrick Lucchini. Sur une lettre d'information datant de 1976, ce sont Armleder, Lucchini et Carlos Garcia qui figurent parmi les membres permanents. Dougal (David McIntosh), Gérald Minkoff, Muriel Olesen et Claude Rychner sont signalés comme « membres en 1976 ».<sup>30</sup>

Les principes premiers de cette organisation collective, tels qu'envisagés par le groupe, sont décrits par Bovier à la lumière de la première exposition commune du groupe (alors intitulé groupe Bois), *Linéaments I*, en 1967 : « la disparition de la signature individuelle au profit d'une identité collective, une relation active au spectateur [...] et une gestion singulière de l'information dont [le groupe] disposait sur la scène contemporaine. »<sup>31</sup> Par ce type d'organisation, de positionnement

<sup>27</sup> Entre 1969 et 1972, le groupe a déjà pu bénéficier des caves du bâtiment, notamment pour l'organisation du *Ecart Happening Festival*. Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 21.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 31 et 111.

<sup>29</sup> John Armleder, lors d'une intervention dans un séminaire d'histoire de l'art, en Faculté des lettres de l'Université de Genève (prof. V. Anker), le 13.02.1976, retranscription, p. 2, dans *Archives Ecart*.

<sup>30</sup> Lettre d'informations du groupe à l'occasion de la Biennale de Venise, 1976. *Archives Ecart*.

<sup>31</sup> Lionel Bovier (éd.), *Op. cit.*, 2005, p. 99-100. Le titre de l'évènement se réfère à Victor Hugo et annonce déjà de l'ébauche comme élément valorisé.

artistique (délégation de l'autorité de l'artiste au collectif et au public dans un même mouvement) et de gestion de l'information (ce terme correspond en contexte à une forme de communication artistique globale, rapide et apte à susciter l'interaction)<sup>32</sup>, Ecart se situe, ainsi que le suggère Bovier, dans la scène artistique qui lui est contemporaine. Le groupe s'y intègre par une communauté de pratique non seulement, mais surtout par le maintien d'un réseau international effectif avec qui il échange et collabore : le travail collectif interne est doublé d'une pratique collective externe et mondiale. Dans ce contexte, le groupe fait l'objet d'un héritage – Fluxus, art minimal, art conceptuel, body art, poésie concrète, etc. –, qu'il se réapproprie en négociant un modèle singulier d'organisation alternative ; par ce geste, il s'inscrit conjointement dans la tendance des années 1970 d'un mode de fonctionnement en *artist-run space*.<sup>33</sup>

Le collectif pratique la performance (qui mène à la formation du *Ecart Performance Group* en 1974) (fig. 4), le happening, l'art vidéo, crée et accueille des expositions dans la galerie à son nom (inaugurée en 1973), rue Plantamour ; il édite – grâce à l'imprimerie d'Ecart Publications (1973), qui assure toutes les tâches de l'édition, de l'impression à la distribution – des *ephemera*, du mail art, des *multiples* et des *livres d'artistes* (fig. 5). Le groupe produit et s'occupe à la fois de distribuer ses publications et créations, ainsi que des livres d'autres artistes, théoriciens ou groupes, des revues ou magazines d'art : leur librairie spécialisée, *Ecart / Books* (1975)<sup>34</sup>, en assure la diffusion (fig. 6 et 7). Le collectif autogère donc trois pôles : une galerie, une librairie (*Books*), et une maison d'édition (*Publications*).

Ce modèle d'autogestion, Maurizio Nannucci, fondateur de l'espace alternatif Zona à Florence, le décrit justement dans une lettre de 1977 à Armleder : « le problème, c'est que je n'aime pas la routine des galeries, des collectionneurs, des foires d'art – je veux rester au dehors de cette situation – je veux travailler seulement avec les amis [...] qui [ont] mes mêmes problèmes. »<sup>35</sup> Il en ressort un désir d'*alternatif* au sens d'une distanciation – poursuivie aussi bien par Ecart – des circuits traditionnels de monstration et de diffusion de l'art, et fondé sur « un art formellement et idéologiquement étranger aux contextes établis. »<sup>36</sup> La volonté autonomiste, sur la base de laquelle s'organise un circuit parallèle international, horizontal (au sens d'une collaboration soustraite aux hiérarchies) et dynamisé par les affinités artistiques, s'inscrit en faux contre les institutions muséales, galeries ou éditeurs traditionnels, mais également contre la critique et la théorie de l'art. Les discours

<sup>32</sup> « With an art world that knows more readily about current work, through reproductions and the wide dissemination of information via periodicals, and that has been altered by television, films, and satellites, as well as the "jet", it is now possible for artists to be truly international ; exchange with their peers is now comparatively simple. », *Information*, catalogue d'exposition, New York : Museum of Modern Art, 1970, p. 139.

<sup>33</sup> Le terme d'*artist-run space* est notamment étayé par le livre suivant : Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci (éd), *Op. cit.*, 2012.

<sup>34</sup> Dont la Bibliothèque d'art et d'archéologie (BAA) de Genève fut cliente. Elisabeth Jobin, « L'administration des éditions et de la librairie Ecart » : [en ligne] : <http://archivesecart.ch/ladministration-des-editions-et-de-la-librairie-ecart/>, consulté en avril 2020. Giuseppe Chiari, à propos de la librairie : « C'était beau parce que libre. Et gentil. » Souvenir évoqué en 1997. Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 85.

<sup>35</sup> Cité par Elisabeth Jobin dans « Ecart et l'autonomie artistique », [en ligne] : <http://archivesecart.ch/485-2/>

<sup>36</sup> Catherine Quéloz, « Les raisons / réseaux du collectif », dans Lionel Bovier, Christophe Cherix, 2019, *Op. cit.*, p. 134.

sont, lorsqu'ils existent, bien souvent assurés par le groupe Ecart lui-même. John Armleder évoque, à propos de ce désir autonomiste, l'idée de « fonctionner dans une anti-économie ».<sup>37</sup>

Ce sont donc les pratiques et le vocabulaire de leurs pratiques que s'approprient les artistes, énonçant effectivement, par ce désir d'émancipation, l'inadéquation qui existe entre leur rapport particulier à la notion d'art – dans une logique processuelle (*work in progress*), de performativité (l'éphémère intégré aux pratiques) et d'interaction continue propre à l'héritage de Fluxus, du body art et de l'art conceptuel – et la manière dont l'art est pris en charge par les institutions établies.<sup>38</sup> Genève ne connaissait pas, au début des années 1970, de personnalités telles que Harald Szeemann ou Jean-Christophe Ammann du côté alémanique, c'est-à-dire des personnalités dont les partis pris curatoriaux (au sens où l'on entend aujourd'hui ce mot) à l'égard de l'art contemporain étaient forts et plus proprement tourné vers des formes d'art décloisonnées et performatives. L'exposition *When Attitudes Become Form* organisée par Szeemann à la Kunsthalle de Berne en 1969 ou la *documenta V* à Cassel en 1972 sont exemplaires de cette tendance.

Schématiquement, l'autonomie sert donc *in fine* directement l'expérimentation et la collaboration ouverte, qui permettent un art de *flux*, héritier en cela de l'altération des frontières du domaine telle qu'engagée par Fluxus suivant l'ambition d'une assimilation mutuelle « de l'art et de la vie (non-art) » à laquelle Ecart est réceptif. Fonctionnant sur ce modèle alternatif, il existe donc chez Ecart une cohérence entre la pratique et l'organisation de cette pratique. A cette aune, le collectif genevois s'approche d'une définition possible de l'*artist-run space* (sur une note manuscrite de présentation, Armleder écrit « an artist-cooperative »<sup>39</sup>) :

Although they had different organizational structures, all the institutions were linked by a common goal: the basic idea of free affiliation and exchange between avant-garde artists in order to engage with experimental art practices. The artist's role and identity were thereby expanded far beyond the act of individual imaginative creation, and the artist came to the fore as a social being and a participant in collective decisions<sup>40</sup>.

On retrouve dans cette définition sommaire les idées d'autonomie et d'*information* continue. Nous pourrions ajouter la mention des critères de sélections employés par Gabriele Detterer et Maurizio Nannucci au moment d'élire rétrospectivement (2012) neuf espaces ayant participé à cette tendance : 1. But non-lucratif, 2. Indépendance et autonomie de programme, 3. Autogestion, 4. Antihiérarchique, 5. Aide mutuelle et attention aux relations sociales, 6. Programme d'exposition avant-gardiste, 7. Publications et distribution de livres d'artistes, magazines et éditions, 8. Fonctionnement en réseau, 9. Continuité durable, 10. Archives accessibles.<sup>41</sup> Forcément non

<sup>37</sup> Andrea Bellini (éd.), *Centre d'art contemporain Genève 1974-2017*, Dijon : Les Presses du réel, 2017, p. 435.

<sup>39</sup> Note d'Armleder à l'occasion du passage d'Ecart à la Close Radio de Los Angeles, en octobre 1977. *Archives Ecart*.

<sup>40</sup> Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *Op. cit.*, p. 12

<sup>41</sup> Nous traduisons. En anglais : « 1. Nonprofit organization 2. Independence and autonomy of program, 3. Self-governance, 4. Anti-hierarchical, 5. Mutual aid and responsibility for social relations, 6. Avant-garde exhibition program,

exhaustif, l'ensemble de ces critères reconduit néanmoins les modalités d'organisation et de fonctionnement d'Ecart. Ce rapport *alternatif* à l'art est partagé mondialement, selon des formulations différentes, par des espaces tels que Zona (Florence, 1974-1985), Franklin Furnace (New York, 1976-) ou Printed Matter (New York, 1976-), par des groupes nationaux tels qu'Impact (Lausanne, galerie, 1968-1975) ou par des galeries suisses alémaniques telle que Apropos à Lucerne (1971-), avec laquelle Ecart a collaboré – en y présentant « l'exposition que les deux autres auraient pu faire »<sup>42</sup>, et en invitant Ruedi Schill, qui dirigeait la galerie, à Genève.

Ce sont autant d'espaces et de groupes avec lesquels Ecart est en communication, au sein de ce réseau de partage global d'invitations, et qui viennent souligner la proximité entre les acteurs dont les positions artistiques sont convergentes dans les années 1970. La notion d'invitation est importante, qui distingue Ecart des institutions et de leurs fonctionnements : « C'était en quelque sorte un postulat de notre part : nous sommes des artistes qui invitons d'autres artistes. ». Un schéma (fig. 8, ou une chronologie : fig. 9) traduit la diversité des pratiques accueillies par Ecart grâce à l'invitation, tandis que, se fondant d'abord sur une liste d'adresses d'artistes, l'exposition de correspondance *CV Nut Art Show*, de David Zack (galerie Ecart, 1974) (fig. 10), est représentative de ce phénomène de proximité dans la diversité<sup>43</sup>.

Le choix d'une structure autogérée, donc indépendante, est d'autant plus opportun dans une ville qui ne dispose pas, dans les débuts d'Ecart, de structure habilitée et intéressée à recevoir le type d'art pratiqué par le groupe. Ainsi Rainer Michael Mason souligne-t-il le décalage observé en 1974 entre la réception genevoise et les activités alors singulières du collectif : « La presse culturelle n'est pas toujours à l'aise, peut-être parce que le terrain culturel n'est pas prêt. »<sup>44</sup> Le constat est étayé directement dans un article de la *Tribune de Genève* : « La galerie Ecart poursuit également sa route dans le véhicule post-Fluxus. Ce mouvement peut apparaître comme radicalement neuf dans le concert des galeries : il l'est en fait, mais sur un plan genevois. »<sup>45</sup> Cette citation révèle surtout la position de Genève à l'endroit des tendances internationales de l'époque ; en retrait, selon Armleder : « [...] Genève est très refermée sur elle-même, et n'a pas l'habitude de recevoir des informations de l'extérieur. Ce dont [la ville] souffre. »<sup>46</sup> Peu d'alternatives existent effectivement. A la question « Trouvez-vous qu'il manque une structure pour un art ou des travaux dits de recherche ? », l'artiste répond : « Ici, il n'y a rien », puis « il est peut-être indicatif que nous ayons établi nos projets en dehors de ce contexte-là [...] Genève souffre de toute évidence d'un complexe

---

7. Publishing and distribution of artists' books, magazines and editions, 8. Networking, 9. Continuity over a number of years, 10. Accessible archives. » Dans *Ibid.*, p. 27-28.

<sup>42</sup> Du 07.11.1977 au 13.01.1978. Des coupures de presse évoquant l'exposition sont reproduites dans le livre John M Armleder, Patrick Lux Lucchini, Claude Rych Rychner, *3x(2x1) / A Chhjlnoruxy Production*, 1979.

<sup>43</sup> John Armleder dans Andrea Bellini (éd.), *Op. cit.*, p. 435.

<sup>44</sup> Rainer Michael Mason, « ECART / ETHIQUE », reproduit dans Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 143.

<sup>45</sup> Dominique Bord, « La violence du peintre », la *Tribune de Genève*, 27. 03.1974.

<sup>46</sup> Énoncé dans le séminaire à l'Université, *Op. cit.*, 13.02.76, p. 3-4, *Archives Ecart*.

provincial. »<sup>47</sup> La création par Adelina von Fürstenberg du Centre d'art contemporain en 1974 – situé à la salle Simón I. Patiño, avant d'investir un espace contigu à la galerie Ecart – constitue un événement important pour le collectif : bien qu'ayant des programmations différentes (von Fürstenberg s'intéresse de plus près à l'art conceptuel), le Centre et Ecart collaborent dès lors beaucoup, à l'occasion d'expositions et de coéditions.<sup>48</sup> Adelina von Fürstenberg, rétrospectivement, juge cette proximité stimulante dans sa faculté à créer une double rencontre avec une même scène contemporaine (l'un plus concentré sur l'art conceptuel, l'autre sur l'héritage de Fluxus),<sup>49</sup> Les deux espaces se sont parfois confondus à l'occasion d'une exposition commune, signalant encore la valorisation d'un paradigme fondé sur la circulation entre les créations artistiques.<sup>50</sup> Palliant par cette collaboration une forme d'isolation première sur la scène genevoise (Armleder mentionne un rapport de distance avec les autres artistes œuvrant dans ce contexte, tels que Gérald Ducimetière ou Serge Candolfi<sup>51</sup>), le groupe entretient néanmoins le contact avec d'autres galeries récentes, telles que la galerie Gaëtan (Carouge, 1973) ou la galerie Marika Malacorda (1976). Entre 1976 et 1979, Ecart diffuse neuf lettres d'information aux interlocuteurs de son réseau (leur *mailing list*).<sup>52</sup> Ces lettres, qui traduisent l'actualité du groupe (galerie, publications, librairie), informent en outre sur celle du Centre d'art contemporain, de la galerie Gaëtan, de la galerie Marika Malacorda, ainsi que sur d'autres manifestations ponctuelles à Genève, corroborant le désir d'amitié qui anime Ecart.

*Ecart Publications : anatomie d'une « bibliothèque »*

Dans ce contexte, le *livre d'artiste* apparaît comme un véhicule propice à servir la diffusion de l'idée artistique, puisant dans son format la faculté offerte d'être distribué facilement à l'international (par voie postale) – donc d'entretenir le « poste d'écoute et de liaison transatlantique »<sup>53</sup> que constituait le groupe, c'est-à-dire, son aptitude à l'échange. Dès lors, si Ecart se compose de trois à six ou sept membres actifs à l'interne, on peut compter, pour l'ensemble de

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 14. John Armleder et Gérald Minkoff soutiennent un certain refus de la Ville de Genève à s'ouvrir à l'actualité internationale. Ainsi Armleder se réfère-t-il au point de vue de Robert Filliou : « Il ne faut pas aller vers la scène, il faut l'amener vers nous », dans Andrea Bellini (éd.), *Op. cit.*, p. 427.

<sup>48</sup> Les deux espaces fonctionnent selon une logique proche : « Le centre cherche à se dissocier à la fois de la fonction de légitimation de la culture muséale – en l'occurrence, incarnée à Genève principalement par le Cabinet des Estampes et le Musée Rath – et de l'économie commerciale des galeries, leur opposant la logique d'un espace expérimental qui privilégie des œuvres ouvertes et des modalités de création processuelles. » Cette remarque de François Bovier et Adeena Mey vaut pour Ecart. Dans Andrea Bellini (éd.), *Op. cit.*, p. 55.

<sup>49</sup> Lionel Bovier, Christophe Chérix, *Op. cit.*, 2019, p. 65.

<sup>50</sup> « Généralement, les deux lieux étaient ouverts aux mêmes heures, les vernissages se déroulaient le même soir et les visiteurs étaient conduits d'un endroit à l'autre. », dans *Idem*.

<sup>51</sup> Énoncé dans le séminaire d'histoire de l'art à l'Université de Genève du 13.02.76, *op. cit.* p. 3. « Certains [artistes genevois] sont venus voir ce que nous faisons mais on avait l'impression qu'ils venaient un peu pour surveiller, comme si on marchait sur leur terrain. »

<sup>52</sup> Lettres No. 1 à 9, 1976-1979, *Archives Ecart*.

<sup>53</sup> Rainer Michael Mason, *Art. cit.*, dans Lionel Bovier, Christophe Chérix, *Op. cit.*, 2019, p. 144.

son corpus de *livre d'artistes*, soixante collaborations (inter)nationales au moins. Si Genève demeure par trop imperméable, aux yeux d'Armleder, à recevoir l'*information*, le livre apparaît à cet endroit comme l'un des outils privilégiés de réception et de promotion des pratiques contemporaines internationales (d'Ecart vers le monde et du monde vers Ecart) : il participe, parallèlement à l'accueil des artistes et des expositions, et à la pratique du mail art, à combler cette insuffisance entrevue sur la scène genevoise en tentant d'abattre au mieux les frontières. Cette perspective, presque éthique, est étayée dès 1970 par Kynaston McShine : « books are still a major communication system, and perhaps becoming even more important, given "the global village" that the world has become. »<sup>54</sup> C'est dire que le choix de publier peut avoir été nourri par le potentiel « communicatif » du support.

Mais il ne s'agit pas là de la seule *raison* présidant aux activités éditoriales pratiquées par Ecart, et il serait dommageable de considérer le médium – qui ne saurait être réduit à de la publicité – sous ce seul jour. Dans une lettre de mai 1977, le collectif, commentant un retard dans le programme d'Ecart Publications, indique que « cette activité [...] est pourtant bien notre activité favorite et la plus représentative des objectifs d'Ecart » : le « pôle éditorial » endosse donc une importance fondamentale aux yeux du groupe. Ecart Publications éditait, en outre des *livres d'artistes*, des cartons d'invitation, des affiches, des planches de timbre, des cartes postales (fig. 11 et 12) et des *multiples*<sup>55</sup>, pour le compte, parfois, d'artistes ou d'espaces externes au collectif (la galerie Marika Malacorda et le Centre d'art contemporain en particulier). Ainsi les imprimeries d'Ecart ont-elles par exemple édité *Short Stories + Love Songs* de Pat Steir pour la galerie Farideh Cadot (fig. 13) à Paris en 1977.<sup>56</sup>

Au sein de cette production variée, le contenu des lettres d'information définit tacitement la publication de *livres d'artistes* comme un élément central d'Ecart Publications, en mentionnant systématiquement les nouvelles parutions ou celles prévues. L'imprimerie offset du groupe était principalement gérée, d'un point de vue technique, par Patrick Lucchini ; Armleder s'est quant à lui beaucoup occupé de la programmation et du contact avec les artistes – en un mot, de la *ligne éditoriale*. Le premier *livre d'artiste*, dû à Armleder et Lucchini, date de février-mars 1973 et est intitulé *J.A. : collage collectif par correspondance No. 1 (1972/73) / Délicieuses pastilles au miel*<sup>57</sup> (fig. 14) ; la dernière publication, par Armleder également, et élaborée avec des artistes islandais, date de décembre 1982 (fig. 15). Dans cet intervalle, le groupe produit un corpus constitué de *livres d'artistes* dont les statuts sont variables : certains sont connexes d'expositions (dans une logique de catalogage, d'interactivité, d'outil de la visite, et dans un plus ou moins d'indépendance<sup>58</sup>), d'autres

<sup>54</sup> Kynaston McShine, dans *Information*, *Op. cit.*, p. 138.

<sup>55</sup> Nombre de ces objets sont observables, souvent dispersés dans les *Archives Ecart*. Ils sont brièvement mentionnés par Cherix et Laplanche dans Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 196.

<sup>56</sup> *Idem*.

<sup>57</sup> En terme général, nous avons choisi de nous baser sur les titres énoncés dans l'inventaire de Christophe Cherix et Geneviève Laplanche, qui se fondent sur les informations inscrites sur les livres eux-mêmes.

<sup>58</sup> Ces aspects seront développés dans le quatrième chapitre. Cf. *infra.*, p. 98 et s.

ont une valeur rétrospective (tel que *Ecart 1973-1978 / Archive-Box*, 1978 (fig. 16)). Soixante artistes ont collaboré à l'érection de ce corpus. Sur cinquante-sept publications étudiées, approximativement trente-six sont dues à des membres d'Ecart et ou à des collaborations nationales ; des artistes internationaux sont impliqués dans environ vingt-neuf d'entre elles (certains *livres d'artistes* naissent d'une double implication nationale et internationale). Douze parutions sont le résultat de coéditions, avec des éditeurs genevois (les galeries et espaces précités), zurichoises (Éditions Howeg) ou internationales (The Future Press, à New York, par exemple). Si la plupart sont édités à entre deux cents et mille exemplaires, il en existe à tirage unique ou restreint. Quelques-uns se présentent comme des périodiques, qui ne possèdent pourtant qu'une parution (*Ecart Yearbook / 1973* (fig. 17)). Le corpus compte en outre une collection de publications regroupées et numérotées (huit au total) sous la nomination de « Double Sphinx Serie » (fig. 18), étalées sur quatre ans (1973-1977) et dont le format (extérieur, sous la forme d'un cahier d'environ 205x145mm) est invariable à l'exception de la coloration, qui change pour chaque numéro. Parallèlement, Armleder crée une seconde maison d'édition affiliée à Ecart Publications, Leathern Wing Scribble Press, qui publie des *livres d'artistes* et des *multiplés* – par l'artiste seul ou avec d'autres membres du groupe. Ces publications sont comprises dans l'inventaire de Cherix et Laplanche, disponibles dans les archives et seront incluses dans ce travail. Ce corpus – dont quelques éditions produites par Ecart Publications sont demeurées introuvables – est parfois enrichi dans les archives d'une maquette ou d'éléments préparatoires, et les planches offset sont souvent disponibles. Un certain nombre de projets sont de plus restés à l'état d'ébauche et n'ont jamais été publiés : il est difficile d'en saisir l'analyse. La *Ecart 1973-1978 / Archive-Box* donne une première idée de l'anatomie du corpus qui nous intéresse (fig. 16), et le donne à penser, selon les mots de Jérôme Dupeyrat, comme une « bibliothèque vivante » : « Des ouvrages de nature très diverses, tant par leurs formes que leurs contenus, peuvent cohabiter dans une bibliothèque, tout en entretenant un réseau de relations et d'échos intertextuels – des relations de « bon voisinage », aurait dit Aby Warburg. »<sup>59</sup>

La diversité observée dans cette bibliothèque est permise au plus haut point par le potentiel *intermedial*<sup>60</sup> du *livre d'artiste*, qui intervient dans des « espaces intermédiaires »<sup>61</sup>, c'est-à-dire, entre les domaines artistiques, en hybridant les médiums : par sa faculté à englober les pratiques, le *livre d'artiste* postule un affaiblissement des frontières entre les médiums au profit d'une rencontre

<sup>59</sup> Jérôme Dupeyrat, « Écart(s) et rapprochements », in Aline Melaet (éd.), *Ecart type*, Genève : Boabooks, à paraître. L'interview de John Armleder par François Bovier et Adeena Mey dans le livre rétrospectif sur le Centre d'art contemporain, est informatif sur les activités éditoriales du groupe. Andrea Bellini (éd.), *Op. cit.*, p. 417-435.

<sup>60</sup> Au sens de Dick Higgins : « La plupart des œuvres les plus intéressantes produites actuellement semblent se situer à l'intersection de plusieurs médiums. » ; dans cette perspective, le happening se tient par exemple « entre le collage, la musique et le théâtre [...]. Il n'est régi par aucune règle ; chaque œuvre détermine ses propres médium et forme, en fonction de ses besoins. » ; en définitive, l'approche intermediale « souligne la dialectique entre les médiums » tout en stipulant que « cet «entre les médias» ne se situe pas seulement entre les techniques artistiques traditionnelles, mais entre tout ce qu'on peut concevoir comme support. » Dick Higgins, « Sur les intermédia », trad. Pascal Krajewski, *Appareil*, 18 | septembre 2017 et Charles Dreyfus, « L'intermédia et Dick Higgins », *Inter*, 125, 2017, p. 72-73.

<sup>61</sup> Notion de Jérôme Glicenstein, *L'art, une histoire d'expositions*, Paris : Presses universitaires de France, 2009, p. 47.

dialectique entre eux. Il semble dès lors important, à ce stade, d'engager quelques précisions sur ce qu'est le *livre d'artiste* : du point de vue de ses origines et *raisons* (pourquoi employer ce médium ?), de sa théorie, et dans une perspective méthodologique. Car il est vrai que ce médium participe plus, dans une certaine mesure, d'une « histoire mineure »<sup>62</sup> que d'une « histoire dominante. »

### *Le livre d'artiste dans les années 1960-1970*

La création d'un livre était un moyen permettant de montrer l'évolution des rapports entre la forme et le matériau, l'expérience et la pensée, la création et la distribution.<sup>63</sup>

Il existe quantité d'angles possibles pour appréhender le *livre d'artiste*. Il est utile, en premier lieu, de relever le lien qui unit la proposition artistique alternative telle qu'elle s'est manifestée dans les *artist-run spaces* et le médium, autour de la double volonté d'*information* et d'une indépendance volontiers subversive (au sens d'une différenciation d'avec les canaux institutionnels de diffusion de l'art) :

Publishing was a primary means of building a connective tissue with the rest of the world, and also of acknowledging of our own existence as artists (since we were not being acknowledged by the art world). We were not looking for legitimization from the art world and we thought of ourselves as infiltrating the museum and galleries rather than working with them. But we were very aware of our peers – locally, nationally, and internationally – and it was to them that we looked for acknowledgment.<sup>64</sup>

Abolition des frontières et autonomie sont deux possibilités offertes par le médium, la première par le recours au réseau postal, la seconde par la possibilité d'imprimer à bas coût, dans un contexte de productions souvent « non-lucratif ». Ce dernier point est central dans la théorie du *livre d'artiste* : Anne Moeglin-Delcroix, dont les travaux font autorité dans le domaine et qui s'est adonnée à une généalogie du médium<sup>65</sup>, fait remonter la pratique aux années 1960 et définit *Twentysix Gasoline Stations* (1963) de Ed Ruscha comme l'une des pierres angulaires du genre<sup>66</sup> (fig. 19 et 20). Suivant l'une des définitions possibles du *livre d'artiste*, le médium se définit par quelques caractéristiques essentielles que l'on peut schématiquement résumer comme suit : l'entier de la production de l'objet – de sa conceptualisation à sa réalisation matérielle – est assurée par l'artiste seul (excluant le rôle traditionnel de l'éditeur ou celui de l'écrivain dans le cas d'un livre illustré), il est théoriquement reproductible à l'infini, par le biais d'une impression industrielle et peu coûteuse, et tend, pour ces

---

<sup>62</sup> Selon le mot de Branden W. Joseph, réemployé notamment par Adeena Mey à propos de Anthony McCall et de *l'expanded cinema*, dans Elisabeth Jobin, Yann Chateigné (éd.), *Op. cit.*, p. 406 et s.

<sup>63</sup> Entretien avec Nannucci dans *Bookmakers*, catalogue d'exposition, Saint-Yrieix-la-Perche, Théâtre du Centre Jean-Pierre Fabrègue, 1995, non paginé.

<sup>64</sup> AA Bronson, cité par Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *Op. cit.*, p. 16.

<sup>65</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste : 1960/1980*, Paris : J.-M. Place, Bibliothèque nationale de France, 1997.

<sup>66</sup> Dieter Roth est aussi souvent mentionné comme l'un des initiateurs du médium. Il faut néanmoins préciser qu'il serait réducteur de ne donner qu'une ou deux bornes comme seuls instigateurs d'une pratique artistique.

raisons, à n'être pas signé.<sup>67</sup> Dans le cas d'Ecart, il faut plutôt penser la pratique comme relevant d'une *multi-person control situation*<sup>68</sup> (par opposition à l'idée d'une *one-person control situation*).

S'il faut y intégrer de la nuance, cette série de caractéristiques permet de situer la place singulière qu'occupe le médium relativement aux autres pratiques par lesquelles le livre et l'art interagissent. Ce sont en particulier la dimension artisanale et souvent unique du livre peint, ainsi que la collaboration, constitutive de ce genre, entre des métiers différents (écrivain, peintre, illustrateur) qui sont niées. Pareillement, l'absence d'une prétention à la préciosité et à la rareté (du point de vue des matériaux employés, qui sont souvent « banals » parce que liés à des techniques industrielles) distingue le médium de ce que les spécialistes appellent la *bibliophilie* ; ce terme renvoie à une haute qualité matérielle et non strictement à un *projet* artistique, et ce sont les procédures artisanales et la rareté qui s'y trouvent valorisées.<sup>69</sup> La « banalité » des matériaux, et leur caractère économique, se joint au contraire à l'ambition d'un art facilement et abondamment diffusable : la perspective est celle d'une démocratisation de l'accès à l'expérience artistique, corrélative du principe d'équivalence entre « l'art et la vie ». La dimension *intermediale* du *livre d'artiste* – tel que nous l'avons défini ici – contribue de son côté à l'éloigner d'une logique d'illustration. La rencontre dialectique entre les médiums au sein du *livre d'artiste* ne repose pas sur un rapport de subordination (par la nécessité du commentaire) d'un texte à une image ou inversement, mais sur un principe expérimental plus affirmé et dont les possibles prétendent à plus d'ouverture. Pour Dick Higgins, le médium « doesn't contain a lot of works, like a book of poems. It is a work. »<sup>70</sup>

L'historiographie du médium désigne justement l'appréhension d'un type spécifique de relations entre le *support livre* et ce qu'il contient comme un aspect primordial et spécifique du *livre d'artiste* :

[...] la question de la spécificité du livre d'artiste (puisque tel est le nom qui s'est imposé) se ramène essentiellement à celle de la relation d'expression réciproque entre certaines caractéristiques physiques propres au livre en tant que support et certaines informations verbales ou visuelles, à lire ou à voir. C'est l'interdépendance réussie entre les unes et les autres qui fournit le critère d'évaluation esthétique du livre. [...] Il faut concevoir réciproquement la forme comme *forme formée*, comme l'organisation signifiante d'une matière, instituée chaque fois de façon singulière à partir de l'utilisation expressive (ou, parfois, de la non-utilisation expressive) des propriétés constitutives du livre.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> Cette définition (simplifiée) est par exemple relayée en France par Anne Moeglin-Delcroix, ou aux États-Unis et en Angleterre par Lucy Lippard (artiste, critique et co-fondatrice de la maison d'éditions de livres d'artistes Printed Matter à New York) et Clive Phillpot (critique d'art, curateur, bibliothécaire) pionner dans la critique et la collection du livre d'artiste.

<sup>68</sup> Selon l'expression de Jérôme Dupeyrat, dans « Livres d'artistes : a multi-person control situation », in Océane Delleaux (éd.), *Les avancées de l'art multiplié*, Friville-Escarbotin : Friville Éditions, 2016, p. 35-55.

<sup>69</sup> Leszek Brogowski, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Rennes : Ed. Incertain sens, 2016, p. 184 et suite.

<sup>70</sup> Dick Higgins, « A preface », dans *Artists' books : a critical anthology and source book*, Rochester : Visual Study Workshop, 1985.

<sup>71</sup> Anne Moeglin-Delcroix, « De la critique » dans Ulises Carrión, *Quant aux livres / On books*, trad. de Thierry Dubois, Genève : Héros-Limite, 2008, p. 15.

Il est en premier lieu utile – et Moeglin-Delcroix en formule également la conscience dans son article – de signaler la nécessité d'assouplir les affirmations citées : il serait réducteur et formaliste, du point de vue de l'histoire de l'art, de ne chercher dans les *livres d'artistes* qu'un « degré » de concordance entre le choix du format et son contenu (donc de les réduire à une dialectique *forme-fonction*) ; mais il faut souligner la pertinence de la deuxième partie de la citation : le cas par cas doit prévaloir sur toute tentative d'appréhension globale du médium. Particulièrement, le bien-fondé de cet extrait se situe dans ce qu'elle signale de la *réflexivité* plus ou moins inhérente au médium : le *livre d'artiste*, bien souvent, relève implicitement (ou explicitement) d'une « interrogation de fond sur la nature même de la forme-livre »<sup>72</sup>, qui permet du même coup de le penser comme autre chose qu'un support « par défaut » (comme peut l'être un livre de littérature). Si nous n'entendons pas privilégier cet aspect dans nos analyses, il est important de reconnaître la manière dont les artistes disposent de ce support en en subvertissant plus ou moins la forme, matériellement ou symboliquement (la quatrième partie du présent travail y réfléchit plus avant) ou, en tous les cas, en l'employant comme un matériau faisant partie intégrante de l'œuvre (le rapport à la page, au pli, à la matérialité, etc.). C'est dans cette perspective que le *livre d'artiste* se distingue des autres types de livres, quand bien même ceux-ci auraient un rapport avec l'art : « [il] n'est [...] ni un catalogue ni un recueil d'œuvres préexistantes : il est une création à part entière. »<sup>73</sup> A ce stade, avançons que la *réflexivité* est double et que la spécificité la plus aigüe du médium se situe dans ce rapport bilatéral : s'il questionne la conception de « ce qu'est un *livre* (ou un support livre) », il interroge dans le même mouvement la conception que l'on se fait de l'art. Dans cette optique, plusieurs fonctions critiques sont imbriquées et suscitées par le *livre d'artiste*<sup>74</sup>, qui induisent ce que Jérôme Dupeyrat appelle un « outrage aux certitudes esthétiques ».<sup>75</sup> « Par-là, [ce médium] est marqué par une forme de militantisme. »<sup>76</sup>

Le *livre d'artiste*, dans cette conception, à laquelle nous nous accolons car elle correspond à notre corpus (le médium compris comme le fruit des années 1960, et largement développé au cours des années 1970, est redevable de Fluxus, des minimalistes et des conceptuels, qu'Ecart Publications accueille), est donc souvent le fait d'une autoédition au caractère intrinsèquement critique, et ce d'autant plus que sa dimension reproductible et industrielle participe elle-même de la remise en cause possible de son statut d'œuvre d'art, dans la mesure où les notions d'aura ou d'authenticité s'en trouvent altérées. La reproductibilité est inhérente au livre : celui-ci n'est pas copie d'un original, mais « est copie ». Or cette reproductibilité altère possiblement l'aura si celle-ci est

<sup>72</sup> Sophie Bogaert dans Rainer Michael Mason et al., *Le livre libre : essai sur le livre d'artiste 1883-2010, du livre illustré au livre d'artiste en Suisse romande*, Paris/Le Mont-sur-Lausanne : Les Cahiers dessinés, J. Genoud SA, 2010, p. 18.

<sup>73</sup> *Idem.* Ulises Carrión s'est attaché, dans Ulises Carrión *Op. cit.*, à distinguer le livre d'artiste des autres livres.

<sup>74</sup> Voir notamment Leszek Brogowski, « Du concept du livre et du concept élargi de l'art dans le livre d'artiste », dans Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix (éd.), *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? : actes du Colloque, 19-20 mars 2010*, Université Rennes 2, Rennes : Ed. Incertain sens, 2014, p. 15-17.

<sup>75</sup> Jérôme Dupeyrat, *Ce que l'édition fait à l'art : extraits d'une collection*, Roubaix : Tombolo Presses, 2017, p. 77.

<sup>76</sup> Sophie Bogaert, *Art. cit.*, p. 18.

corrélative de la rareté, de la préciosité, de l'unicité et de la proximité de la main de l'artiste.<sup>77</sup> Mais aussi, Leszek Brogowski relève que la reproductibilité peut dans ce cas, « être prise en compte comme principe esthétique ».<sup>78</sup>

C'est justement dans une perspective analogue – la valeur critique du médium – que Moeglin-Delcroix définit Ed Ruscha comme un pionnier du genre, en profitant de ses propres affirmations pour donner à comprendre le lieu d'une rupture : « *Mes livres ont été des brûlots. [...] Ils semblaient très familiers [au public] alors qu'ils étaient en quelque sorte le loup déguisé en brebis* ». <sup>79</sup> Cette théorie d'une stratégie du *loup dans la bergerie* ou du *cheval de Troie*<sup>80</sup>, perçue également dans les livres de la Something Else Press de Dick Higgins, est récurrente, qui souligne le désir d'un ébranlement subversif des catégories dominantes de l'art et du livre, par un ébranlement premier des horizons d'attentes de la réception. Clive Phillpot, qui a, en plus des artistes eux-mêmes, été l'un des premiers commentateurs du *livre d'artiste* (d'abord appelé *bookwork*), a publié avec JRP|Ringier un recueil de ses écrits entre 1972 et 2010. Ce livre – qui donne en outre une idée diachronique des évolutions et hésitations de la recherche<sup>81</sup> sur le médium tout en suggérant la continuité, les variations et l'actualité qui lui sont relatifs – reconduit les premières impressions déroutées d'un contemporain face à la découverte de ce mode de création inhabituel en son temps. Son métier de bibliothécaire l'oblige de fait, dès les années 1970, à une réflexion sur le statut du *livre d'artiste* : à quelle catégorie correspond-il ? Doit-on le montrer dans un musée, ou le disposer dans une bibliothèque ? La réponse n'est pas évidente.

Il faut noter à cet endroit que l'une des particularités du médium, s'il en faut, se trouve dans la contemporanéité qui existe entre la pratique et sa théorisation, les acteurs de l'un et de l'autre s'étant fréquemment confondus.<sup>82</sup> Dick Higgins ou Ulises Carrión, par exemple, ont tous deux été artistes et théoriciens à la fois : la production de *livre d'artistes* a elle-même souvent été accompagnée d'une réflexion sur ses potentiels et les raisons de son recours. De fait, le médium a profité au cours des années 1960-1970 de l'impulsion d'espaces de galeries, de maisons d'édition et de librairies spécialisées, dont Something Else Press (Dick Higgins, New York, 1963-), Other books and So (Ulises Carrión, Amsterdam, 1975-1979), Printed Matter, Inc. (Lucy Lippard, Sol LeWitt, New

---

<sup>77</sup> Sur l'idée d'une « authenticité » ou « aura » altérée par la reproductibilité : Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de Lionel Duvoy, Paris : Ed. Allia, 2012.

<sup>78</sup> Leszek Brogowski, *Op. cit.*, 2016, p. 81.

<sup>79</sup> Résumant les positions de Moeglin-Delcroix, Sophie Bogaert cite Ruscha, dans *Art. cit.*, p. 18.

<sup>80</sup> « L'approche quelque peu subversive de Higgins était de produire les textes les plus radicaux sous des reliures conventionnelles de grande qualité, de façon que les bibliothèques normales les mettent plus volontiers sur leurs étagères. » Barbara Moore et Jon Hendricks cités par Anne Moeglin-Delcroix, *Op. cit.*, p. 114.

<sup>81</sup> Son livre *Booktrek : selected essays on artists' books (1972-2010)*, Zürich/Dijon : JRP|Ringier / Les Presses du réel, 2013. Phillpot, initialement bibliothécaire, a travaillé à proximité et en collaboration avec les artistes, notamment en tant que fondateur d'une collection de livre d'artistes au Museum of Modern Art de New York, dont il a été le bibliothécaire en chef. Il a entretenu un lien étroit avec Printed Matter Inc. et Franklin Furnace.

<sup>82</sup> Les discours produits sur le médium émanent ensuite de traditions différentes, que ce soit sur le plan géographique ou sur celui de la formation intellectuelle de leurs émetteurs. Les théoriciens amènent donc une vision éventuellement polarisée du médium, dont l'incapacité première à s'accorder sur le nom « livre d'artiste » est symptomatique.

York, 1976-) et Franklin Furnace (Martha Wilson, New York, 1976-) sont des représentants importants, et avec lesquels Ecart était en communication.

Ces lieux de diffusion, et partant le médium en question, sont étroitement liés à l'histoire de la poésie concrète, de l'art conceptuel et de Fluxus. Ces différentes approches ont toutes présenté un intérêt pour le livre, en employant ou détournant des propriétés intrinsèques différentes. Dans ce contexte, Sophie Bogaert note qu'il existe un lien entre la « mutation historique du statut de l'artiste », qui a lieu dans les années 1960, et l'apparition du *livre d'artiste*, de même qu'il existait un lien entre cette mutation et les organisations en *artist-run spaces*. Il est utile de préciser que dans cette perspective, l'artiste « n'est pas un mot vague susceptible de désigner tour à tour un peintre, un sculpteur ou un graveur » mais désigne « celui qui tente d'étendre son intervention au-delà du domaine spécialisé des beaux-arts en s'efforçant de mettre au service de la création les modes d'expression empruntés au monde quotidien, dont le livre n'est qu'un exemple ».<sup>83</sup> Carrión s'y accordait déjà : les artistes « ont quitté le domaine sacré de l'art pour pénétrer dans le domaine plus vaste et moins bien circonscrit de la culture. »<sup>84</sup> Ainsi, « l'indétermination du terme "artiste" est commode puisqu'elle permet de bannir les frontières entre les champs d'expression »<sup>85</sup> et, par extension, de flouter celles du *livre d'artiste*.

Le médium apparaît à cette aune comme un moyen privilégié pour la réalisation d'une démocratisation « fluxienne » de l'art. Il l'est également pour la diffusion d'une *textualisation* (emprunte de la tendance conceptuelle) *de l'art*<sup>86</sup> ; si ce dont hérite Ecart est multiple et constamment imbriqué, ces deux pôles sont néanmoins constitutifs de notre corpus. Le caractère séquentiel du livre (l'une de ses propriétés fondamentales selon Ulises Carrión) permet effectivement – parmi de nombreux phénomènes que nous analyserons – la création d'œuvres propices à inclure en elles la *documentation* et une mise en forme du *processus* comme parties prenantes de l'art. De fait, dans un contexte où le « document et l'œuvre, la reproduction et l'art s'équivalent »<sup>87</sup> éventuellement, et où, dans la perspective conceptuelle, le *livre d'artiste* peut apparaître comme un « carnet de travail » favorable à une valorisation de la « réalisation de l'œuvre »<sup>88</sup>, il faut noter la faculté du médium à déployer une dimension artistique qui ne s'incarne pas seulement dans l'objet, mais qui inclut les activités, recherches et processus effectués en amont, et que l'objet documente. Ces démarches sont alors synchrones et non plus seulement préalables à l'œuvre.

Profondément *intermedial*, c'est effectivement « d'une façon déjà plurielle que le livre d'artiste se caractérise dans ses fondements les plus essentiels, puisqu'il est tout à la fois *et* pleinement livre *et* pleinement (œuvre d')art. Par suite, rien d'étonnant à ce qu'il puisse être aussi œuvre *et* document,

---

<sup>83</sup> Sophie Bogaert, *Art. cit.*, p. 18.

<sup>84</sup> Cité par Jérôme Dupeyrat, *Op. cit.*, p. 84.

<sup>85</sup> Lauren Laz dans Michael Rainer Mason (éd.), *Op. cit.*, p. 22.

<sup>86</sup> L'expression est de Peter Osborne et citée par Adeena Mey et François Bovier dans Andrea Bellini (éd.), *Op. cit.*, p. 99.

<sup>87</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Op. cit.*, p. 142.

<sup>88</sup> Moeglin-Delcroix développe cette idée autour de l'exemple de Jan Dibbets. *Idem*.

original *et* reproduction, exposition *et* publication, à lire *et* à voir, mais aussi livre d'artiste *et* autre chose : écrit littéraire, catalogue, manuel, etc. »<sup>89</sup> Riche de cette hétérogénéité constitutive, « les livres d'artistes s'inscrivent donc sur un territoire où les frontières sont poreuses entre arts plastiques et graphisme, entre art et littérature, entre art et théorie, écriture et lecture, texte et image, etc. »<sup>90</sup> Jérôme Dupeyrat relève que de cette indéfinition des frontières résulte une « illimitation » de l'art, qui ne se cantonne plus aux bornes de l'œuvre d'art, car « il n'est ni objet, ni action ni geste, mais pensée, recherche, processus ou expérimentation. »<sup>91</sup> Ainsi déterritorialisé, le *livre d'artiste* opère alors un geste de dé-définition de l'art, conjointement avec d'autres pratiques développées dans les années 1960 et 1970.

Le *livre d'artiste* permet donc un *élargissement de l'acte artistique*<sup>92</sup> qui concorde avec le projet d'Ecart dans la mesure où il permet des formes d'art éminemment contemporaines – autodéterminées, propices à l'information dans un sens large et décloisonnant les frontières. C'est ainsi que de la correspondance peut dès lors *faire œuvre* chez Endre Tót (*Correspondance avec John Armleder*, 1974), dans une logique documentaire.<sup>93</sup>

Ces éléments sont utiles à souligner afin, aussi, de mesurer les effets qu'ils peuvent induire sur la réception. Nous avons jusqu'ici commenté les *raisons* du *livre d'artiste* du point de vue général des producteurs. Il est important de compléter ces mentions par le point de vue des usagers du médium ou, d'abord, de celui de l'expérience esthétique singulière qu'il suscite. Le livre déstabilise potentiellement le spectateur (ce terme est-il valable ?) : mais outre la rupture d'un horizon d'attente construit à l'égard de l'objet livre, comment comprendre les modalités de ces déstabilisations ?

Dans le cas du *livre d'artiste*, l'expérience perceptive ne se situe pas exclusivement dans le *lisible* (livre) ni dans le *visible* (artiste). Leszek Brogowski relève avec pertinence que « avant de lire le livre, on le scrute du regard et c'est dans cette clairière du visible qui précède le lisible que la pratique du livre d'artiste trouve ses accroches, c'est là que se fonde une de ses spécificités : faire parler le *livre* comme œuvre. »<sup>94</sup> Le sens de la vue, toutefois, est *in fine* insuffisant à l'appréhension de l'œuvre. Plutôt, l'expérience du *livre d'artiste* est *polysensorielle* (toucher, visible, lisible), et suppose une temporalité propre plus longue que pour l'observation d'autres types d'œuvres. Effectivement, « le spectateur devient alors lecteur (il faut comprendre ici la lecture au sens large, comme *l'activité de consultation du livre*), et la réception esthétique [...] n'est plus circonscrite dans un espace-temps spécifiquement dévolu à cette activité ».<sup>95</sup> A la stimulation des sens s'ajoute en

---

<sup>89</sup> Jérôme Dupeyrat, « Livres d'artistes : ce que l'édition fait à l'art et à ses frontières », in Eric Van Essche, *Aborder les bordures : l'art contemporain et la question des frontières*, Bruxelles : La lettre volée, 2014, p. 134.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>91</sup> Jérôme Dupeyrat, *Op. cit.*, 2017, p. 75.

<sup>92</sup> Ces aspects sont développés par Jérôme Dupeyrat dans *Op. cit.*, p. 74 et suite.

<sup>93</sup> Nous entendons approfondir ces questions dans la quatrième partie de ce travail.

<sup>94</sup> Leszek Brogowski, *Op. cit.*, 2016, p. 217.

<sup>95</sup> Jérôme Dupeyrat, *Op. cit.*, 2017, p. 78. Nous soulignons. « [...] l'œuvre éditée relèverait plutôt quant à elle d'un hors-site, capable de faire exister simultanément chacun de ses exemplaires dans différents espace-temps aux propriétés plus imprévisibles. » Dupeyrat, *Op. cit.*, 2014, p. 128.

outre souvent une stimulation cognitive (certains livres d'artistes proposent par exemple de résoudre des énigmes).

Les effets qui découlent de la *polysensorialité* induite par le médium sont nombreux, et cela d'autant plus que les différents sens ou types d'intellections suscités peuvent se télescoper dans le cas, par exemple, d'une superposition du lisible (texte) et du visible (image). Il faut en outre relever l'importance que peut endosser la question de la *matérialité* dans le cas du *livre d'artiste*. La « manipulation est un moment inhérent à la lecture, mais encore au choix du papier, à sa texture, à son épaisseur, à ses qualités mécaniques, etc. »<sup>96</sup> Tourner les pages appelle nécessairement une action physique du lecteur.

### *Observations méthodologiques*

A ces égards, de deux choses l'une : si la pluralité qui constitue le *livre d'artiste* peut déconcerter le lecteur (du point de vue de l'identité de ce qu'il a en main, puis de l'expérience particulière qu'il en fait), il est également susceptible d'inquiéter les outils, concepts et méthodes usuelles de l'histoire de l'art et de la critique pour les mêmes raisons. L'hétérogénéité inhérente au médium complexifie son abord. Pour le présent travail, cela suggère une série de précisions d'ordre méthodologique sur la formation de notre discours à l'égard des éditions d'Ecart Publications.

Dans ce contexte, il semble inadéquat de catégoriser strictement les usages, ou de structurer *a priori* ce qui fonctionne sur la rencontre des pratiques dans un « champ d'interrelations » : en un mot, il serait dommageable de tenter de stabiliser avec trop de rigueur ce qui s'échafaude sur l'instabilité ou, pour ainsi dire, sur un renouvellement théoriquement infini des possibles. Dans un esprit bourdieusien, la métaphore du champ magnétique serait ici révélatrice. Chaque effet global d'un *livre d'artiste* se reconfigure au cas par cas, suivant la modification de l'un ou l'autre des paramètres de l'œuvre, quand bien même celle-ci se fonderait sur une structure connue. Ainsi, par exemple, la seule rencontre texte-image, commune, peut mener à des impressions toujours différentes, selon la manière dont elle est articulée avec le phénomène englobant du livre d'artiste (au sens de l'hétérogénéité qu'il est capable d'accepter tout en conservant une forme de cohérence). Une théorie unique serait insuffisante à rendre compte de l'aspect volatil du médium.

Cela nous mène à proposer deux perspectives. En premier lieu, donc, la nécessité d'une approche en *bottom up* (par opposition au *bottom down*) : il ne s'agit pas de calquer un modèle théorique global du *livre d'artiste* – préexistant à l'analyse – sur les œuvres. L'observation des particularités, au contraire, doit primer : c'est à partir de celles-ci que nous avons érigés, sur la base des tendances dominantes, les regroupements qui apparaissent dans le plan de notre travail. Par souci d'intelligibilité, ces organisations typologiques nous ont semblées nécessaires sans qu'elles aient à

---

<sup>96</sup> Leszek Brogowski, *Op. cit.*, 2016, p. 80.

dessein de cloisonner les pratiques. Pour ces raisons, nous souhaitons privilégier un éclectisme théorique, dans l'espoir d'une plus grande souplesse et d'une capacité augmentée à actualiser nos analyses au cas par cas : interdisciplinaire et pluriel dans ses réalisations, le livre d'artiste appelle le recours à des théories provenant éventuellement de domaines différents (certaines pratiques, par exemple, se rapprochent des effets observés par les études littéraires). La proposition de Jérôme Dupeyrat nous semble dès lors pertinente : « Au final, il s'agit d'accepter l'idée selon laquelle la théorie a du sens lorsqu'elle adhère aux œuvres, voire lorsqu'elle trébuche contre elles, plutôt que l'inverse. Idée somme toute logique, mais provocante dans la mesure où elle invalide de nombreux écrits sur l'art. »<sup>97</sup>

En second lieu, le recours à la théorie du *dispositif artistique* nous est apparu utile, en dehors d'un rapport figé ou stricte à son égard. Leszek Brogowski, dans *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre* (2016)<sup>98</sup>, esquisse l'idée du « livre d'artiste comme dispositif artistique ». La proposition est présentée comme un outil encore à préciser. La notion de *dispositif* est distinguée par Brogowski de l'entente qu'en fait Michel Foucault, pour qui elle contient un rapport à la surveillance. Il faut davantage la rapprocher de son utilisation dans des domaines d'expression culturelle. François Albera et Maria Tortajada ont investigué ce que la notion peut signifier dans le cas du cinéma<sup>99</sup>, Jérôme Glicenstein dans le contexte des expositions.<sup>100</sup> Dans les deux cas de figure, le spectateur est compris comme un *acteur*, actif à la réalisation complète de l'œuvre car, le dispositif étant appréhendé comme un « agencement » ou « assemblage », « chaque terme [dont fait partie le spectateur] se définit par la place qu'il occupe dans le dispositif et par les relations qu'il entretient avec les autres éléments. »<sup>101</sup> Le concept permet l'examen d'une double relation : interne – entre les éléments constitutifs de l'œuvre et de ce qui l'entoure (dans la logique du *paratexte* de Gérard Genette), et externe – entre l'œuvre, ses relations internes, et le récepteur ; cette circulation globale nous paraît utile pour penser notre corpus, et ce d'autant plus que, comme déjà évoqué, la « collaboration » du spectateur à l'œuvre est un élément privilégié de la pratique d'Ecart : « le livre devient un dispositif [...], il organise le texte sur le mode d'un agencement qui inclut le lecteur dans une « machine » qui n'est plus la seule machine textuelle (hypothèse structuraliste). »<sup>102</sup>

Cette faculté à englober, contenue dans l'idée de *dispositif*, permet de dépasser la seule notion de *forme* et d'organiser l'hétérogénéité évoquée plus haut. Le *livre d'artiste*, dans ce qu'il a de *dispositif* ne serait donc pas tant une forme qu'une association ou une mise en relation de formes

---

<sup>97</sup> Jérôme Dupeyrat, « Les éditions d'artiste et leur réception : entre provocations et malentendus », in Leszek Brogowski et al., *Défier la décence : crise du sens et nouveaux visages du scandale dans l'art*, Arras : Artois presses universitaires, 2016, p. 86.

<sup>98</sup> Leszek Brogowski, *Op. cit.*, 2016.

<sup>99</sup> François Albera, Maria Tortajada, *Ciné-dispositifs : spectacle, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne : L'âge d'Homme, 2011.

<sup>100</sup> Jérôme Glicenstein, *L'art, une histoire d'expositions*, Paris : Presses universitaires de France, 2009.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 19.

(plus ou moins *intermédiaire*). Brogowski compare ce phénomène à celui du monochrome blanc (rectangle blanc) : ce ne sont bien souvent pas ses qualités formelles seules qui font l'œuvre, et une même surface blanche ne suppose dès lors pas la même chose chez Robert Rauschenberg ou chez Robert Ryman, car le *rapport* qu'entretient le tableau à ce qui l'entoure n'est pas le même dans l'une ou l'autre des situations d'exposition.<sup>103</sup> Ces liens interrelationnels, internes et externes à l'œuvre, participent donc directement de son sens et de sa singularité. En outre des procédés artistiques déployés dans le médium (texte, image, listes, fictions, enquêtes, jeux, documents, etc.), il faut ajouter que celui-ci, porteur en cela d'une dimension *réflexive*, « réinvesti[t] souvent les éléments de ce dispositif en tant que tels : papier, page blanche, pliage, cahier, typographie, colophon, page de titre, etc., en leur conférant des missions spécifiques » et les fait, par là même, « parler à haute voix ». <sup>104</sup> Il est à cet aune souhaitable de considérer ensemble le procédé diffusé par le livre et les choix de formulations matérielles par lesquels il est mis en forme, dans ses détails (sans pour autant en faire un lien de *nécessité*, ni l'étalon de mesure d'une prétendue valeur artistique). Partant, l'attention portée aux détails et aux liens qu'ils entretiennent avec le projet global permet surtout de penser que « quel que soit l'élément du dispositif sur lequel on souhaite attirer l'attention (page, pliage, cahier ou colophon), il fera résonner l'ensemble du livre ». <sup>105</sup>

Ce rapport dynamique du particulier au tout et inversement nous a encouragé dans le choix d'une organisation typologique des pratiques, notamment dans nos troisièmes et quatrièmes points, selon les liens de communauté qui relient certains procédés artistiques observés. Ceci parce que les « éléments spécifiques ou marquants » d'un *livre*, dans la perspective où ils font « résonner l'ensemble », peuvent être abordés « comme autant d'entrées, devant chaque fois conduire à [...] une lecture qui élargit « l'attitude liseuse », originellement induite par le texte, d'abord au livre comme dispositif, puis la prolonge peut-être dans le monde ». <sup>106</sup> Dans cette logique, un même livre peut être analysé sous plusieurs angles particuliers, suivant le fait qu'il peut contenir simultanément plusieurs procédés artistiques majeurs (utilisation de la liste et instigation de l'espace, par exemple). Il peut être, si tel est le cas, reconstruit à terme par une évocation fragmentée et énoncée en différents moments de ce travail. Chacun peut aussi n'être mentionné qu'une fois, tout en extrayant de cette évocation, à partir de certains aspects, une compréhension globale des effets généraux qu'il suscite. Ce type d'attention nous a permis de penser que la saisie et l'analyse d'un phénomène processuel ou formel particulier, c'est-à-dire la possibilité de se concentrer ponctuellement sur une partie du livre et non nécessairement sur son ensemble, était pertinente, suffisante et d'autant plus opportune pour la prise en compte d'un corpus de cinquante-sept livres. Le désir d'une analyse systématique

---

<sup>103</sup> Leszek Brogowski, *Op. cit.*, 2016, p. 215-216. « Chez Ryman, le dispositif situe l'œuvre notamment par rapport aux pratiques de l'accrochage des tableaux dans les galeries, c'est-à-dire aux conditions de leur présentation ; chez Robert Rauschenberg par rapport à la dialectique de la création et de la destruction [...] ».

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>105</sup> *Idem.*

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 219.

et linéaire de chaque livre dans son entièreté, ou d'une analyse exclusivement chronologique, nous a semblé trop laborieux, peu propice au parcours de l'ensemble d'une « bibliothèque vivante » aussi vaste, et peu concordant avec le décloisonnement récurrent chez Ecart et Ecart Publications comme principe de création et comme rapport à l'art.

Nous avons donc privilégié la notion de *circulation* comme principe heuristique (que la théorie du *dispositif* encourage et structure), à comprendre sur plusieurs niveaux : d'une part, la circulation qui existe à l'intérieur des œuvres (le rapport entre un procédé et sa mise en forme matérielle, par exemple) et celle qui existe conjointement entre les œuvres et « le monde », c'est-à-dire, la dynamique référentielle (cette *référentialité* sera particulièrement abordée dans notre quatrième point). Un livre peut effectivement exister en dedans et en dehors de lui, par les liens pluriels qu'il entretient éventuellement avec une exposition ou, ailleurs, la référence qu'il fait à un procès pénal (Genesis P-Orridge documente le procès qu'on lui a intenté pour avoir diffusé des cartes postales à contenu dit « obscène »). Ensuite, la circulation propre à la dynamique de réception et de (in)complétude de l'œuvre. En dernier lieu, la circulation qui existe au sein de la « bibliothèque vivante », c'est-à-dire le réseau d'échos, de communautés et de différences de pratiques que l'on peut observer entre les productions d'Ecart Publications sur une dizaine d'années. Ces quelques considérations théoriques et méthodologiques ont inspiré l'approche de notre objet d'étude, sans toutefois avoir été perçues de manière doctrinale.

\*\*\*

Nous entendons dans notre deuxième point soulever d'abord quelques spécificités propres à l'organisation collective d'Ecart (en un sens restreint, c'est-à-dire, presque sans appréhender les collaborations « hors collectif ») afin d'envisager les rapports qui existent entre cette identité, le rapport du collectif à l'art qui les précède dans ce champ, et leurs productions. Nous prévoyons, dans ce cadre, d'évoquer plus avant les débuts de leurs activités de publications.

Ensuite, nous prendrons plus précisément en compte la période internationale, dès 1973. Nous nous concentrerons sur l'analyse des *livres d'artistes* produits par le groupe, selon une organisation typologique formulée suivant un ensemble de pratiques récurrentes.

Dans notre quatrième partie, nous réfléchirons sur les pratiques fondées sur le principe référentiel (l'acte de référer à un élément a priori externe) et l'ambiguïté de statut des œuvres qui se situent, à cet égard, sur une forme de seuil. Les occurrences où les *livres* et les documents se confondent éventuellement, celles où ils entretiennent un lien direct avec une exposition (notamment), et celles où les productions décloisonnent la forme attendue du livre au profit d'une *réflexivité* matérielle ou symbolique.

Finalement, nous prévoyons, en guise à la fois de clôture et d'ouverture, de réfléchir sur l'évolution globale du collectif, du point de vue de l'économie interne à Ecart Publications comme de celui d'une économie globale du *livre d'artiste*.

## 2 Construction d'une identité collective, naissance d'Ecart Publications (1972)

### 1967-1973 : Co-construction d'une « mythologie collective »

*Du groupe Bois au groupe Ecart : des amis, du quotidien et de l'art*

Les origines du groupe sont à chercher en amont de son « officialisation » à l'occasion du *Ecart Happening Festival* de 1969 : ce sont durant ces années que s'esquissent les spécificités identitaires du collectif qui, nous le verrons, infléchissent directement les œuvres.

Les membres du groupe se rencontrent dès 1960, durant leurs années d'école, et se réunissent très vite autour de la personnalité de Luc Bois – professeur de dessin au Collège de Genève et membre de la Société suisse des peintres et sculpteurs –, qui les soutiendra plus tard dans une voie « dégagée des critères de l'esthétique ».<sup>107</sup> La personnalité du professeur les séduisant et les amitiés se ficelant, ils s'identifient dès 1962 comme le « groupe Bois » lors d'une course d'école. Ce sont d'abord John Armleder, Michel Dufour, André Tièche, Claude Rychner, Roland Faigaux et Claude Wachsmuth. Dès lors, les écoliers pratiquent de nombreuses activités ensemble et avec Bois, qui donneront lieu à des randonnées aussi bien qu'à des assemblages ou des concerts.<sup>108</sup> Parmi ces occupations collectives, leur pratique de l'aviron au Club Nautique de Genève prendra progressivement une importance centrale. En 2016, Armleder se remémore cette période et suggère une forme de contingence dans ces choix, laissant entrevoir l'idée qu'il puisse en être de même pour Ecart :

Nous étions un groupe d'écoliers [...] qui décident – on était très proches – de faire ce que les autres faisaient, en groupe, tout le temps. Et la première activité qu'on a eue, c'est celle de faire de l'aviron. [...] Dans le fond c'était la vraie activité, même à l'époque d'Ecart quand on avait la galerie : on imprimait un livre la nuit, on se réveillait plus ou moins bien le matin, on mettait de l'ordre dans la galerie et on partait ramer, on revenait et on recommençait à imprimer. [...] ce qui est intéressant, c'est que ce groupe, dans le fond, était essentiellement constitué de gens qui n'avaient aucun intérêt pour l'art.<sup>109</sup>

Armleder, tout en dévoilant dans cette forme de mythologie des origines l'un des sens possibles du nom Ecart (l'art n'est pas central), souligne la place décisive qu'occupait alors l'aviron dans leur vie. C'est effectivement (et affectivement) l'un des lieux où l'on peut déceler les prémisses de l'organisation qui régira Ecart. Découlant en cela de l'esprit d'équipe nécessaire à un tel sport, de nombreux documents d'archives traduisent un type de rencontre qui fait primer à l'intérieur du club la collaboration collective. Ainsi trouve-t-on écrit sur un compte rendu, en majuscule et mise en

---

<sup>107</sup> Lettre signée de Luc Bois, le 30 avril 1971. *Archives Ecart*.

<sup>108</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 15.

<sup>109</sup> « Talking Heads », rencontre publique entre John Armleder et Lionel Bovier, HEAD-Genève, 2016.

exergue, la phrase suivante : « Il dépend de la motivation commune tout espoir de survie. » Plus loin, les conditions optimales de cette survie sont définies : « - la suppression des clans d'interférence / - un travail de groupe dynamique ».<sup>110</sup> L'horizontalité, la bonne entente et le travail collectif priment dès alors. Armleder le confirme rétrospectivement : « C'est très interdépendant [les uns des autres], d'ailleurs il y a plusieurs happenings qu'on a fait à gauche à droite [...] où l'un utilise la stratégie de l'autre pour faire, donc il y a une espèce de *disparition de l'identité personnelle* qui était quelque chose qui nous préoccupait. [...] *ça, ça vient très tôt.* »<sup>111</sup> Stipulant la dilution de l'individuel dans le collectif, le groupe continue néanmoins de s'attacher à des figures fédératrices : Pierre Laurent, leur professeur d'aviron, devient une seconde figure importante.

Dans le sillon ouvert par ces modèles d'organisations amicales, le groupe Bois instaure des événements tels que le Challenge Max Bolli (le nom est inspiré d'une vitrine d'auto-école). Ce prix, annuel, consiste – indicatif en cela d'un rapport au monde édifié sur un renversement des valeurs – à récompenser les meilleurs accidents de navigation. Des prix-trophées sont confectionnés sous la forme, souvent, d'objets transformés (Bovier mentionne, parmi ceux-ci, une chaussure peinte en rouge) ou d'assemblages constitués d'éléments récupérés. En quelques sortes, l'art s'immisce dès lors discrètement et « naturellement » dans leurs activités, bien que ce ne soit de prime abord pas un intérêt précisé de la part des membres du groupe – à l'exception peut-être d'Armleder, qui passe six mois à l'École des beaux-arts de Genève et produit de son côté de nombreux dessins et œuvres graphiques avant 1969. Le groupe Bois devient alors le groupe Bolli, affilié au club d'aviron : sont réalisés dans ce contexte des actions et sculptures (*La Maxette*, par exemple, est un véhicule lacustre assemblé) à l'occasion d'événements nautiques, des concerts de musique « bollienne » (1966)<sup>112</sup> ou des écrits à tendance littéraire autour du Challenge Max Bolli. Ceux-ci sont signés en commun « groupe Bolli » et « mélangent allègrement informations, citations (Pétrarque, Paul Valéry) et anecdotes hermétiques » (fig. 1)<sup>113</sup>. Si ces activités conservent alors leur caractère privé, elles s'intensifient dès 1966 à l'occasion des « Ateliers du Rhône », au sein desquels les membres produisent des performances, des concerts improvisés ou des installations éphémères. Précisant leur cheminement vers l'art, le groupe se publicise en 1967 avec sa première exposition, *Linéaments I*<sup>114</sup>, dont la moitié (un étage sur deux) est composée d'une installation collective (fig. 2). Dans les mois qui suivent, le groupe systématise finalement son fonctionnement collectif en établissant un atelier bihebdomadaire perçu comme un « laboratoire de recherche » établi sur l'habitude décrite de la « déci[sion] de quelques expériences que l'on élaborait en commun et dont on parlait ensuite. »<sup>115</sup>

<sup>110</sup> Compte rendu de la séance du club d'aviron du 21 février 1969. *Archives Ecart*.

<sup>111</sup> « Talking Heads », *Op. cit.* Nous soulignons.

<sup>112</sup> *Le Grand concert extraordinaire de l'ensemble Los Bollitos. Musique bollienne contemporaine et d'avant-garde* (8 décembre 1966).

<sup>113</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 15.

<sup>114</sup> Tenue du 7 juin au 5 juillet 1967 dans un immeuble désaffecté de Genève.

<sup>115</sup> Énoncé dans le séminaire d'histoire de l'art à l'Université de Genève, *Op. cit.*, 13.02.1976, p. 1, *Archives Ecart*.

Des actions dans la rue en découleront notamment. En 1969, le *Ecart Happening Festival* (fig. 3) – dont le programme annoncé est seulement « un programme possible » – apparaît comme l'un des résultats de ce modèle. Durant quinze jours, le programme y est reconfiguré chaque soir selon les propositions du public et des artistes présents : éventuellement stimulées par des suggestions des artistes, les journées sont spécifiées « dans le sens de la musique, ou encore de l'expression gestuelle. »<sup>116</sup> Aux yeux d'Armleder, il s'agit donc, au moment de fonder une galerie et une maison d'édition, d'une « plateforme où les gens pouvaient se rencontrer autour – de l'illusion en tout cas – d'une identité. »<sup>117</sup>

Il ressort de ces origines une confusion constitutive de l'*art* et du *non-art* qui n'est pas en premier lieu inspirée par une filiation seule à des principes internationaux tels que ceux de Fluxus ou de l'idée de « création permanente » de Robert Filliou. Les pratiques sont horizontales : nulle hiérarchie ne semble exister entre sport et art, ou balade et art, qui sont au contraire tous pris dans un même mouvement ; la collusion continue entre principes d'amitiés et principes créatifs informe leurs productions au détriment d'une stabilisation du statut de celles-ci. Lucchini, par exemple, confirme l'indistinction qui existe entre les gestes du « quotidien » (ici, communiquer) et ceux de l'art en diffusant dans sa correspondance privée avec Armleder des objets qui ressemblent à des collages ou des assemblages de matériaux récupérés (fig. 4 à 6). L'œuvre et la « non-œuvre » (désormais devenue archive) sont du même coup confondues. Le caractère *trans-* qui caractérise les activités du groupe et qui existe dès leurs années d'école y est en outre simultanément réaffirmé dans sa validité pour l'ensemble de leurs pratiques, qu'elles soient expositionnelles, éditoriales – ou, justement, les deux à la fois. En cela, on songe à la notion de *post histoire*, développée quelques années plus tard par Braco Dimitrijevic dans *Tractatus Post Historicus* (1976), qui fait coexister sur un même plan la rue, le Louvre, le tableau, le vélo ou l'histoire, et selon laquelle ces éléments constituent *ensemble* le monde<sup>118</sup>, sans principe de priorité.

Il n'est pas surprenant, à cet égard, que le groupe se mette à distance d'une quelconque autorité *théorique*, véhicule éventuel d'une valeur prescriptive : « cela ne nous intéresse pas de mettre la théorie au départ et de montrer les œuvres comme exercice de cette théorie. » La liberté est laissée au visiteur/spectateur d'édifier sa propre théorie en face des œuvres.<sup>119</sup> Pour autant, l'histoire d'amitié s'imbrique progressivement à un principe de filiations. De manière indicative, Armleder – avec Christian Bibollet – participe au « Mixed Media Course » de George Brecht et John Epstein en été 1969, et s'inscrit dans la classe de Joseph Beuys à l'Académie de Düsseldorf.<sup>120</sup> Refusant de

---

<sup>116</sup> *Idem*, p. 1. Les informations des deux derniers paragraphes sont dues, en outre du séminaire mentionné, aux *Archives Ecart* ainsi qu'à la recherche précise de Bovier, dans Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 13-27. Armleder révèle également des informations dans le « Talking Heads », *Op. cit.*

<sup>117</sup> « Talking Heads », *Op. cit.*

<sup>118</sup> Voir notamment Danilo Eccher (éd.), *Braco Dimitrijević*, Milan : SilvanaEditoriale, 2016.

<sup>119</sup> Énoncé dans le séminaire d'histoire de l'art à l'Université de Genève, *Op. cit.*, 13.02.76, p. 6, dans *Archives Ecart*.

<sup>120</sup> « Talking Heads », *Op. cit.*

s'engager dans l'armée suisse, il est toutefois emprisonné durant sept mois et ne peut pas se rendre en Allemagne ; il dira plus tard que c'est durant cet enfermement qu'il songe définitivement à concrétiser le projet Ecart.<sup>121</sup> Un réseau de références affirmées se construit dès alors autour de l'idée presque antimoderniste<sup>122</sup> que l'artiste ne se révèle pas par l'originalité :

Dans le fonds, j'ai la chance d'être aussi parmi les premiers qui ont compris qu'on était tous des *suiveurs*, et je n'ai jamais revendiqué l'idée d'avoir initié quoi que ce soit. [...] tout ce que l'on a fait, quelqu'un d'autre pourrait le faire, et tout ce que l'on ne fait pas, quelque d'autre le fera pour nous. On est tout au plus des *passeurs*, mais ce n'est même pas certain.<sup>123</sup>

La deuxième exposition à la galerie, *Conversation/Étude pour John Cage sur dix bandes magnétiques* (1973)<sup>124</sup> en fournit l'exemple : l'installation formule un panthéon de références par la diffusion d'enregistrements audio de dix artistes jugés significatifs. On y retrouve par exemple William Burroughs, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters ou Merce Cunningham (fig. 7 et 8). Dick Higgins, qui sera plus tard invité à la galerie, est également cité : le groupe jouera par exemple une pièce de l'artiste en 1977 (*Clown's Way* (1959-1961)).<sup>125</sup> George Brecht y figure aussi, à qui se réfère la note explicative du premier livre d'artiste du groupe, *J. A. : Collage collectif par correspondance No. 1 (1972/73) / Délicieuses pastilles au miel* (1973). Ce principe d'influence affirmée se reporte effectivement sur les livres d'artistes : en 1973, le *Ecart Yearbook / 1973* est un hommage à Dieter Roth et en reprend le très petit format (49x53x25mm) (fig. 9 à 12). Formulé sur la base des restes des livres précédents, ce livre intègre en outre une portée rétrospective sur l'année 1973, à l'instar du *Ecart 1973-78 / Archive-Box* (1978) (fig. 16, chapitre 1), une enveloppe qui contient des parutions des cinq dernières années par des artistes variés. Ces deux productions ne sont pas sans rappeler le principe anthologique des *Flux year box* initiées en 1964 par George Maciunas (fig. 13).<sup>126</sup> Dans une lettre à la Ville de Genève précédant le *Ecart Happening Festival*, Armleder souligne son désir d'un événement « consacré à une recherche de pointe en devant de l'acquis esthétique connu, les réalisations, occasionnelles, sont purement expérimentales et prospectives »<sup>127</sup> : un désir avant-gardiste de nouveauté par l'expérimentation est révélé malgré la prétention à ne rien découvrir. Il semble que les références manifestées par le groupe leur

<sup>121</sup> « Talking Heads », *Op. cit.*

<sup>122</sup> Quoiqu'héritiers de « l'âge des avant-gardes », et de Dada en particulier, il est vrai qu'Ecart et le contexte dans lequel le groupe s'insère suivent plutôt le modèle de Cage : « John Cage donna l'exemple : on pouvait actualiser l'héritage de Dada en écartant la postulation révolutionnaire des avant-gardes historiques, en privilégiant le non-art sur l'anti-art. », dans Jean-François Chevrier, *Œuvre et activité : la question de l'art*, Paris : L'Arachnéen, 2015, p. 67.

<sup>123</sup> « Talking Heads », *Op. cit.* Nous soulignons.

<sup>124</sup> Les 10 et 11 février 1973, galerie Ecart.

<sup>125</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 166.

<sup>126</sup> Ces boîtes fonctionnent sur une logique d'anthologie, et présentent les travaux de nombreux artistes prenant part au réseau Fluxus.

<sup>127</sup> Nous soulignons. Lettre de John Armleder au Maire de Genève, M. Claude Ketterer, le 12 septembre 1969, *Archives Ecart*.

apparaissent comme les inducteurs d'une recherche plutôt que comme un modèle dont la seule imitation est suffisante (nous reviendrons sur la question de l'auctorialité).

On reconnaît en définitive que l'identité propre d'Ecart se négocie et se déploie dans l'imbrication d'une double origine amicale et filiale. Ainsi Gérald Minkoff le résume-t-il : « il y a un choix qui est fait à un moment et il implique une attitude particulière à l'intérieur d'un système de références qui font partie d'un jeu, mais qui est rattaché évidemment à tout un contexte culturel. »<sup>128</sup> Les œuvres fournissent le reflet de cette double impulsion.

### *L'intime à l'œuvre : le banal transfiguré*

Le principe filial apparaît comme le lieu d'une clarification consciente des pratiques, en ce qu'il facilite l'appréhension des objets par la précision des références et de leurs significations (y compris dans les dépliants distribués)<sup>129</sup> : si la critique genevoise demeure malgré tout tendanciellement confuse à l'égard du groupe<sup>130</sup>, il faut toutefois reconnaître que ces références peuvent éclairer la réception là où le dévoilement de l'intime dans l'œuvre l'opacifie au contraire.

Les pratiques « intimistes » du groupe peuvent effectivement être perçues comme hermétiques ou mystérieuses. Mason reconduit ses impressions en ces termes : « les “œuvres” produites » sont « souvent disposées comme les éléments d'un *rituel* » ; plus loin, il évoque la manière dont Ecart ouvre le « banal » au « sacré ».<sup>131</sup> En face d'une installation d'Armleder, en 1974, il évoque la notion de « mythologie personnelle ».<sup>132</sup> Rituel, sacré, mythologie : les mots employés renvoient à des univers de croyances traditionnellement réservés aux initiés, et surtout par eux seuls compris. Quelle lecture, à cet endroit, faire des deux *Livres de la Méduse* (fig. 14 et 15) ? Ces œuvres sont symptomatiques d'une tendance effective à une forme de transfiguration du quotidien par le groupe, dont les clés sémantiques ne sont pas diffusées au public. La *private joke*, ou au demeurant le *private universe*, informe ces œuvres : sur la couverture figure Pierre Laurent, leur professeur d'aviron – rien pourtant ne le précise. Quelques entrées sont néanmoins possibles.

Le dépouillement des archives permet en premier lieu une entrée dans l'univers du groupe et l'ouverture conséquente d'une grille de lecture pour ces livres. On y découvre qu'au réel s'ajoute, par le biais de l'intimité, une couche supplémentaire de sens. Un procédé de mise en fiction de soi

<sup>128</sup> Énoncé dans le séminaire à l'Université, *Op. cit.*, 13.02.1976, p. 11, *Archives Ecart*.

<sup>129</sup> Voir Lionel Bovier, Christophe Cheri, *Op. cit.*, 2019, p. 91 par exemple.

<sup>130</sup> Notons par exemple la réaction d'Étienne Dumont à l'issue d'une soirée du 19 janvier 1977 où sont jouées par le groupe des performances de George Brecht, Alison Knowles et Robert Bozzi, ainsi qu'une pièce de Dick Higgins : « la seule issue s'appelle donc la sortie » (*la Tribune de Genève*, 20.01.1977), ou celle de George Gros : « [...] le seul acte courageux est de prendre la fuite ; j'ai eu ce courage. » (*La Suisse*, 20.01.1977)

<sup>131</sup> Nous soulignons. Rainer Michael Mason, « Ecart/Éthique », dans Lionel Bovier, Christophe Cheri, *Op. cit.*, 2019, p. 144-145.

<sup>132</sup> Rainer Michael Mason, « Ambiances 74/ Le monde comme musée », *Kunst-Bulletin*, n° 11, Berne, Nov. 1974, p. 6-10. L'installation d'Armleder est *44 parmi 100 lézards sauvages à Ambienti 74 • 27 artisti svizzeri* à Lugano, dans la Villa Malpensata. Un livre, sur lequel nous reviendrons, porte également le nom de *Lézards sauvages I* (1973).

est à l'œuvre dans les rapports amicaux. Les gens « ordinaires » sont dotés de surnoms significateurs, que l'on retrouve dans de nombreux livres, notamment sous la forme de la signature – par exemple, la couverture de *Janvier 1975* (1975), de Claude Rychner et David McIntosh, indique simplement les mentions manuscrites de « Rych » et de « Dougal » (fig. 16). De fait, Lucchini devient « Lux », Armleder « Le Mage », Pierre Laurent « La Méduse » ou Éric Gottraux « le Boa ». <sup>133</sup> Dans les rapports du Challenge Max Bolli ou dans des lettres de voyage, par exemple, ces surnoms fonctionnent avec des phénomènes de narrativisation du quotidien, qui leur donnent un sens dans un univers imaginaire, déployé en continuité du réel. Le quotidien endosse la fiction, le groupe se rapproche de la logique de l'autofiction, et dans cet interstice, le biographique intègre l'œuvre. Ainsi du récit largement fictionnalisé d'un voyage en Égypte où Claude (Rychner) côtoie le pape, le Bouddha et le Pharaon Boi (fig. 17 et 18), ou d'un compte rendu (fig. 1 et 19) datant de 1970, qui littérarise non sans humour et opacité les événements et les prix attribués (le « prix du Mage »), en déclinant des sous-titres tels que « Méduser en 1969 » ou « La Méduse personnifiée », et en créant un univers mystique dans lequel les « bolliens » sont invités à « relire encore Le Grand Livre de Tous les Rites Ésotériques Résurrectionnels pour la Grande Résurgence Finale de la Pérennité. » <sup>134</sup> On y parle de « signe », de « secret » et de « civilisation » : le groupe Bois (ou Bolli) intègre un réseau occulte de significations foncièrement régulé par l'intime. Le monde est réapproprié, renommé, recréé, codé en une « géographie symbolique » <sup>135</sup> où des figures privées miment celles d'une mythologie. Il n'est alors pas anodin que Mason emploie la notion de « mythologie personnelle » qu'avaient déjà pensé Gérald Gassiot-Talabot en 1964 et Harald Szeemann à l'occasion de la cinquième Documenta (1972) pour englober des pratiques où le biographique intime pénètre l'œuvre. <sup>136</sup> Ecart, à cette aune, déploierait d'abord une forme de « mythologie collective ».

Partant, les livres au sein desquels l'intime est à l'œuvre, tels que *Le Premier* et *Le Troisième Livre de la Méduse* (1973) <sup>137</sup> (fig. 14 et 15), peuvent faire l'objet d'au moins trois types de lectures.

Si l'on connaît le groupe – et cela est à l'époque « facile » grâce au principe de l'*information* qui leur tenait à cœur et qu'ils concrétisaient par des accueils quotidiens dans la galerie, ouverte à qui s'y intéressait lors de *tea times* à répétition –, on reconnaît sur le livre le portrait de Pierre Laurent, professeur d'aviron, dit « La Méduse » et détenteur du Prix du Mage du Challenge Max Bolli de 1969 ; on en saisit du même coup le titre. Les deux livres reproduisent sur un grand nombre

<sup>133</sup> Le phénomène se radicalise parfois. Un livre de 1979 est sous-titré « A Chhjlnoruxy Production » : cet étonnant enchaînement de lettres se trouve être une anagramme pour Rych, John et Lux.

<sup>134</sup> Lettre du groupe Ecart, n.d. et Compte-rendu du Challenge Max Bolli, cinquième année, p. 2, janvier 1970, *Archives Ecart*.

<sup>135</sup> L'expression est de Bovier dans Bovier, Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 11.

<sup>136</sup> *Mythologies quotidiennes*, 1964, Gérald Gassiot-Talabot, Jean Louis Pradel, Bernard Rancillac et Hervé Télémaque, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ; *documenta V - Befragung der Realität – Bildwelten heute*, 1972, Harald Szeemann, Land de Hesse, Cassel.

<sup>137</sup> Il semble que le groupe ait produit un deuxième *Livre de la Méduse*, mais que celui-ci ait été perdu.

de pages le portrait du professeur (fig. 20 et 21), l'inscrivant dans une temporalité étendue : selon une lecture induite par la connaissance de cette « géographie symbolique » particulière, cette temporalité peut suggérer une forme d'éternité propre à la personne de Pierre Laurent, connexe de la dimension « sacrée », quoique ludique, que déploie le groupe, et de la déférence qu'il cultive à l'égard de ses figures titulaires. Les reproductions internes du portrait sont plus ou moins diaphanes : ce voile incarnerait alors l'apesanteur et la différence essentielle souvent projetées sur les éléments d'un univers mystique.

Une deuxième lecture, se fondant sur l'acceptation par le lecteur d'une forme d'incompréhension assumée – « [...] je pense que ce que l'on fait n'implique pas du tout qu'on doive le justifier autrement que comme on le fait »<sup>138</sup>, dit Armleder –, permet un déplacement de l'expérience. Ce flottement peut valoir pour lui-même (la réception d'une œuvre doit-elle nécessairement se fonder sur un *sens* donné ?), ou peut bénéficier d'une attention portée à d'autres aspects – la couleur ou le graphisme et la typographie du titre. Nous reviendrons sur ce type de lecture.

Une troisième consisterait à percevoir le potentiel universalisant d'un tel livre. Cette perspective rejoint l'idée qu'au sein des « mythologies personnelles » de la *documenta V*, « les photos de famille jaunies de Boltanski reflétaient une réalité plus vraie, plus profonde, plus partagée, que celle diffusée par la grande presse, censée pourtant « coller » aux événements. »<sup>139</sup> Si on ne connaît pas Pierre Laurent, on peut toutefois opérer une transposition et y trouver le reflet de sa propre expérience : tout un chacun a connu une figure marquante comme le professeur l'a été pour le groupe. Ce potentiel universel, au demeurant, peut être actualisé par le partage d'un imaginaire culturel ou social collectif. Ainsi Mason trouve-t-il dans l'œuvre d'Armleder mentionnée plus haut un « miroir qui renvoie l'image de la société et du visiteur », par lequel il perçoit dans la « mythologie personnelle » de l'artiste une « mythologie sociale ».<sup>140</sup> La notion de Méduse renvoie elle-même à une mythologie en réalité largement partagée : ainsi le regard fixe de Pierre Laurent peut-il évoquer le *regard* de la Méduse grecque, ou sa position penchée et les lèvres entrouvertes rappeler la *Méduse* du Bernin (1638-1648) (fig. 22). Ces œuvres d'Ecart, selon Armleder, fonctionnent précisément sur une balance du privé à l'universel : « dans les activités du groupe, certaines mécaniques faisaient sens pour nous et nous les considérons donc comme universelles. »<sup>141</sup>

Dans cette dernière perspective, il faut souligner l'emploi de la notion de *mécanique* : c'est dire que le *processus* des œuvres compte et s'autosuffit dans une certaine mesure, qu'il se frotte en tous les cas à l'expression de l'intime : « il suffisait de les réinjecter [les références personnelles] dans

<sup>138</sup> Énoncé par Armleder dans le séminaire à l'Université, *Op. cit.*, 13.02.1976, p. 6, *Archives Ecart*.

<sup>139</sup> Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Paris : Flammarion, 2005, p. 197.

<sup>140</sup> Rainer Michael Mason, « Ecart/Éthique », *Art. cit.*, p. 144-145.

<sup>141</sup> Cité par Lionel Bovier dans Lionel Bovier, Christophe Chérix, *Op. cit.*, 2019, p. 13.

un système pour mettre en place une mécanique réelle. Produit de cette mécanique, l'objet n'est alors plus totalement « innocent », même si les références injectées ne sont pas lisibles de l'extérieur. »<sup>142</sup> Cette « mécanique », dont le premier livre du groupe est le fait, est *héritée* et *partagée*. Elle parle comme pourrait parler l'emploi d'un alexandrin à qui connaît la poésie : elle contrebalance la « fermeture » relative que pourraient supposer les renvois à l'intime que le groupe cultive. Les œuvres sont donc construites sur la dialectique du privé et d'un certain héritage artistique proche, dans ce contexte, des notions de « mécanique » ou de « système ».

### 1972 : naissance d'une imprimerie, Ecart Publications

En 1972, le groupe acquiert une imprimante offset – qui sera principalement gérée par Lucchini – et planifie l'édification d'un pôle éditorial. Un cahier datant de septembre 1972 retrace les réflexions d'Armleder à cette période. L'artiste y définit comme « nécessaire dans l'immédiat » la publication de deux périodiques au moins : l'un aurait dû être de nature anthologique sur la poésie concrète, le second orienté sur l'« actualité » (« texte, essais, références à des expériences »). S'y lisent également d'autres prévisions (« première livraison de 2 ou 5 livres »), à terme non abouties.<sup>143</sup> Si ces projets ne se sont pas réalisés, ils traduisent la manière récurrente dont le collectif poursuit des intentions diverses, qui ne sont souvent pas menées à terme : l'histoire d'un « Ecart inachevé » resterait à écrire.<sup>144</sup> Une page datée du 16 octobre évoque une série de collages. Le groupe, qui dispose également d'une photocopieuse Xerox, acquerra en 1974 une nouvelle machine offset, de meilleure qualité<sup>145</sup>, et développera un atelier de reliure ainsi que, pendant quelques années (entre 1972 et 1976), un atelier de sérigraphies, principalement géré du point de vue technique par Rychner<sup>146</sup> (à l'origine, par exemple, d'une série de Daniel Spoerri, *Die Morduntersuchung* (1973) (fig. 23)). Selon Armleder, les membres d'Ecart, et particulièrement Lucchini, ont appris à utiliser ces machines « sur le tas », par l'expérimentation, en profitant parfois des conseils de connaissances ayant des compétences dans le domaine de l'édition.<sup>147</sup>

Le premier livre publié par l'organe éditorial du collectif date de février-mars 1973 et s'intitule *J. A. : Collage collectif par correspondance No. 1 (1972/73) / Délicieuses pastilles au miel* (fig. 24). Le livre paraît à l'occasion d'une exposition du même nom, qui présente vingt-quatre planches de collages effectués en collectif (fig. 25). Le livre contient une notice explicative précise, qui reconduit

<sup>142</sup> John Armleder cité dans *Idem*.

<sup>143</sup> Cahier de notes, daté septembre 1972, signé « John », et intitulé « cahiers pour l'esquisse d'une maison d'édition et d'un atelier/galerie », *Archives Ecart*.

<sup>144</sup> C'est d'ailleurs l'argument de l'exposition *Anecdotes sans inventaires*, *Archives Ecart*, 1969-2019, espace LiveInYourHead, Genève, du 19 novembre au 14 décembre 2019, organisée par Elisabeth Jobin et Yann Chataigné.

<sup>145</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 51.

<sup>146</sup> Énoncé lors d'un entretien avec l'artiste, mars 2020.

<sup>147</sup> *Idem*.

le procédé employé : le texte distingue justement ce travail de la tradition du collage (cubiste, dadaïste, surréaliste, etc.) par le « système de distributions des éléments » qui le régit (fig. 26).

Sur cinq mois, Lucchini et Armleder se sont astreints à s'envoyer sans contrainte des « documents ». Chacun disposait au préalable de douze planches vierges numérotées : il s'agissait pour l'expéditeur d'envoyer un document avec le numéro d'une planche, et pour le récepteur de coller comme bon lui semblait les pièces reçues sur la planche désignée. Une forme de *composition aveugle* en résulte : le choix des pièces collées et le choix de la disposition de ces éléments sur la feuille ne sont pas dues aux mêmes personnes, et sont d'autant plus pénétrées par l'aléatoire que « les éléments reçus devaient être collés au fur et à mesure selon l'ordre d'arrivée sur les planches désignées et conséquemment sans connaître les documents suivants. »<sup>148</sup> Les artistes ne voyaient en outre pas les collages de l'autre pendant toute la durée de création. Quoique auteurs se distinguent dans la note de ces courants, le mode de fonctionnement employé évoque des procédés tels que ceux employés par Jean Arp dans *Rectangles selon les loi du hasard* (1916) – qui s'élabore également sur des logiques processuelles – ou, plus directement encore, le jeu du *cadavre exquis*, tel que l'ont développé les surréalistes aux environs des années 1925 et qui induit également une *composition aveugle* (fig. 27 et 28).

Le livre reproduit les planches d'Armleder et Lucchini sur papier A4, en quasi-transparence et dénuées de couleur. Plutôt, les collages sont reproduits en un bleu unique (fig. 29 et 30). L'aspect « solarisé » de ces reproductions de collages est dû à la technique d'impression, plus précisément au matériel disponible : la photocopieuse Xerox était d'ordinaire prévue pour « les impressions au trait, [...] donc tout ce qui était un demi-ton ne passait normalement pas ».<sup>149</sup> Le matériel du groupe en 1973 ne permettait pas d'imprimer des aplats de couleurs.<sup>150</sup> Dans la démarche de *remédiation*, du dispositif de l'exposition à celui du livre, les œuvres mutent donc dans leur apparence et leur matérialité (aplatie dans le livre). Le choix d'imprimer et d'assembler ces reproductions malgré la conscience de l'inadéquation technique entre couleur, œuvre graphique, demi-ton et Xerox – d'où résulte la teinte « solarisée » qui pourrait ailleurs être perçue comme une dénaturation de l'œuvre – atteste de ce que les artistes acceptent et accueillent volontiers une forme de contingence dans leurs productions, au détriment de la perspective d'un « achèvement » désiré. Il n'est pas anodin, à cet égard, que Lucchini et Armleder se soient contentés de fragiles attaches parisiennes en guise de reliure, privilégiant une apparence – sinon « bureaucratique » (et alors subvertie) – pour le moins « quotidienne » ou « amatrice » (fig. 24). Le choix de la pratique du collage implique déjà, quant à

<sup>148</sup> Note explicative, dans John Armleder, Patrick Lucchini, *J. A. : Collage collectif par correspondance No. 1 (1972/73) / Délicieuses pastilles au miel*, 1973.

<sup>149</sup> Entretien avec John Armleder, mené le 17 avril 2018 dans l'atelier de l'artiste à Genève par Elisabeth Jobin et Simon Senn et intitulé « vidéos d'artistes, partie 3 : John M Armleder et Ecart ». Publié sur [archivesecart.ch](http://archivesecart.ch), novembre 2018.

<sup>150</sup> Indiqué lors d'un entretien avec l'artiste, le 11 mars 2020.

elle, l'intégration de matériaux non proprement « nobles » dans l'œuvre, et la valorisation du fragment et de l'hétérogène comme dynamiques de créations.

Une page liminaire documente les titres donnés aux collages (fig. 31), qui fluctuent entre dédicace à des figures amies (Luc Bois) ou inspiratrices (George Brecht), en empruntant un ton aux allures hermétiques et ludiques, similaire à celui employé, comme on l'a vu, par les membres entre eux. Les pages vingt-cinq et vingt-six témoignent du potentiel documentaire du livre (reproduction de correspondance, reproduction des enveloppes employées durant le processus), tandis que la note d'intention insiste sur l'importance d'un « système d'organisation » apte à donner lieu à une création à la rencontre entre mécanique processuelle de hasard (héritée et référencée), participation personnelle, complicité amicale et implication collective : les œuvres sont éminemment coréalisées et l'auctorialité divisée en trois (aléatoire, personnel, collectif), donc amenuisée. Se fondant ainsi sur une telle alchimie, ce premier livre est symptomatique de ce vers quoi tend l'identité des œuvres du collectif sur la durée.

De fait, l'insistance sur les notions de *mécanique*, de *système* ou de *méthode*, est ici révélatrice : il n'est pas anodin, en outre du potentiel de réception que ces procédés suscitent (dans la mesure où ils se fondent sur des références), que le premier livre d'Ecart Publications soit régi par l'établissement d'un *processus*. Ces quelques notions correspondent à une *agentivité*, au sens linguistique du terme : l'action qu'elles induisent (*co*)*produit* effectivement l'œuvre d'art. *A l'œuvre*, le processus endosse donc une autorité créatrice. Son importance est d'autant plus aiguë que le produit matériel de ces mécaniques (et des artistes) ne constitue pas entièrement, dans cet « élargissement de l'acte artistique », une fin en soi : le déroulement du processus fait donc partie de l'œuvre autant qu'il la produit.

Processus et objets entretiennent toutefois, dans les discours du groupe, un rapport ambivalent : ils sont autant œuvre l'un que l'autre (en coexistence), ils sont œuvres ensemble (en interdépendance), et ils font œuvres indépendamment l'un de l'autre. D'une part, l'indépendance des résultats d'actions est professée : « on les montre en tant que déchet, c'est-à-dire, totalement détaché des expériences qui les ont produites. »<sup>151</sup> D'autre part, le phénomène est nuancé : « [...] on ne fait pas que des actions. Chacun de nous fait des œuvres, c'est-à-dire des objets terminés, exposables dans des cadres parfois, et très souvent ces pièces sont réalisées à partir d'une action, c'est-à-dire que pour pouvoir réaliser notre travail on a un certain schéma, un certain système qui nous y fait aboutir. [...] Pour nous il n'y a rien de plus important que *la suite continue de tous les trucs que l'on peut bien faire et la manière dont ils se mêlent.* »<sup>152</sup> Résonnant en cela avec les

---

<sup>151</sup> Énoncé par Armleder dans le séminaire d'histoire de l'art à l'Université de Genève, *Op. cit.*, 13.02.1976, p. 5, *Archives Ecart*.

<sup>152</sup> Nous soulignons. *Ibid.*, p. 6, *Archives Ecart*.

préoccupations de Fluxus et des conceptuels vis-à-vis de l'œuvre et de sa réalisation, il n'existe en définitive pas nécessairement, pour les artistes, de hiérarchie entre ces niveaux de lectures.

En accordant une pleine valeur au processus, Ecart se met à distance de toute impulsion dogmatique. A cet endroit, le support *livre d'artiste* permet précisément, on le constate, d'accueillir ces différents aspects. Ceci de plusieurs manières : en donnant à voir ou à lire le processus, par principe explicatif (*J. A. : Collage collectif par correspondance No. 1 (1972/73) / Délicieuses pastilles au miel* ou *3x(2x1) / A Chhjlnoruxy Production*, 1979), ou en le divulguant par sa documentation ("*12 portes avec bleu, rouge, jaune.*" / *Frottage*, 1973) ; et en octroyant conjointement la possibilité de réunir au sein du même objet les résultats de ce processus, soit sous la forme de reproductions, soit que le livre est lui-même seul ce résultat. Ces trois cas laissent penser que le lien de « continuité » entre le processus et le résultat de ce processus prime, la plupart du temps, sur l'indépendance totale de l'un ou l'autre de ces aspects (ou des deux), telle que l'idée est parfois proférée par les discours du groupe. Processus et produits sont alors majoritairement le fait d'un « projet commun » : interdépendants et coextensifs, ils se commentent mutuellement.

### **L'intentionnalité volontairement réduite de l'artiste**

« Pour changer l'art il faut changer l'homme pour changer l'homme il faut changer son ego »<sup>153</sup>

*Le « hasard organisé » : processus de neutralisation de l'expression de soi*

Si cette importance accordée à la *mécanique de l'œuvre* traverse les activités d'Ecart Publications, une partie de ses occurrences concerne l'emploi du « hasard comme méthode ».<sup>154</sup> Le premier livre d'Armleder et Lucchini, que nous venons de décrire, se revendique d'une dimension *imprévisible*, active dans la production des collages, par laquelle l'expression de soi est réduite : « l'élaboration du travail se gère elle-même, égalisant nos interventions affectives et les apports les plus aléatoires ».<sup>155</sup> Les compositions résultent dans ces collages d'une diffraction des choix qui induit une méconnaissance constante du résultat final : le système explicité plus haut est appelé à endosser la responsabilité d'organiser les sources créatrices, dont l'aléatoire fait partie (en se positionnant entre l'expéditeur et le destinataire). La formulation de ces méthodes de « distribution » est référencée, qui cite – outre la dynamique par correspondance – les « systèmes de chance » hérités

---

<sup>153</sup> Selon le mot de Ben Vautier. Voir Ben Vautier, *Théorie de l'ego par Ben*, disponible en ligne : [http://www.ben-vautier.com/livrepdf/ben\\_theoricien.pdf](http://www.ben-vautier.com/livrepdf/ben_theoricien.pdf), consulté en mai 2020.

<sup>154</sup> Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Sarah Troche, *Le hasard comme méthode, figures de l'aléa dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes : Presses universitaires, 2015.

<sup>155</sup> Note explicative, dans John Armleder, Patrick Lucchini, *J. A. : Collage collectif par correspondance No. 1 (1972/73) / Délicieuses pastilles au miel*, 1973.

de John Cage, Jackson McLow et George Brecht. A comprendre au sens anglais du terme, la notion de *chance* renvoie aux *chances procedures* décrites par Brecht dans *Chance-imagery*, publié en 1957 (et 1966).<sup>156</sup> L'inclusion d'une indétermination paradoxalement volontaire dans l'œuvre d'art précède de fait ces noms (Brecht en propose une brève histoire), et peut être répartie en deux pôles principaux : le « hasard accidentel » et le « hasard mécanique ». L'un et l'autre, contextuellement, dépendent d'impulsions et d'objectifs différents quant à l'emploi du hasard dans le domaine artistique.<sup>157</sup>

Les usages qu'ont pu faire du hasard les dadaïstes, les surréalistes, Jackson Pollock, les Nouveaux réalistes, ou John Cage avec ses compositions aléatoires, diffèrent effectivement. Dans les premiers cas, le désir est manifesté d'exprimer une forme d'*inconscience* émancipée des valeurs et des acquis structurant initialement les créations, et initiatrice en cela d'une ouverture des possibles (Tzara, Breton). Ailleurs, il s'agit de recourir à une gestuelle forte dans l'automatisme de laquelle s'installe l'imprévu sous forme *accidentelle* (Pollock).<sup>158</sup> A des degrés variables, du crédit est accordé dans les deux cas à l'*intentionnalité* de l'artiste. A tout le moins, l'affectif et l'idée d'une expression de l'intériorité (éventuellement par le corps) de l'artiste ne sont pas complètement écartés.<sup>159</sup> Ainsi de Pollock : « Quand je suis dans mon tableau, je ne suis pas conscient de ce que je fais. C'est seulement après une espèce de temps de « prise de connaissance » que je vois *ce que j'ai voulu faire*. »<sup>160</sup>

Les méthodes employées dans *Collage collectif* – les règles qui en structurent l'œuvre a priori – reposent au contraire sur la distinction entre « l'utilisation de l'inconscient de l'auteur et des méthodes tenant de l'utilisation du non-conscient, autrement dit entre un automatisme psychique et un aléatoire mécanique. »<sup>161</sup> C'est bien ce second aspect qui est privilégié ici, corrélativement à un « affranchissement » idéal « des goûts et des sentiments de l'artiste ». <sup>162</sup> Cage, dans ses enseignements de musique, accueillait volontiers les élèves qui ignoraient tout du solfège, témoignant du peu d'importance accordée à la maîtrise des outils traditionnels (solfège) de créations et d'exécution de cette création : la faculté à inventer des systèmes aléatoires est bien plutôt valorisée, qui permet d'éliminer ensuite le rapport de relation entre *intentionnalité* et œuvre produite

<sup>156</sup> Une version bilingue anglais-français est publiée en 2002 : George Brecht, *Chance-imagery / L'imagerie du hasard*, trad. par Bruno Elisabeth, Paris : Les presses du réel, 2002.

<sup>157</sup> Voir notamment Sarah Troche, *Op. cit.*, p. 25-35. Le « hasard accidentel » ne serait pas le résultat de lois ou de règles prédéfinies et restreintes (réitérables, en ce sens, car structurées), mais le fait d'un nombre infini de causes à l'origine d'un objet que l'artiste reconnaît ensuite comme « œuvre ». Nous y reviendrons, cf. *infra*, p. 50.

<sup>158</sup> Dans les *drippings* de Pollock, « le facteur aléatoire de sa création réside [...] dans l'écart en partie imprévisible entre le mouvement et sa trace. ». Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible : art et hasard autour de 1960*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 190.

<sup>159</sup> Jean Arp : « Le hasard m'a ouvert des perceptions, des perspicacités spirituelles immédiates. », cité par George Brecht, *Op. cit.*, p. 89.

<sup>160</sup> Jackson Pollock, 1947, cité dans George Brecht, *Op. cit.*, p. 92. Nous soulignons.

<sup>161</sup> Vincent Mika, *Irrelevant process : Machines à dessiner et images trouvées*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris VIII le 26 novembre 2016, p. 46-47.

<sup>162</sup> Pierre Saurisse, *Op. cit.*, p. 190.

au profit de celle entre *hasard systématique* et œuvre.<sup>163</sup> Ce fonctionnement s'appuie donc effectivement sur « l'articulation entre intention et absence d'intention (hasard méthodique) : le hasard ne réside pas dans l'absence relative de maîtrise mais dans le choix pleinement assumé du non-choix. »<sup>164</sup> Il faut néanmoins relever encore que dans *Collage collectif*, le système demeure au service d'une articulation dialectique entre l'aléatoire, l'expression individuelle et l'expression collective : chacun de ces aspects infuse l'œuvre sans forcément prendre le dessus. Ce livre n'est donc pas uniquement le produit d'un système, puisque la main, le geste et le *choix* de l'artiste sont encore impliqués dans un rendu esthétique final conscientisé (fig. 25)<sup>165</sup>.

Le second livre publié par Ecart, "*12 portes avec bleu, rouge, jaune.*" / *Frottage* (fig. 32), est réalisé par Patrick Lucchini au printemps 1973. Lié à une exposition du même nom (avec une installation d'Armleder)<sup>166</sup>, la mécanique du hasard y est « radicalisée », excluant de fait toute intervention gestuelle ou expressive de l'artiste. L'exposition se fonde sur des « frottages d'un battant de porte effectués à l'aide de crayons des trois couleurs fondamentales. La porte est divisée en cinq parties, chacune étant colorée selon les données d'un schéma aléatoire. Ce hasard programmé fait qu'une porte peut être entièrement ou pas du tout colorée. [...] La série s'arrête à douze portes afin qu'aucune solution chromatique ne se répète. »<sup>167</sup> Puis, « les grandes feuilles de couleurs sont ensuite réparties au hasard et tapissées sur le mur de la salle d'exposition. »<sup>168</sup>

Le livre, qui prend la forme d'une enveloppe (228x210mm) surimprimée d'une porte, endosse la fonction de documenter l'élaboration et la fixation du processus déployé dans l'exposition, et constitue à la fois un réceptacle de « traces » : l'enveloppe blanche, réfléchissant en cela son rôle premier de *contenant* (et poursuivant le rapport au mail art du premier livre), se fait le véhicule de feuillets explicatifs des schémas aléatoires par lesquels sont procédés les frottages, de dessins programmant les dispositions de l'espace d'exposition, et contient dans le même temps des retombées des tailles des crayons de couleurs (fig. 33 et 34). Bien qu'il soit lié à une exposition, ce livre ne répond pas, au regard de son contenu, d'une fonction de catalogue au sens traditionnel du terme.<sup>169</sup> Diffusant par ailleurs un carton d'invitation rehaussé de couleurs (fig. 35), il semble qu'il ait au contraire été publié en amont de l'exposition. Vecteur, en ce sens, du système de l'œuvre plutôt que de l'œuvre terminée (le résultat de ce système), le livre fait en quelque sorte parler le

---

<sup>163</sup> Pierre Saurisse, p. 193 et s. Brecht décrit par exemple une méthode de Cage : « Il dressa une portée sur une feuille de papier, et plaça les notes sur la portée au niveau des points où certaines imperfections minimes se produisaient dans le papier. Des billes encreées roulant sur une surface irrégulière traçaient un motif déterminé par les imperfections imprévues dans la surface et les rebonds hasardeux des billes les unes contre les autres. », George Brecht, *Op. cit.*, p. 112-113.

<sup>164</sup> Sarah Troche, *Op. cit.*, p. 33.

<sup>165</sup> « De même, Morellet oppose la « main chaude », qui participe selon lui à la sacralisation de l'œuvre et la valorisation de l'artiste « génial », à la rigueur méthodique de la « main froide », opérant mécaniquement à partir d'un nombre restreint de choix. », *Idem*.

<sup>166</sup> Du 11 mai au 7 juin 1973.

<sup>167</sup> Rainer Michael Mason, « Refaire l'inventaire du monde », la *Tribune de Genève*, Genève, 30 mai 1973.

<sup>168</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 41.

<sup>169</sup> Nous reviendrons dans notre quatrième point sur les relations du livre à l'exposition.

*processus comme œuvre*, qui se trouve ici dévoilé dans son importance et sa quasi-autonomie<sup>170</sup>. De ce point de vue, sa formulation n'est pas complètement étrangère à l'emploi que faisait par exemple Jan Dibbets du médium : conceptuel, le néerlandais utilisait le livre d'artiste comme un « carnet de travail »<sup>171</sup> (fig. 36). Chez Lucchini, les schémas montrés permettent d'articuler, à la manière d'un tableau mathématique, les douze portes et les cinq feuilles (correspondant aux cinq parties de la porte). Les trois couleurs sont numérotées et distribuées sur ce schéma selon des règles directionnelles préétablies (fig. 34 et 37). A l'instar des œuvres de Morellet, telle que *6 répartitions aléatoires de 4 carrés noirs et blancs d'après les chiffres* (1952) (fig. 38), cette structure repose sur « un nombre restreint de choix que l'on peut précisément dénombrer, conditionnant de manière rigoureuse la prolifération des données. »<sup>172</sup> Datés, les feuillets nous permettent de suivre Lucchini dans l'invention de son système, au fil des expérimentations, des hésitations et des traçages : une feuille traduit par exemple la tentative première de fonctionner avec dix-huit portes, tentative finalement écartée afin d'éviter la répétition de l'une des « solutions » déjà impliquées (fig. 37). Ce livre fait bien le portrait, en filigrane, d'une pensée en action, *in progress* ; le cheminement de l'œuvre est mis en lumière comme une constituante de l'œuvre.

Intentionnellement, donc, un système né d'une « opération conceptuelle » est créé afin d'induire les conditions d'un résultat « non intentionnel ». Performatif, le système active ce que Lucchini nomme des « frottages ». Le choix de ce terme n'est pas anodin, qui réfère plus ou moins explicitement à Max Ernst (fig. 39) : celui-ci employait le « hasard accidentel » comme activateur d'œuvres, en reconnaissant dans certains éléments de la nature un pouvoir suggestif, voire hallucinatoire, à même de stimuler ses propres visions intérieures. Il utilisait donc le crayon pour révéler ensuite sur des feuilles en les frottant la matière d'une écorce ou d'un mur en brique. Sur cette base, il développait des visions de monstres ou de forêts. Lucchini, en employant le terme de « frottage », se situe donc dans une filiation en même temps qu'il s'en distancie, puisque nulle représentation figurative ne s'ensuit dans son cas. Privilégiant une approche plus proprement « cagienne », la référence à Ernst est en ce sens plutôt réflexive d'une certaine histoire du « hasard en art ».

Ce type de procédés partage avec le jeu la création de ses propres contraintes pour donner de l'espace à l'imprévisible ou à un désordre apparent caractérisé par la surprise. Christian Besson relève le potentiel transgressif commun au jeu et à ce type d'art, de ce qu'ils sont en quelque sorte

---

<sup>170</sup> Eu égard à la dynamique ambiguë qu'entretenait le groupe à l'endroit de la relation entre procédé et produit, le paradigme de l'œuvre semble ici insuffisant pour décrire les phénomènes développés.

<sup>171</sup> C'est le cas, par exemple, avec *Robin Redbreast's Territory / Sculpture 1969* (1970), qui « documente la façon dont l'artiste est intervenu dans la zone de vol d'un rouge-gorge de trois mois, à l'aide de piquets sur lesquels l'oiseau pouvait se poser. » Ainsi le livre reproduit-il une carte de la ville, un plan ou un récit, et le vol de l'oiseau constitue une sculpture. Jérôme Dupeyrat, *Op. cit.*, 2017, p. 74.

<sup>172</sup> *Idem.*

« sans nécessité extérieures », et « improductifs »<sup>173</sup>. La régulation est entièrement définie et acceptée par l'artiste, sans rapport de dépendance et appelle plutôt la possibilité d'une ambivalence dont Armleder « sait gré à Fluxus » : ainsi, note-t-il par exemple, « c'est ce que j'aime dans ces happenings : d'un côté ils sont puritains, et de l'autre on dirait que le produit fini tourne en dérision l'ensemble des opérations. »<sup>174</sup> La dimension ludique des pratiques d'Ecart, qu'on a déjà pu déceler plus haut, participe de l'effort de désacralisation et de dévaluation de l'autorité de l'œuvre d'art sur le « non-art », voire le « non-culturel ». John Gosling, à l'occasion de l'exposition *Billiards Drawings*<sup>175</sup>, à laquelle correspond un livre (fig. 40), crée « 29 états de jeu et action du public sur les fenêtres de la galerie »<sup>176</sup> : le public est invité, à l'aide de points noirs en autocollants, à jouer au billard sur des schémas transparents collés au préalable sur les vitrines de la galerie (fig. 41 et 42). Ces schémas présentent des « débuts » de partie résultant eux-mêmes de domaines *structurés* et *structurants* tels que l'astrologie ou la chromatique. Relié à l'agrafe, le livre éclaire, sous forme narrativisée, les intérêts de Gosling pour ces domaines, ou ceux de l'informatique et de l'alchimie et, dans ce cheminement, les origines des schémas (fig. 43). A la fin du catalogue, des énoncés prescriptifs pour des *events* sont reproduits, qui naissent de la « production informatique »<sup>177</sup> (fig. 44). On se situe donc dans une appropriation d'autres domaines, dynamisée par « la légèreté du jeu et la rigueur de la science ».<sup>178</sup> Le processus, le recours à des sources créatrices *autres* et l'intérêt pour le jeu y sont explicites : ce modèle était les rapports étroits que peuvent entretenir « art régulé (ou mécanisé) », hasard et jeux ; surtout, le recours à une systématique qui, quelle qu'elle soit, dépasse le « choix » ou « l'expression » de l'artiste.

#### *La nomenclature, terreau de création*

Dans une lettre d'avril 1974<sup>179</sup>, John Armleder établit le contact avec Maurizio Nannucci, artiste florentin dont les intérêts portent notamment sur la poésie concrète. La lettre, estampillée Ecart Publications, indique : « j'ai découvert que tu avais beaucoup travaillé sur la nomenclature des couleurs et cela m'a réjoui : nous avons un intérêt commun ! » Armleder prend pour exemple de cet intérêt son travail à l'occasion de *Rainbows in Heaven* (juin 1973), qui se fonde sur la systématique offerte par des phénomènes de nomenclatures : « le point de départ était la nomenclature utilisée par

<sup>173</sup> Christian Besson, « Courant d'air, entracte, chahut, infusion, diffusion », in Lionel Bovier, Christophe Chérix, *Op. cit.*, 2019, p. 136 et s.

<sup>174</sup> Armleder l'évoque en 1986 lors d'un entretien avec Christoph Schenker. Il parle, dans ce contexte, des « happenings Fluxus ». Christian Besson, « courant d'air, entracte, chahut, infusion, diffusion : sept notes sur Ecart et les performances de John M Armleder », in Lionel Bovier, Christophe Chérix, *Op. cit.*, 2019, p. 140-141

<sup>175</sup> Du 8 novembre au 8 décembre 1973.

<sup>176</sup> Énoncé sur le carton d'invitation.

<sup>177</sup> « computer generated instructions ».

<sup>178</sup> Pierre Saurisse, *Op. cit.*, p. 191.

<sup>179</sup> Lettre de John Armleder à Maurizio Nannucci, 2 avril 1974, *Archives Ecart*. Nannucci publiera deux livres chez Ecart Publications.

diverses fabriques de crayons de couleur et leur numérotation → les mêmes couleurs avec des noms différents ou au contraire des couleurs différentes avec des noms semblables ! »

Entre l'été 1972 et l'été 1973, Armleder réalise une série de dessins, définis comme des « manipulations de gammes de couleurs sur schèmes aléatoires et d'études comparatives ». Déclinée ensuite en « peintures de grand-format sur draps », la série est structurée à partir de « crayons de manufactures différentes » suivant « l'ordre de numérotation des couleurs et leur disposition dans la boîte qui varient chez tous les fabricants »<sup>180</sup> (fig. 45). Une étude comparative est ensuite menée sur les différentes textures des crayons, employés tour à tour sur des planches aux motifs similaires. Sont parallèlement énumérées, sous une apparence tantôt tapuscrite, tantôt manuscrite, des listes de noms de couleurs (fig. 46 à fig. 48). Celles-ci sont comparables, effectivement, à la mise en images et en mots des nomenclatures de couleurs par Maurizio Nannucci dans *Faber Castell Polychromos* (1967) ou *Colours Nomenclatures* (1970) (fig. 49 et fig. 50), et cela d'autant plus qu'il semble que les listes reproduites dans le livre en noir et blanc aient d'abord été colorées, si l'on se fie au souvenir de Patrick Lucchini, qui reproduit quelques années plus tard l'une de ces planches (fig. 51). En format A4, le livre donne à voir, sur une série de feuillets, une partie de ces dessins et listes de noms de couleurs manufacturées. Dans la lignée de *Collages collectifs*, les couleurs y sont ôtées et le contraste des images, proches de la transparence, est réduit (fig. 52). Les éditions de tête sont en revanche rehaussées au crayon de couleur. La page de couverture, ainsi que celle qui clôt le livre, sont quant à elles systématiquement imprimées en bleu (fig. 53 et 54).

Le geste de présenter des listes rédigées de nomenclature – commun à Armleder et Nannucci – crée les conditions d'une réflexivité plurielle. La langue et les noms, ces systèmes de classification, structurent une forme de rationalité préétablie, qui se trouve ici à la fois radicalisée (une liste fait œuvre) et questionnée. Les pratiques de ces artistes participent dans ce mouvement d'une interrogation du rapport d'adéquation existant plus ou moins entre la sémantique du langage, la réalité de l'objet auquel elle renvoie (ici, des nuances de couleurs), leur manifestation graphique et les perceptions individuelles ; il n'est pas anodin que ces artistes développent ce type de réflexions entre 1967 et 1973, dans une période baignée par les pensées dites structuralistes puis poststructuralistes, héritières, notamment, des interrogations barthésiennes sur le signe et la signification des images et de la langue. Nannucci, de son côté, prend également en compte, dans ces relations, la symbolique des couleurs : le rapport, historiquement et géographiquement localisable, entre le jaune et la jalousie, par exemple.<sup>181</sup>

L'emploi de la nomenclature de couleurs permet de fait l'articulation d'un double questionnement du visuel et du textuel, dans ce qu'ils peuvent avoir de réel autant que de factice, ou

<sup>180</sup> Notes d'intention en entrée du livre *Rainbows in Heaven et autres dessins 1972-73* (1973).

<sup>181</sup> Voir, notamment, *Maurizio Nannucci : There is another way of looking at things*, catalogue d'exposition, Milan : SilvanaEditoriale, 2012, p. 51-83.

de simulacres. Nannucci cherche à entrevoir dans ces interstices l'occasion d'un nouvel espace pour créer et percevoir. Car, se rapprochant en cela de la dynamique conceptuelle, il situe dans le langage un pouvoir quasi performatif à même de creuser dans *l'acte de représentation* des ouvertures : « language allows us to create new thoughts [...] there is another way of looking at things. »<sup>182</sup> (fig. 55) Le pouvoir du langage consiste dans cette perspective en une reconduction possible des brouillages de nos perceptions, autant qu'en l'organisation de ce brouillage : « j'essaie aussi, dans une certaine mesure, d'arranger avec des mots simples le chaos auquel notre perception est confrontée, comme je l'ai fait par exemple [...] avec "les Nomenclatures" »<sup>183</sup>. Dans l'œuvre d'Armleder, il semble néanmoins que l'organisation linguistique et le *chaos* sensoriels se superposent plutôt jusqu'à se confondre : doit-on regarder (ou visualiser dans les versions non rehaussées) les couleurs, lire leur nom, ou au contraire tenter les deux simultanément, au risque d'un brouillage ? Quelle perception doit primer ? Ces démarches appellent à une lecture réinventée, qui prend acte de la réflexivité décrite. Le fait que le livre ne soit pas relié contribue en outre à augmenter l'impression de désordre : on peine à s'y retrouver, et si les planches sont nommées par une table des matières, ce nom n'est pas toujours indiqué sur les feuilles correspondantes. Il suffit donc de les mélanger par maladresse pour qu'un doute s'insinue ensuite ; or, il n'est pas aisé, en l'absence de précision par un titre, de comprendre à quoi se réfère une liste de numéros ou de noms plus ou moins abstraits de couleurs.

De surcroît, Nannucci a beaucoup travaillé avec les couleurs primaires et les néons, dans l'intérêt d'une rencontre entre l'écriture et les potentiels lumineux propres aux couleurs et aux LED. Armleder a investigué avec Lucchini de semblables pratiques à l'occasion d'une performance de décembre 1972, *Three Colours Events*, au cours de laquelle ils utilisaient des lumières ou des craies des trois couleurs primaires (fig. 56 et 57). Ces différents éléments – couleurs, lumières, et textes – sont considérés par Nannucci comme des « possibilités » ou des « suggestions » : des domaines qui entrent en concurrence ou en connivence, et que l'art parvient à révéler dans cette ambivalence.

Le livre d'Armleder véhicule de tels décalages, ou frottements : dans les dix exemplaires de têtes, rehaussée au crayon de couleur<sup>184</sup>, la liste des dessins est doublée de la mention « rainbows in Heaven ». Ainsi démultipliée en couleurs vives, la liste déclenche un conflit d'interprétation entre le textuel et le perceptif du visuel (fig. 58). Suscitant de fait un type particulier de perception, l'écriture y endosse du même coup une éventuelle portée *visuelle*, une *matérialité* autre qui traduit la connaissance qu'avait déjà Armleder des développements de la poésie concrète, détachée de la seule « codification » permise d'abord par les lettres dans l'alphabet latin au profit d'une

---

<sup>182</sup> Énoncé sous la forme d'un néon blanc lors de l'exposition *The is another way of looking at things*, Musée d'art Moderne de Saint-Etienne Métropole, 2012.

<sup>183</sup> Maurizio Nannucci : *There is another way of looking at things*, *Op. cit.*, p. 68.

<sup>184</sup> Les exemplaires de tête, dans ce cas, comportent un « ajout » esthétique susceptible d'apporter une variation sensible dans l'appréhension de ce livre. La question des exemplaires de tête sera analysée dans le cinquième chapitre de ce travail.

spatialisation et d'une plasticité nouvelles de ces mêmes signes linguistiques.<sup>185</sup> Dans le feuillet intitulé *61 out of 72 by 4 Rainbows in Heaven no. 8, Encre de chine* (fig. 47), Armleder déploie quatre listes verticales manuscrites. Écrites à l'encre de Chine, ces colonnes peuvent apparaître comme un clin d'œil à la calligraphie extrême-orientale, fondée sur des idéogrammes qui, quant à eux, reposent effectivement sur une gestuelle significatrice<sup>186</sup> – la variation visuelle d'un trait influe sur le sens final de l'idéogramme – et non seulement sur un code.<sup>187</sup>

Ce brouillage des perceptions et la réflexivité qu'il permet sur la *représentation* intervient en définitive dans un contexte de désarçonnement et de dé-définition, on l'a vu, du rapport que l'on entretient avec l'art. La « contemplation », longtemps érigée en paradigme de l'art, est ici déniée en même temps que l'esthétique traditionnelle (le Beau, le plaisir de percevoir). C'est le rapport au « réel » de l'écriture, des images et de la couleur qui est bien plutôt mis en exergue et interrogé (que permettent-ils de dire de la réalité dans laquelle nous évoluons ?)

Plus, les « dessins » véhiculés par le livre – l'appellation de dessin est intéressante – s'appuient, ainsi que le précise la table des matières, sur une sélection par « système de chance ». Sorte de socle préexistant à l'œuvre, la « structuration externe » qu'offre en outre le recours à des classifications par nomenclature est perçue par Armleder comme une « incitation autre ».<sup>188</sup> Systématique, la nomenclature fournit effectivement le terrain d'un déplacement du geste artistique similaire à celui permis par les méthodes de hasard, propre à neutraliser par son mécanisme l'intervention affective de l'artiste dans la création. C'est comme si l'expressivité d'Armleder était donc *volontairement* atténuée par deux fois (hasard et nomenclature), retenue simultanément par plusieurs sources externes érigées en co-autrices de cette série.

La même année, Armleder réemploie le principe de la nomenclature dans *Ayacotl-Excerpts*.<sup>189</sup> Chaque page recense des noms de types de haricots secs différents, collectionnés et employés durant une série d'actions et une exposition d'assemblages du même nom (fig. 59 et 60).<sup>190</sup> Sur la base de la collection est articulé à cette occasion un « environnement thématique ». Les actions sont photographiées selon un système aléatoire et sont ensuite projetées sur deux diapositives, de manière non synchrone.<sup>191</sup> Une installation, montée sur le mur de la galerie, est composée d'impressions de haricots sur tissus (fig. 61).

<sup>185</sup> Emmet Williams est dès 1967 l'initiateur d'une anthologie de la poésie concrète, publiée par la Something Else Press de Dick Higgins. Emmet Williams, *Anthology of Concrete Poetry, New York : Primary Information*, New York : Something Else Press, Inc., 2013 [1967].

<sup>186</sup> Anne-Marie Christin a développé de nombreuses réflexions autour de ces problématiques. Voir notamment *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris : Flammarion, 1995.

<sup>187</sup> Nannucci met également au jour la plasticité sonore du langage. Il le fait sur invitation du groupe lors du passage de ce dernier sur Close Radio (Californie) en 1977.

<sup>188</sup> Notes d'intention en entrée du livre *Rainbows in Heaven et autres dessins 1972-73* (1973).

<sup>189</sup> Le titre lui-même, *ayacotl*, signifierait « haricot » en langue aztèque.

<sup>190</sup> Du 14 mars au 13 avril 1973, puis présentée en septembre de la même année à la 8<sup>e</sup> biennale de Paris.

<sup>191</sup> Précisé par ailleurs dans la note d'intention d'un autre livre annexe à l'exposition, *Ayacotl* (septembre 1973).

Juxtaposés, l'image (produites par les haricots et par leur manipulation), l'objet (les haricots) et, plus tard, l'énonciation de la nomenclature correspondante (les noms de ces haricots) mettent au jour un décalage proche de celui observé dans *Rainbows in Heaven* ; ainsi rendu apparent, ce décalage révèle les différences existantes entre les approches imagées, physiques et textuelles d'un même objet, chacun apparaissant dès lors comme un outil de représentation possible, parmi d'autres (on peut évoquer ces haricots par différents moyens). En d'autres mots, c'est comme si chacun de ces moyens d'expression, mis en exergue par la confrontation, se dévoilait par suite en tant que construction – l'image dépend d'une construction (un choix technique, une composition, des couleurs, etc.), le langage également (en témoigne les innombrables langues et syntaxes existantes), etc. – en ce sens qu'aucune de ces approches ne « va de soi » et ne prend le dessus sur une autre. L'image, le texte, ou l'objet peuvent alors être interprétés à ce jour comme des regards : des approches particulières, mais non uniques, de la « réalité ». Il en découle que la « réalité » (au moins physique) – ici un objet simple, le haricot – peut être approchée et commentée sous différents angles, de manière kaléidoscopique. Ce faisant, l'expérience *Ayacotl* suggère la possibilité de s'interroger sur la manière dont ces différents « langages » peuvent être insuffisants, seuls, à signifier la réalité ou, peuvent s'avérer à tout le moins partiels (chacun ne donne qu'un angle parmi d'autres). Sans chercher à en conserver l'entière valeur philosophie et toute proportion gardée, le geste d'Armleder pourrait à certains égards être comparé à l'« allégorie » platonicienne de « la caverne » (notre perception de la réalité est souvent incomplète).

Le livre, qui appartient à la Double Sphinx Serie et qui prend l'apparence d'un cahier d'écolier (205x146mm), ne donne que les noms des haricots, sans les imager (fig. 62 et 63). A sa seule lecture, on peine donc à se figurer l'objet auquel les noms renvoient, soulignant la possible coquille vide que peut représenter le langage en l'absence de son signifié (ce à quoi il renvoie). Il faut finalement souligner que la démarche globale d'*Ayacotl* réfère à Alison Knowles (et George Maciunas) : l'artiste considérait quant à elle sa *Bean Rolls* (1964) (fig. 64) – qui prend la forme de boîtes contenant divers haricots suivant des listes fondées sur une longue série de mentions de haricots dans la musique, l'histoire, les sciences et la publicité – comme un livre. Les haricots coexistent avec ces listes, enroulées et disposées dans la boîte : soit le visuel se lit au même titre que le textuel, et le textuel se regarde au même titre que le visuel, soit cette superposition se révèle dans ce qu'elle a d'impossible, de foncièrement hétérogène.

En 1979, le livre *3x(2x1) / A Chhjlnoruxy Production* (fig. 65 et 66) organise les quarante-deux planches réalisées à l'occasion de *L'exposition que l'autre aurait pu faire / 3x(2x1)*. Il s'agissait pour Rychner, Armleder et Lucchini, de proposer, pour chacun, une série de travaux : une copie « d'après un original » des deux autres, un travail qu'« aurait pu faire » les deux autres, un « travail que [l'un] aurait pu faire pour [l'autre] », « un travail que [l'un] n'aurait jamais fait » ou encore « comment [l'un] aurait pu faire un travail que [l'autre] a fait ». Le but étant, en définitive, d'« évoque[r] alors ce comportement collectif et [de] dispose[r] certains rouages d'un système ou

de mécaniques que le groupe s'est *intuitivement* proposé d'utiliser et de partager. »<sup>192</sup> Ce projet, s'employant à une confusion volontaire des identités personnelles, étiaie les dynamiques collectives et intimistes selon une organisation aux allures mathématiques – à l'instar de la nomenclature –, que le titre caricature (l'intitulé *3x(2x1)* décrit le projet sous la forme d'une fausse équation). En 1979, six ans après *Collage, 12 portes* ou *Rainbows in Heaven*, ce livre regroupe donc encore le triple intérêt du groupe pour l'*intime*, la *systématique* et la *dilution de soi dans le collectif*, soulignant la prégnance de cette formule dans les activités d'Ecart.

C'est ainsi que l'on trouve, sur une planche de Claude Rychner, un type de salutations – le mot « mêêê » – qui, propre à l'univers du groupe en tant qu'amis, se retrouve justement dans leurs correspondances personnelles et apparaît comme une partie prenante de leur « mythologie collective » (fig. 66). De manière indicative, la planche de Lucchini évoquée plus haut, correspondant à « une copie de mémoire d'un travail que John Armleder avait fait », imite l'une des listes de nomenclatures de *Rainbows in Heaven*, dans laquelle les numéros des couleurs étaient écrits avec le crayon de couleur correspondant (fig. 51). Six ans après, donc, Lucchini demeure marqué par les expérimentations d'Armleder autour de la nomenclature, et notamment par cette planche dont le titre, *Gamme polychromos, Écriture, 1972*, est très proche de celui de l'œuvre déjà signalée de Nannucci.

### Remarques intermédiaires : statut de l'artiste, statut du *faire collectif*

A l'époque je pense qu'on avait un discours [...] de se dire qu'effectivement, en abolissant l'auteur, en travaillant sur une plateforme qui était collective, on pouvait s'abstraire des désirs et des obligations de l'individu, qui, lui, veut conquérir, posséder, dominer en quelque sorte.<sup>193</sup>

Ces premiers livres posent en commun la question du rapport d'Ecart – en particulier, ici, du « noyau fort » du groupe : Armleder, Rychner et Lucchini – à l'auctorialité, à laquelle question se greffe celle du rapport au *collectif* (ou de la possibilité d'une auctorialité collective). Devrions-nous reconnaître seulement une forme de paradoxe dans le constat, double, que les œuvres sont infusées d'intimité biographique, de quotidienneté transfigurée, et prétendument dégagées tout à la fois d'une partie de l'auctorialité, ou de cette *personnalité*, par le recours à des processus structurants ?

Il paraît plus juste de dire qu'il existe une cohérence entre ces deux pôles à priori contradictoires. L'expression d'un « moi » (voire d'un « nous » de la « mythologie collective » du groupe) et l'effacement de ce même « moi » fonctionnent dans une logique de réversibilité ou de

<sup>192</sup> Nous soulignons. Note d'intention dans le communiqué de presse de la galerie Marika Malacorda, où a été présentée l'exposition. *Archives Ecart*.

<sup>193</sup> « Talking Heads », *Op. cit.*

superposition transparente<sup>194</sup> : que le groupe emploie l'intimité à l'œuvre dans un exemple comme celui des *Livres de la Méduse* ou déploie ces mêmes références biographiques dans une dynamique ludique (les titres des *collages collectifs*, le « mêê » de *3x(2x1)*), ou qu'il se défende de l'expression par le recours au hasard ou à une autre logique systématique comme celle de la nomenclature, il résulte dans les deux types de cas un effritement volontaire des hiérarchies héritées à l'endroit de l'art et des artistes. Les deux phénomènes participent d'une *démystification* de l'acte créateur, encouragée d'autant plus par l'utilisation du livre d'artiste. Si l'art n'est rien d'autre qu'une amitié, ou s'il est impersonnel et machinique, il n'est plus le fait d'un *génie* hors du commun des mortels. Un principe d'« équivalence »<sup>195</sup> proche des idées de Robert Filliou s'en dégage, qui vise à annuler la frontière entre « l'art et la vie » et qui annulerait du même coup la notion d'« artiste » et l'autorité que l'on y associe bien souvent.

Pour autant, il faut relever que si la notion d'artiste est prétendument attaquée sous plusieurs angles, l'« efficacité » de ces remises en cause est relative. C'est d'abord, semble-t-il, une attaque à la tradition, plutôt qu'un déni définitif de la « fonction auteur », qui est en jeu. Il en résulte une distanciation plus proprement réflexive – à l'intérieur du « champ artistique » – que sociale, moins apte qu'espéré à engager une réelle « démocratisation » de l'art. Jérôme Dupeyrat remarque de son côté le paradoxe constitutif du livre d'artiste : comment peut-il, comme souhaité, participer d'un réel élargissement de l'accès à l'art, lorsqu'il fonctionne déjà sur une subversion des codes de l'art, qui sont pourtant les repères les plus probablement évidents pour un public non spécialisé (et, même, pour une réception connaisseur) ?<sup>196</sup> C'est une dynamique semblable qui paraît se dessiner dans la réception du groupe, bien souvent confuse, comme on l'a déjà pu voir, y compris sur les bancs de l'université : dans le séminaire de 1976 auquel a participé Ecart au sein de la section d'histoire de l'art de l'Université de Genève, la professeure et les élèves sont dans le désir de *faire parler* le collectif dans la direction d'une forme de « justification » de leurs actes créateurs, traduisant de fait un certain trouble à l'égard de l'« identité-artiste » des membres du groupe. Gérald Minkoff, lors de ce séminaire, est ambigu, en évoquant la notion floue de « fonction » (d'artiste) pour échapper aux questionnements, et se distanciant de l'image traditionnelle de l'artiste en même temps qu'il en accepte tacitement l'appellation et le métier : « Il est évident que le rôle romantique des artistes ne

<sup>194</sup> Lionel Bovier commente ce type de phénomène à l'endroit de l'œuvre d'Armleder, dans *Op. cit.*, 2005, p. 86-87.

<sup>195</sup> Filliou évoque la notion pour la première fois en 1969 dans *Teaching and learning as performing arts*. Elle correspond d'abord à l'idée suivante : « bien fait / mal fait / pas fait / Dans l'optique de la Création permanente, je propose que ces trois possibilités soient équivalentes. », p. 248. « Selon la modalité du "mal faire", l'œuvre peut être l'objet d'un bricolage précaire et non d'une maîtrise technique des matériaux et de la composition ; il n'est pas nécessaire qu'elle soit belle et de ce point de vue l'art "mal fait" vient contredire l'idée même des beaux-arts. En déclarant équivalents le "bien faire" et le "mal faire", R. Filliou s'oppose ainsi à l'idéologie de la spécificité de l'artiste et de la professionnalisation du métier d'artiste. » Cécile Mahiou, Benjamin Riado, « Regards croisés sur le Principe d'équivalence de Robert Filliou : une œuvre hors-médium », *Revue Proteus*, n°1, déc. 2010, p. 13.

<sup>196</sup> Et Nannucci de constater : « Les premiers collectionneurs de livres d'artistes étaient eux-mêmes des artistes. », *Bookmakers*, *Op. cit.*, non paginé. Voir aussi : Jérôme Dupeyrat, « Les éditions d'artistes et leur réception : entre provocations et malentendus », dans *défier la décence*, Leszek Brogowski et al., *Défier la décence : crise du sens et nouveaux visages du scandale dans l'art*, Arras : Artois presses universitaires, 2016, pp. 83.

nous intéresse pas. On ne s'occupe absolument pas du préjugé social qu'il peut représenter. C'est une fonction qui existe dans la société et que l'on emploie pour agir comme on veut. »<sup>197</sup>

Il découle de ces observations une possible forme d'instabilité du statut de ces artistes, au moins dans la communication création-réception. A défaut de permettre une « démocratisation », la réduction de l'autorité de l'artiste est menacée par une polarisation éminemment binaire : soit l'artiste n'existe pas du tout, mais alors il peine à « justifier » son existence sociale, soit ses efforts pour ne pas exister le font d'autant plus exister ; car l'incompréhension qu'ont pu susciter les pratiques d'Ecart peut être envisagée à l'aune de l'idée partagée qu'il existe, précisément, une différence fondamentale entre l'artiste et le non-artiste, et qu'alors il est normal pour le non-artiste de ne pas toujours « comprendre » l'artiste. Mais, aussi, c'est un écran qui se construit entre « l'art et la vie », loin du « tout homme est artiste » de Joseph Beuys. En ce sens, ce flottement infléchit des réactions paradoxales et presque « radicales » : soit « la seule issue s'appelle donc la sortie »<sup>198</sup>, soit la légèreté, l'effritement des distinctions d'autorité et le ludique amical du groupe permettent une *entente* au sens fort du terme. Celle-ci s'est bien souvent développée grâce à la disponibilité et la présence des membres d'Ecart dans leur galerie autour d'un sens aiguisé de l'accueil : « certaines personnes viennent ici pour discuter car c'est une manière de création collective. ». A la question : « ce lieu où ce degré de liberté et de jeu est permis, quel rapport a-t-il avec la société en général ? », Minkoff répond : « on pourrait presque dire qu'il peut être fondamental puisque d'autres, sachant qu'ils peuvent venir, s'y sentent ouverts à un tel processus et peuvent aussi s'y insérer. »<sup>199</sup>

Il semble possible, en définitive, de relever que les pratiques évoquées jusqu'ici participent effectivement d'une réelle dévaluation d'une *autorité*, mais d'une dévaluation dont la bonne appréciation revient paradoxalement d'abord au milieu de l'art, puis à celui de l'histoire de l'art, au regard desquels est pensée (au sens de conscientisée) la possibilité de différentes approches du point de vue de l'expression, de la gestualité ou de l'œuvre finie. Peut-être que l'art conceptuel a, de manière générale, plus directement accepté de fonctionner avec une réflexivité perçue comme suffisante sur l'art lui-même ; Fluxus, s'employant à cette même réflexivité, a en revanche souhaité en premier lieu l'employer à une forme de « sortie » vers les *dehors* du « milieu artistique » et des personnes concernées par ce milieu, au risque d'une fluidité moins réelle qu'espérée.

Il faut néanmoins souligner à ce stade que cette fluctuation, voire ce flottement, de statut a été reconnue par les membres d'Ecart eux-mêmes au cours des années 1970, d'une manière parfois maladroite, ailleurs presque amère. Car les modalités de statut influent directement les modalités de création : il ne s'agit donc pas seulement d'une forme d'« image renvoyée » (artiste, pas artiste, qui pourrait être secondaire), mais bien d'une attitude créatrice centrale. Il faut donc percevoir dans

---

<sup>197</sup> Séminaire d'histoire de l'art à l'Université de Genève, *Op. cit.*, 13.02.1976, p. 11, dans *Archives Ecart*.

<sup>198</sup> Etienne Dumont, *Art. cit.*, *Tribune de Genève*, 20 janvier 1977.

<sup>199</sup> Gérard Minkoff dans le séminaire d'histoire de l'art à l'Université de Genève, *Op. cit.*, 13.02.1976, p. 4 et 9, dans *Archives Ecart*.

l'histoire d'Ecart une évolution du rapport à l'*expression*, et surtout, à l'expression individuelle. Ainsi d'une lettre d'Armleder à Johannes Gachnang (alors directeur de la Kunsthalle de Berne) dont le ton est un peu désenchanté :

Mon opinion va dans le sens des observations de Jean-Christophe [Ammann] dont vous m'avez fait part au téléphone. Je crois que Jean-Christophe perçoit justement les confusions de nos accrochages de groupe, qui sont l'objet d'un intense travail entre nous, mais qui offrent une image hermétique et surtout fourvoyante aux spectateurs. Je crois que nous sommes tous conscients que notre collectif est plus significatif que nos productions individuelles, mais que très paradoxalement, ces dernières nous « représentent » mieux. [...] Si mon avis est à exprimer ici, je crois que Lucchini concentre au mieux ce que Ecart peut impliquer.<sup>200</sup>

Discernant une certaine difficulté à agir dans la collaboration stricte et seule, Armleder reconnaît la pertinence de l'expression de marques individuelles, au point d'établir un nom jugé à même de « représenter » une forme condensée de l'identité artistique d'Ecart. Mais cette perspective implique de comprendre Ecart d'abord comme un ensemble d'artistes distincts dont la somme des identités serait le collectif (on part donc de l'expression individuelle), plutôt que comme un monolithe à identité unique (collective), façonnée par un certain nombre d'interventions totalement intervertibles et sans identités propres. Une « somme » admet par définition la diversité. La même année, Gérald Minkoff fait un constat analogue :

Par exemple on peut parler de cette pièce, appelée « Concert » que j'ai regardée hier en spectateur. C'est en même temps collectif et individuel. Chacun a préparé 5 partitions, 5 manières d'arranger et de présenter les choses. [...] En même temps il s'agit bien *d'un travail collectif et d'une manière d'exprimer très personnelle*.<sup>201</sup>

Le fait est que l'acceptation, quelques années après les débuts du groupe, d'une importance de l'individuel trahit le désir premier de confusion interpersonnelle au nom d'une « mort de l'auteur ».<sup>202</sup> Il n'est pas anodin, à cet égard, que le recours aux systématiques et à l'aléatoire soient moins fréquents après 1973, et que leur fonctionnement soit presque pastiché en 1979 dans  $3x(3x2)$  (qui est *structuré* mais pas régi par le hasard ou quelque chose de « hors de contrôle », en même temps qu'il reprend un sens de la formule mathématique). Le contrôle de l'artiste, son expression individuelle, sont de plus en plus assumés. Le délitement final d'Ecart en témoignera en quelques sortes : certains artistes ont cessé les pratiques artistiques (ou justement pas ?) aux profits d'activités comme le tir à l'arc (Rychner), lorsque d'autres (Armleder, Minkoff, Olesen) ont poursuivi une carrière *personnelle* dans l'art<sup>203</sup>.

---

<sup>200</sup> John Armleder, lettre à Johannes Gachnang, 28 août 1976, *Archives Ecart*.

<sup>201</sup> Séminaire à l'Université, *Op. cit.*, 13.02.76, p. 5, *Archives Ecart*.

<sup>202</sup> Selon le mot de Roland Barthes.

<sup>203</sup> Nous reviendrons sur cette histoire en cinquième partie de ce travail.

En 2019, néanmoins, Armleder affirme dans un interview qu'il n'« a jamais tellement cru en l'auteur »<sup>204</sup> : si l'efficacité de la remise en cause de l'artiste par Ecart peut être relativisée, il n'empêche qu'il s'est agi là d'une idée phare extrêmement forte et relativement stable, qui a guidé avec fermeté une partie importante des activités et aspirations du groupe, et à l'aune de laquelle un certain nombre de ses choix peuvent être éclairés.

---

<sup>204</sup> Entretien avec John Armleder, « Vidéos d'artistes, partie 3 : John M Armleder et Ecart », *Vid. cit.*

### 3 Ecart international : pratiques du livre d'artiste (1973-1982)

De fait, le désir de déléguer sa propre créativité au profit d'autres sources de création a très vite mené à l'entreprise d'un partage artistique étendu bien au-delà du seul noyau genevois du groupe. Les deux sous-points qui suivent en sont le reflet, sur deux niveaux (connexes) : l'ouverture rapide des éditions Ecart à des participations transcontinentales, et la forte et récurrente inclusion du spectateur, ou lecteur, dans la réalisation de l'œuvre – c'est-à-dire, au moins, dans la complétude de son sens. On peut à ce stade désigner une pluralité de « coréalisateurs » chez Ecart : ce sont des procédés (mécaniques, systématiques ou, nous le verrons, *accidentels*), des réalisations collectives (au sein d'une même œuvre, ou dans la fabrication d'un corpus, d'une bibliothèque), ou la construction d'un « spectateur en collaborateur ». Chacun des éléments de cette liste participe d'une fragilisation des frontières de l'œuvre ; nous verrons en outre dans le chapitre suivant comment le médium livre d'artiste devient finalement lui-même la cible de cette *redéfinition* des bordures.

#### « Embrasser tous les mouvements » : Ecart Publications en réseau

Un motif supplémentaire [du développement du livre d'artiste] fut la décentralisation du système de l'art, pour le déplacer de New York, Londres, etc., vers une base nationale élargie et internationale. [...] L'art du livre a utilisé la tendance de l'art à être « reconnu » par sa diffusion – à circuler dans les revues – et en a fait l'essence du médium.<sup>205</sup>

Le premier objet dû à un artiste externe au groupe – geste par lequel Ecart devient un collectif dans un collectif désormais étendu (un « Ecart international ») –, est *Billiards Drawings / 29 States of Play & Public Action on Gallery Windows*. Le livre de John Gosling date de novembre 1973, soit environ huit mois après le premier livre édité par Ecart Publications. Si le groupe se concentre, en fin de l'année 1973, sur de nouvelles productions « internes » (Minkoff, Armleder), il revient dès le début de l'année 1974 avec des collaborations « externes » : en janvier, un livre de Daniel Spoerri, intitulé *Die Morduntersuchung*, est édité. S'ensuit, au cours de l'année, quatre invitations : Minkoff collabore avec Jean Otth dans *Videoart* en mars-avril, David Zack produit *CV Nut Art Show* en mai-juin, Endre Tót publie *Correspondance avec John Armleder* en juillet et Robin Crozier clôt l'année avec *Drawings Collages & other Works*. Les années suivantes, ces invitations sont systématisées : jusqu'au délitement du groupe, les apports externes dominent quantitativement la production d'Ecart Publications. Dans une lettre datant d'après 1977, l'édition de livres d'artistes proposés par des

---

<sup>205</sup> Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif » [1980], *Nouvelle revue d'esthétique*, 2008/2 (n° 2), p. 16.

artistes extérieurs au groupe est ainsi mentionné comme étant constitutive de « la majorité de [leur] travail ». <sup>206</sup> Des formulaires témoignent de la manière dont sont organisées ces collaborations (fig. 1).

En 1976, Ecart participe à la 37<sup>ème</sup> biennale de Venise. Leur projet s'intitule *The Venetian Tools Project* (14 juillet-10 octobre). Le groupe y présente exclusivement – en lieu et place de créations des membres du groupe – des cartes postales produites par une longue série d'artistes invités (fig. 2 à 4), dont l'inspiration doit refléter l'identité d'Ecart telle qu'elle est perçue par chacun des participants. Les artistes sont invités à transmettre, sur ces cartes, des « informations figurant un outil (concept-projet-maquette - etc.) », que le groupe comptait utiliser ultérieurement sur le second volet du projet, qui n'a finalement jamais vu le jour. Le choix de représenter Ecart en ne présentant aucun travail d'un membre du collectif est indicatif : il cristallise, à mi-chemin de l'histoire du groupe, le rapport extrêmement fort que celui-ci entretient à l'égard de la possibilité d'un *collectif* éminemment international, qui viendrait presque remplacer, ou au demeurant surplomber, le noyau genevois. Il n'est en outre pas anodin qu'Ecart ait investi l'espace du pavillon *suisse* avec des réalisations parvenues du monde entier. A cet aune, il faudrait considérer Ecart, dès 1973, non plus seulement comme un groupe d'amis de cinq à quinze personnes, mais bel et bien comme une collectivité d'artistes et amis sans frontière, constituée de plusieurs dizaines de personnes impliquées à plus ou moins de reprises dans la construction d'une *identité Ecart* transfrontalière. Avançons à ce titre que l'identité d'Ecart est alors constituée de deux pans, qui sont les deux faces d'une même pièce : le groupe est désormais autant le fait d'une « mythologie collective » intimiste, telle que décrite plus haut, que le moteur d'un vaste réseau colorant en retour son identité.

Une ambition quasi *panartistique* se dessine en creux de ces innombrables invitations, dont la diversité résultante englobe effectivement un large panel des tendances dominantes dans l'art international des années 1970. C'est ainsi que des pratiques proches de l'art conceptuels côtoient dans cette bibliothèque des dynamiques de *mail-activity* ou des documents de happenings.

La première inflexion internationale du groupe – la publication de Gosling – repose, nous l'avons vu, sur une exposition dont la logique est celle du jeu. De fait, Gosling fonde son travail sur l'appel à une participation du spectateur, puisque celui-ci est invité à prendre part aux parties de billards initiées selon des systèmes aléatoires et collées en transparence sur les vitres de la galerie. Cette inclusion de la réception dans la construction de l'œuvre est un intérêt constant de la part d'Ecart, partagé ensuite par un certain nombre des artistes collaborateurs, et appelée, s'il en faut, par la forme même du médium.

---

<sup>206</sup> Lettre d'information, non datée (après 1977 : l'année est mentionnée dans le texte), *Archives Ecart*.

## « Quand cela dérape » ou la sérendipité en art : d'une esthétique de l'accident à un livre participatif

Au contraire, pour John Armleder, c'est lorsque « cela » dérape, lorsqu'un « ça » ou « l'autre » vient modifier les paramètres de l'œuvre, qu'elle devient intéressante.<sup>207</sup>

*The Silver Book* (1976), de John Armleder, est un feuillet fragilement relié (thermobroché), dont le côté droit (tranche en hauteur) est enduit de peinture argentée (fig. 5). La manière dont la peinture a infiltré l'intérieur des pages autrement vierges, coulant entre elles et imbibant le papier de maculature d'une humidité et d'une couche grasse peut être observée (fig. 6 et 7). Des formes maculées se détachent conséquemment sur chaque page, doublées d'une auréole laissée par la graisse et l'humidité séchée. Elles forment une série de dessins abstraits, ou aux allures de montagnes fantasmagoriques le cas échéant. La démarche inclut, on le comprend, une part d'imprévu, mais distincte, dans son invocation, des hasards méthodiques précédemment mentionnés.

Il s'agirait plutôt, s'il en faut, d'un imprévu *accidentel*, connexe d'une esthétique fondée sur l'impression suscitée d'une « *indissociabilité* entre la présence manifeste de causes non intentionnelles et une apparence non moins prégnante d'intention. »<sup>208</sup> Différente en cela du processus mécanique, qui peut prétendre à la répétition, sa temporalité est « événementielle » et se rapproche du « paradigme d'une œuvre inimitable »<sup>209</sup>, dans la mesure où l'œuvre repose sur un ensemble de phénomènes difficilement organisables ou prévisibles. En effet, ce livre prend une place singulière dans les activités du groupe, étant tiré à un seul exemplaire.<sup>210</sup> Il ne se fonde pas sur un système structurant et *agissant*. Ici, l'intervention est manuelle et l'on pourrait définir ces phénomènes comme étant de nature physique ; ce sont des inclinaisons de température ou d'humidité qui influent sur l'absorption de la peinture par le papier.

Dans cette *esthétique de l'accident*, la réduction du « contrôle artistique » est dynamisée par une apparente absence de *maîtrise*, vraisemblablement liée à une absence de *technique* (à l'inverse des systèmes aléatoires). Apparentes, car elles cachent en réalité une technique réfléchie, si l'on considère le rapport entre le choix de la peinture et celui du papier (buvard) employé, qui permettent, ensemble, au plus haut point l'extension de ces taches en occasionnant la naissance d'une auréole grasse (fig. 7).

Mais peut-être plus directement encore qu'une délégation forte visant à évincer l'artiste, on assiste avec ce type de procédés à une valorisation des inattendus, corrélative d'un paradigme

<sup>207</sup> Lionel Bovier, *Op. cit.*, 2005, p. 86-87.

<sup>208</sup> Sarah Troche, *Op. cit.*, p. 27

<sup>209</sup> *Ibid.* p. 32.

<sup>210</sup> Le phénomène est rare et module potentiellement le statut de l'objet. Le cinquième chapitre de ce travail traite de cette question.

détaché de notions telles que celle de l'échec. Il s'agit de « voir ce qu'il se passe » plutôt que « d'arriver à un résultat précis ». Dans cet interstice prend place une forme d'ambiguïté sémantique, dans la mesure où aucune technique (au sens où on pourrait l'entendre pour une peinture figurative, par exemple) n'est justement employée à la réalisation d'un *objectif visuel* définitivement déterminable et déterminé par avance. Minkoff s'accroche à un tel regard : « [...] il est très important pour nous que cette notion de réussite ou d'échec ne soit absolument pas impliquée par notre comportement et la méthode de travail. »<sup>211</sup> Cette perspective se rapproche de l'idée d'un « monde de création », qui soit « soustrait à la logique du rendement et à l'obligation du résultat. »<sup>212</sup> L'intention de l'expérimentation, voire de l'expérience, prime de fait la plupart du temps pour les membres d'Ecart sur celle de l'obtention d'un résultat précisément planifié. Pour Minkoff, « jamais un artiste dirait qu'il a fini une sculpture ou un tableau. »<sup>213</sup> Par suite, il en appelle à la critique de reconnaître à son tour que, pour les activités d'Ecart, la notion d'aboutissement n'a pas plus qu'ailleurs à être comprise comme la condition de l'œuvre d'art.

Cette indétermination induite par l'accident crée les conditions d'œuvres au sens *incomplet* ou, à tout le moins, dont le sens n'est pas fixé, puisque sa réalisation n'est pas elle-même arrêtée. Jean-François Chevrier note que le hasard, ou l'indétermination, relèvent en même temps d'« une forme d'antidéterminisme ».<sup>214</sup> Celui-ci peut être pensé au jour de la réception. Car de fait, le pendant de la « mort de l'auteur », s'il en faut, c'est la « naissance du lecteur ».

L'attrait pour une « œuvre ouverte », effectivement, est prégnant dans les activités d'Ecart. C'est alors au spectateur/lecteur de compléter cette ouverture, ou cet *inaboutissement*, de même qu'un interprète exécute une partition. Que ce soit Minkoff (« ce n'est pas le tableau de Rembrandt qui est important, c'est l'appréhension de ce tableau »<sup>215</sup>), qui propose une approche quasi phénoménologique de l'œuvre où la perception prime, ou Armleder et sa « théorie du pudding », les membres du groupe reportent une partie de la responsabilité de l'œuvre sur le public. La « théorie du pudding » consiste à penser que le sens de l'œuvre, lorsqu'il est arrêté, constitue une perte pour l'œuvre et qu'il est préférable de voir une multiplicité d'interprétations possibles « flotter » autour de l'œuvre « sans jamais pouvoir s'y accrocher. »<sup>216</sup> Ainsi, au « ça » de l'accident s'ajoute « l'autre » – le spectateur – qui rejoint désormais l'ensemble des instances actives dans le déplacement du curseur de l'auctorialité ou de sa dilution idéale dans la délégation. La réception est rendue apte à modifier les paramètres de l'œuvre en s'appropriant sa finition. Minkoff le dit clairement : « l'ambiguïté nous intéresse comme forme de communication »<sup>217</sup>. Armleder l'écrit

<sup>211</sup> Séminaire d'histoire de l'art à l'Université de Genève, *Op. cit.*, 13.02.76, p. 6, *Archives Ecart*.

<sup>212</sup> Jean-François Chevrier, *Œuvre et activité : la question de l'art*, Paris : L'Arachnéen, 2015, p. 83. A propos de Filliou.

<sup>213</sup> Séminaire d'histoire de l'art à l'Université de Genève, *Op. cit.*, 13.02.76, p. 4, *Archives Ecart*.

<sup>214</sup> Jean-François Chevrier, *Op. cit.*, p. 67.

<sup>215</sup> *Ibid.* p. 12, *Archives Ecart*.

<sup>216</sup> Bovier propose à Armleder de revenir sur cette « théorie du pudding ». « Talking Heads », *Op. cit.*

<sup>217</sup> Séminaire d'histoire de l'art à l'Université de Genève, *Op. cit.*, 13.02.76, p. 9, *Archives Ecart*.

dans ses notes : « chaque œuvre est un happening, le spectateur l'ultime créateur. / l'œuvre sans cette participation demeure un épuisement en déroute, une vue sur la campagne sans regard, sans une pénétration. » ; il est en définitive question d'« imposer une liberté ». <sup>218</sup> Dans le domaine musical, plusieurs « écoles de pensées » existent à l'endroit du degré de liberté accordé à « l'interprète » : Boulez privilégie une relative limitation de la place laissée aux « initiatives importantes de la part de l'interprète », alors que Cage y préfère une indétermination d'un côté comme de l'autre de la production et de la réception. <sup>219</sup> L'idée peut être reportée sur le domaine artistique : plusieurs degrés d'implication du spectateur existent en effet dans les productions d'Ecart Publications.

Prenons d'abord l'exemple de *The John Armleder is a Vegetarian Book* (1975) (fig. 8) : sa consultation, parce qu'elle n'impose aucun sens arrêté, peut aisément déstabiliser. A l'instar du *Silver Book*, le livre est fait de papier maculé à l'aspect jauni. Il est relié par de fragiles œillets rouges. Les pages, irrégulièrement alignées, se font le reflet d'une intervention manuelle en donnant au livre un aspect plus proprement artisanal qu'industriel. L'intérieur de l'œuvre est constitué d'empreintes de légumes à la gouache (fig. 9). En lieu et place d'une série d'énoncés textuels – à laquelle on peut initialement s'attendre à trouver dans un livre – se trouve ici une collection de légumes génératrice d'une collection de gouaches ; doit-on y voir la formulation d'un langage nouveau ? Quel serait son sens ? Que signifie le maintien de pages blanches (fig. 10) ? Si l'on s'en tient au titre, on peut y voir la cartographie ou le portrait métaphorique de l'alimentation de John Armleder. Une forme d'autoportrait, donc, ou le commentaire d'une pratique, le végétarisme.

Étant édité à quinze exemplaires, le livre est multiple et porte pourtant simultanément les traces d'une unicité propre à l'écriture manuscrite (la page de couverture en est le fait) et à la gouache manuellement appliquée. Il est reproductible et *in*reproductible à la fois. Ce « parachèvement d'impression » évoque le livre *Feuilleté* (2008), de Julien Nédélec (fig. 11). Celui-ci effectue – dans un second temps, après la reliure industrielle – des taches d'empreintes de doigts sur des pages blanches. Il s'agit donc toujours *et* jamais du même livre. Jérôme Dupeyrat estime que c'est là que réside la « force » de cet ouvrage, située dans « son ambivalence, entre produit multiple industriel et objet unique portant la trace de la main de l'artiste. » <sup>220</sup> Par cette double nature, le livre « met en évidence le caractère physique de la lecture, non plus en tant que décryptage et compréhension d'un texte, mais dans sa dimension d'interaction avec le corps du livre, comme pour une lecture fictive que le livre enregistrerait par l'empreinte. » <sup>221</sup> De même, *The John Armleder is a Vegetarian Book* stimule une réflexion sur la dimension physique du livre et de sa consultation : on ne décrypte plus un contenu codé par un langage connu, mais on découvre, en tournant lentement les pages fragiles

<sup>218</sup> Notes personnelles de John Armleder, non daté, *Archives Ecart*.

<sup>219</sup> Pierre Saurisse, *Op. cit.*, p. 196.

<sup>220</sup> Jérôme Dupeyrat, *Art. cit.*, 2014, p. 131.

<sup>221</sup> *Idem*.

(la reliure de deux œillets est légère), une collection d'objets tridimensionnels imprimée et spatialisée en deux dimensions sur l'espace de la page ; lors, les légumes juxtaposés créent leur propre rythme, leur propre narration apte à commenter sans cesse le rapport entre l'espace tridimensionnel du monde et celui bidimensionnel de la page. Du monde physique au livre, et retour. Le lecteur reconnaît dans le même temps que, l'impression de ces légumes étant manuelle, le livre renvoie à une *présence* d'autant plus prégnante que dans le cas d'un objet entièrement industriel. Les présences corporelles de l'artiste *et* du lecteur sont ainsi tout à la fois invoquées, rendues palpables : par un *geste* (l'impression et la manipulation), un univers physique est libéré – à condition toutefois de s'attacher à une lecture littérale où les images sont le reflet direct des légumes qui les ont permises, donc de porter attention au procédé employé dans son entier. On serait alors tenté, si l'on se fie à une telle lecture, d'interpréter les pages laissées vierges comme une invitation à laisser sa propre trace dans la découverte de ces feuillets, au fil des pages qu'Armleder a d'abord investies.

Le *lecteur* est en définitive sollicité physiquement et intellectuellement. C'est à lui d'opérer sa propre compréhension de l'ambiguïté contenue à plusieurs titres dans ce livre – ambiguïté de la signification du contenu visuel, ambiguïté de la nature multiple et unique, distante et présente de l'objet lui-même. C'est à lui d'y chercher indifféremment un langage ou une expérience physique, une trace ou une réponse à l'appel d'y *tracer* fictivement sa propre lecture.

#### *Le spectateur en collaborateur*

Le public, s'il n'est pas artiste, a une attitude d'artiste, très vite, à notre contact.<sup>222</sup>

Nous évoquons plus haut la possibilité de penser l'implication selon différents degrés. L'une de ces formulations est d'autant plus directe : il s'agit de faire du spectateur/lecteur un collaborateur *effectif*. Dans plusieurs expositions, déjà, les membres d'Ecart ou leurs invités construisent des dispositifs dans lequel le visiteur est impliqué. On peut alors parler d'un rapport d'*interaction*. En 1967, *Linéaments I* fait déjà du spectateur une composante de l'exposition (fig. 12). L'exposition *Troc de boîtes*, organisée par Armleder, Garcia et Lucchini dans la galerie Ecart en 1975, se propose de fonctionner comme une plateforme d'échanges : le visiteur est appelé à prendre l'une des boîtes (remplies d'objets), et à la remplacer par un contenant et un contenu similaires (fig. 13 et 14). Le « système d'échange organise ainsi une circulation aléatoire de propositions artistiques »<sup>223</sup> dans lequel le visiteur s'emploie au même rôle que les artistes. Il devient donc artiste lui-même, ou inversement (si l'on se tient à l'idée théorique de la disparition de l'auteur). Thématisée autour du

<sup>222</sup> John Armleder, dans l'émission : Télévision Suisse Romande (TSR), *Les clés du regard*, réalisée par François Jaquenod, dirigé par Diana de Rham, 06.10.1976.

<sup>223</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 72.

mail art et d'un hommage à Ray Johnson, perçu comme le fondateur de la pratique, l'exposition de David Zack, *Cy Nut Art Show* se fait elle aussi l'instigatrice d'un *passage à l'art* : « il [le spectateur] reçoit une liste d'adresses qui lui permet de rentrer à son tour dans le circuit épistolaire, passant ainsi de l'état passif du visiteur à l'activité de l'artiste lui-même. »<sup>224</sup> (fig. 10, chap. 1) Sous la forme d'une enveloppe, le livre correspondant, du même nom, contient précisément les adresses du réseau postal dans lequel est intégré Zack, et invite à son tour le « visiteur à inclure les photocopies des pièces qu'il choisit parmi la correspondance. » (fig. 15 et 16).<sup>225</sup>

Dans ses célèbres *Statements* (1968), Lawrence Weiner affirme : « 1. L'artiste peut construire le travail 2. Le travail peut être fabriqué 3. Le travail peut ne pas être réalisé. Chacune de ces possibilités étant égale et coïncidant avec la volonté de l'artiste. Le choix de l'une ou de l'autre de ces situations incombe au récepteur au moment de la réception. »<sup>226</sup>

En 1978, Weiner publie un livre coédité par le Centre d'art contemporain et Ecart, *Coming and going / Venant et partant* (fig. 17), auquel correspond une exposition présentée au Centre.<sup>227</sup> Dans ce contexte, « la place qu'occupe le livre est prééminente ».<sup>228</sup> Un lien étroit unit effectivement l'exposition et l'imprimé. Dans la pièce comme dans le livre (fig. 18 et 19) sont dessinés des rectangles dont les angles sont numérotés (A, B, C, D). Le livre véhicule une série d'énoncés textuels – « premier coup : est/a été porté de A à B, est/a été porté de B à C, est/a été porté de C à D, est/a été porté de D à A », etc.) –, parfois sous forme de questions à trous (fig. 20 à 22). Il devient alors, ainsi que le rappelle Berinda Pizurki, « le manuel d'un jeu ».<sup>229</sup> De fait, le spectateur est invité à construire le sens du livre en complétant les questions après réflexion. Plus avant, il est invité à faire fonctionner cette interaction par un engagement physique dans l'espace de la galerie (ou de l'objet) : suivant le livre et ses énoncés, « on peut déplacer la pierre en la faisant entrer et sortir de l'espace tracé – qui joue ici le rôle de la mémoire, toujours “traversée” »<sup>230</sup>. Et si l'on interagit avec le livre seul, sans y chercher la portée physique du déplacement dans la galerie, cela importe peu puisque selon Weiner, il n'existe pas de différence fondamentale entre « l'espace réel » de l'œuvre et son « espace fictif » tel qu'institué par le langage.<sup>231</sup> Ceci car l'œuvre est, à l'aune des *Statements*, indifféremment texte (concept) ou construite effectivement. C'est là une zone d'ambivalence, de confusion volontaire, qui donne au livre la possibilité d'affirmer son indépendance.

<sup>224</sup> C. C., « De l'art marginal : “Ecart” », *Éléments*, n°36, Genève, juillet 1974. L'exposition a lieu du 6 mai au 12 juin 1974.

<sup>225</sup> Inscrit sur le recto de l'enveloppe qui constitue le livre.

<sup>226</sup> Lawrence Weiner, *Statements, Collection Public Freehold*, Amsterdam : The Louis Kellner Foundation and Seth Siegelau, 1968.

<sup>227</sup> Du 21 septembre au 20 octobre.

<sup>228</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 93.

<sup>229</sup> Berinda Pizurki, « Installations », in *56 artistes + 1, Genève 1979*, Centre d'art contemporain, p. 38.

<sup>230</sup> *Idem.*

<sup>231</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Op. cit.*, 1997, p. 140.

En outre de créer une réflexion sur l'espace (de l'exposition, du livre), sur laquelle nous reviendrons, le livre, fidèle en cela aux *Statements*, appelle donc à une participation éminemment interactive.

En 1974, Ecart publie *Drawings Collages & other Works* de Robin Crozier (fig. 23). Ce livre propose lui aussi une forme de participation virtuelle, voire d'appropriation par le lecteur du travail artistique de Crozier. Ce dernier, qui propose parallèlement une exposition dans la galerie Ecart, détaille dans le livre « a list of projects which you could either make into publications or exhibitions or use as a basis for interchanging ideas and/or works between different [people] » (fig. 24).<sup>232</sup> Ces informations ont d'abord été transmises à John Armleder dans un échange de correspondance, car Crozier ne se présentait « jamais dans les vernissages et particip[ait] aux expositions par voie postale uniquement »<sup>233</sup>. C'est cette origine qui explique l'écriture manuscrite choisie pour composer le livre. La liste s'avère donc être en réalité la matrice de l'exposition à venir dans la galerie Ecart, pour l'élaboration de laquelle Crozier propose à Armleder d'agir selon son libre choix (fig. 25). Mais il faut alors souligner qu'en choisissant de transformer cette correspondance privée en livre publié à 500 exemplaires, l'adresse du « you » change : c'est tout un chacun qui prend la place d'Armleder, qui devient artiste et curateur d'exposition. Le verso de la page de garde du livre, relié par agrafe, indique déjà : « a page for you to colour ! » (fig. 26). Le lecteur y est donc invité à investiguer l'espace de la page d'abord, avant d'investiguer complètement le métier même auquel il vient d'être initié : créateur. Il s'agit ensuite de se tailler un chemin dans la liste de Crozier, longue de plus de vingt propositions (fig. 27 et 28). Le livre, se construisant comme une plateforme interactive, se fait l'agent d'un *passage à l'art* semblable à celui appelé de ses vœux par David Zack. Il faut en dernier lieu relever que la nature de ces propositions artistiques, véhiculant des valeurs éminemment collectives, pourvoit une dimension supplémentaire à l'idée du livre comme *plateforme de création*. Nombres d'entre elles, en effet, impliquent de faire participer un grand nombre de personnes à la réalisation de l'œuvre et, partant, de l'exposition possible. La troisième proposition en fournit l'exemple : « a. the same object drawn by 50 different people. b. The same object drawn 50 times by one person. » Sous cet angle, le livre de Robin Crozier apparaît dans toute son *agentivité*<sup>234</sup> : il suppose le déplacement de ses frontières au profit d'un impact sensible sur le quotidien du lecteur et de son entourage.

Au regard de ces exemples, il semble manifeste que ces différents artistes adhèrent à l'idée de Filliou : « *Writing/Reading is also a performing art* ». <sup>235</sup>

---

<sup>232</sup> In Robin Crozier, *Drawings Collages & other Works*, décembre 1974. Une traduction de la liste en anglais est également fournie.

<sup>233</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 61.

<sup>234</sup> À comprendre, à nouveau, au sens linguistique du terme : « producteur d'effet ».

<sup>235</sup> Cité par Jérôme Dupeyrat, *Op. cit.*, 2017, p. 88.

## Processus sériels et séquentialité du livre d'artiste : temporalité, collections, narrations

La page offre un espace ouvert à la visualisation d'un vaste champ d'articulations artistiques : documents de recherche, journal de voyage, séquence de photos, expérimentations avec le langage, les formes... [...] Pour moi, un livre d'artiste est une petite "Galerie imaginaire".<sup>236</sup>

Dans *Quant aux livres*, ouvrage pionnier de la théorisation du livre d'artiste en 1975, Ulises Carrión affirme : « un livre est une séquence spatio-temporelle. »<sup>237</sup> Il désigne la nature séquentielle du livre comme l'une de ses qualités intrinsèques premières et, partant, comme l'une des qualités dont l'artiste peut faire usage. Sous sa forme la plus habituelle, le livre est un ensemble de pages reliées. Il ordonne, en séquence, un certain nombre d'informations visuelles, textuelles ou matérielles, que le lecteur expérimente et découvre sur la durée, à mesure qu'il tourne les pages. La page s'inscrit alors dans une « succession d'apparitions et de disparitions qui lui attribue une inscription temporelle précise dans le processus qui définit l'unité du livre »<sup>238</sup>. De fait, cette actualisation – et la possibilité d'une temporalité de l'œuvre qui en découle – incombe au lecteur. Précisément, c'est cet acte de réception qui permet de penser la formule de Filliou selon laquelle le livre est le lieu d'une performativité, idée qu'il faut par suite penser au-delà de la stricte interactivité telle qu'elle existe chez Lawrence Weiner ou Robin Crozier. L'expérience du livre étant polysensorielle, l'objet sollicite alors presque nécessairement une implication cognitive et physique active. La réception ne saurait être passive. S'appuyant sur ce constat, le potentiel sériel et temporel du livre d'artiste, contenu dans l'assemblage d'un nombre plus ou moins élevé de feuilles, connaît alors une grande diversité d'emplois.

Les effets de cette utilisation varient à leur tour : l'accent peut tantôt être mis sur une temporalité exacerbée, comme chez Peter Downsbrough, ou sur la mise en commun d'une série thématique de photographies régulièrement disposées, comme chez Annette Messenger. Exploitant une logique de collection, nombre de livres parus chez Ecart Publications s'organisent autour d'un agencement d'éléments visuels et textuels de même nature (ou dont la diversité est la nature), multipliés en nombres : des listes, chez Sarkis et Armleder, ou des photographies personnelles ou collectées chez Endre Tót ou Patrick Lucchini.

D'autres exemples profitent de différents types d'articulations pour mettre à mal, éventuellement, le caractère linéaire de la succession décrite – entendu au sens d'une lecture suivie de la première à la dernière page du livre. Muriel Olesen ou Gérald Minkoff, par exemple,

---

<sup>236</sup> *Bookmakers*, *Op. cit.*, non paginé.

<sup>237</sup> Ulises Carrión, *Quant aux livres*, *On books*, trad. de Thierry Dubois, Genève : Héros-Limite, 2008, p. 32.

<sup>238</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Op. cit.*, 1997, p. 235.

complexifient la temporalité du livre en créant des correspondances entre différentes constituantes de l'œuvre, agencées entre des pages de part et d'autre de l'objet ; cela donne parfois lieu à des systèmes de codification. Une logique de renvoi y est à l'œuvre, qui fait circuler le lecteur irrégulièrement dans le livre, en l'obligeant à manipuler l'objet selon un cheminement singulier et à s'impliquer intellectuellement au déchiffrement de ces « codes ». Certains procédés, enfin, suscitent des phénomènes de narrations, voire de fictions, autour de thématiques communes telles que « l'enquête policière ».

### *Rapport au temps*

De même que les *Livres de la Méduse*, évoqués plus haut, inspirent un type particulier de rapport au temps où la répétition systématique d'une seule et même image induit un sentiment d'éternité, Peter Downsbrough exploite dans *In/out* (1976) un rapport accentué à l'enchaînement suivi des pages : le lecteur s'y trouve très vite tenté de les faire défiler à un rythme rapide, proche, en définitive, de celui employé dans les folioscopes, ou *flipbooks* (fig. 29).

Il s'agit d'un livre noir au « format poche » (170x114mm) de trente-deux pages blanches où sont inscrites en noir et blanc des lignes verticales, ainsi que des indications de lieu – *here, outside, place, locate* –, de temporalité – *again* – et d'articulation linguistique – *and* (fig. 30). Il n'existe pas de régularité stricte dans la disposition de ces éléments sur les doubles pages : certaines ne sont investies que par le langage, d'autre uniquement par des lignes. D'autres encore sont vierges. Il n'en existe pas plus d'une page à l'autre : les mots et les lignes apparaissent chaque fois à une hauteur différente, induisant, au moment de l'acte de lecture, un rythme propre (fig. 31).

La page est dépouillée et l'emploi du langage, minimal et dégagé de la syntaxe, sert un mouvement autoréflexif par lequel la spatialité de la page est précisément soulignée. Downsbrough, s'emploie à une même pratique à l'endroit de l'architecture bâtie, inscrivant par exemple des lignes et des mots évocateurs sur les murs de galeries ou de musées. Ce faisant, « le travail de Downsbrough génère une syntaxe entre le site et le sens, le langage et l'espace. » Dans le même temps, si *In situ* (2013) (fig. 32), par exemple, insiste sur le lieu investi par l'œuvre et le révèle, il détourne à la fois le sens que donne l'histoire de l'art à ces mots (popularisé par Daniel Buren notamment) puisque l'œuvre ne s'adapte pas singulièrement au lieu dans lequel il prend place, mais qu'elle a davantage trait à des « recherches [...] de nature formelle dans le sens où l'artiste formalise un espace virtuel ».<sup>239</sup> Les espaces pointés par Downsbrough sont en ce sens ambivalents, à la fois concrets, structurés, et abstraits. Ceci n'est pas anodin : l'artiste était proche des conceptuels, pour qui le lieu

---

<sup>239</sup> Pour les deux dernières citations : notice d'œuvre pour la série *Modèles*, 1983-1998, par le MAMCO : [en ligne] : [https://archive.mamco.ch/artistes\\_fichiers/D/downsbrough.html](https://archive.mamco.ch/artistes_fichiers/D/downsbrough.html), consulté en avril 2020.

de l'œuvre peut autant être matériel (localisé) que virtuel (endossé par la pensée seule, développé sans matérialisation).

Dans cet esprit, une indication telle que le mot *here* conduit à accroître l'attention portée à l'architecture du livre – celui, spécifique, que l'on tient en main, et celui, plus abstrait de l'objet-livre en lui-même. *Ici* sur la page, *ici* dans la succession des trente-deux pages. Le mot *outside*, parmi d'autres, produit un semblable effet : que doit-on déduire de l'objet livre lorsqu'un mot inscrit en son intérieur nous renvoie à une extériorité ? On pense, par exemple, à la référentialité propre à la plupart des livres : leur espace est non seulement celui de la page, mais également celui auquel se réfère le contenu de cette page ; c'est-à-dire l'évocation d'un univers connu ou fictif. Le titre met déjà cet aspect en lumière. *In* ou *out* ? En dedans ou en dehors de la réalité physique du livre ? De la faculté du livre à signifier un infini possible ? Comment perçoit-on par exemple un livre religieux, est-ce sa matérialité qui compte ? Il est à cet égard possible d'affirmer que l'œuvre de Downsborough, réflexif, appelle à réfléchir sur ce qu'elle *est* (en tant que livre).

Le recours à un vocabulaire formel sert donc ce propos, et s'il est vrai que les indications spatiales révèlent cette œuvre dans sa double nature matérielle et immatérielle (il peut référer à un espace qui le dépasse, le *out*), il faut encore souligner que le geste se trouve sans cesse renouvelé grâce au phénomène de la séquentialité. Le mot *and* suppose alors cette articulation (fig. 33). Une page, dans ce dispositif, compte pour elle-même (l'un ou l'autre mot suscite sa réflexion propre) autant qu'elle importe dans l'économie du livre : c'est l'enchaînement de ces mots qui permet effectivement d'entrer dans la réflexion suggérée par le titre. Dedans, dehors : c'est sans doute bien d'un basculement constant qu'il s'agit. La couverture, peut-être, tranche et suggère toutefois une délimitation, au moins partielle, des frontières de l'objet. Noire, elle contraste effectivement radicalement avec la blancheur et le dépouillement des pages intérieures. On ne saurait à ce titre se laisser confondre sur ce qui est *dedans* et ce qui est *dehors*, à moins de choisir de ne pas distinguer la couverture du corps d'un livre.

Il existe, au regard de ces commentaires, une intelligence entre le vocabulaire structurel du livre et son « architecture » propre<sup>240</sup>, de même qu'entre cette construction et l'acte de lecture, ici mis en exergue. Nous évoquons le principe du folioscope. Ici, ce sont les lignes verticales qui accélèrent la lecture. Le lecteur se rend compte à la consultation du livre que ces lignes élaborent un autre type d'espace-temps, puisqu'elles se manifestent le plus clairement lors d'une lecture très rapide. S'y découvre alors une continuité, une séquence au sens cinématographique du mot : les lignes bougent, se déplacent comme dans un folioscope, se complètent et créent un mouvement. Les pages, dans cette optique, sont alors comparables aux plans du cinéma, que le livre monte et assemble en séquence. Le choix du matériau sert ce point de vue, puisque le papier fort employé, plus dur qu'un

---

<sup>240</sup> Précisément, Downsborough traite le livre de la même manière qu'il traite l'architecture bâtie : les deux sont envisagées comme des constructions, des espaces ou des structures.

autre, facilite la lecture cursive. Ces lignes se comprennent en définitive d'abord au regard du livre en entier, d'entente avec l'idée du livre comme dispositif : un langage et des formes géométriques et structurels s'insèrent dans un objet structurant.

La temporalité de la lecture serait ainsi doublement commentée, puisqu'elle se diversifie selon le choix du lecteur de se concentrer sur les lignes ou sur les mots. L'une ou l'autre de ces lectures n'est toutefois pas exclusive. On peut lire le livre comme un folioscope, et faire apparaître les mots de façon subliminale. C'est alors le modèle de la marche qui se démarque : le mouvement est continu, les espaces s'enchaînent, les *ici*, les *là*, les *dedans*, et les *dehors*, autant de données spatiales qui passent rapidement sous les yeux distraits du lecteur.

L'artiste américain Barry McCallion, découvert par le collectif à travers son réseau de correspondance en 1976<sup>241</sup>, publie trois ans plus tard le livre *She Describes infinity* chez Ecart Publications (fig. 34). Sur un format carré (205x206mm), le livre regroupe trente-cinq feuilles en papier Utoplex. Une même image, représentant un bateau à voile dessiné avec un personnage à la barre, est reproduite en léger décalage sur les rectos et les versos (fig. 35). Le fonctionnement du livre trouve son accroche dans la transparence des pages en papier calque : cela permet un phénomène de fausse surimpression qui, avec le constant décalage de l'image, met le bateau en mouvement (fig. 36). C'est la superposition des pages qui fait image. Si cela peut déjà être constaté à l'échelle d'une double page, où l'on voit le bateau s'éloigner dans le flou et l'ombre d'un côté comme de l'autre, son cheminement peut être suivi d'autant plus précisément si l'on tourne régulièrement les pages, une par une et linéairement. Le bateau tourne sur lui-même, s'éloigne et se rapproche dans une logique tout aussi cinématographique que dans *In/out* (fig. 37 et 38). Le bateau est parfois dédoublé, alors qu'il traverse à d'autres moments la frontière de la page, faisant de la double page l'unité minimale du livre (fig. 35). La séquence est ici réversible : il est possible de la « lire » indifféremment dans l'ordre du début à la fin du livre (de gauche à droite, suivant l'ordre traditionnel « occidental »), ou de la fin au début.

C'est donc essentiellement l'acte de lecture qui actualise le mouvement du bateau et le fait apparaître et disparaître grâce à une impression de profondeur permise par le calque. Le passage du bateau ne se fait effectivement pas sans sa propre ombre, sans variation dans sa netteté. Présence, absence, proximité et distance : à la continuité temporalisée du mouvement du voilier s'ajoute une mise en abyme de la spatialité, sinon de la plasticité de celui-ci et, partant, du livre. La séquentialité du livre d'artiste est donc exploitée par l'artiste au premier degré, qui se fonde sur ce que la série peut permettre de continuité et de mouvement à l'échelle du livre lui-même, du moment que celui-ci est envisagé comme un ensemble de feuillets reliés sur un côté.

---

<sup>241</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 79. L'artiste expose *From A to Ethnology – Island One* à la galerie Ecart entre le 8 avril et début mai 1976.

Lionel Bovier explique que McCallion était affilié par la critique aux « mythologies individuelles ». Son exposition à la galerie Ecart se fonde sur un personnage fictif formulé autour de la figure du rameur : les objets exposés sont le fait de collections attribuées dans cet univers à ce personnage navigateur.<sup>242</sup> C'est ainsi que, par esprit de corrélation, on perçoit dans l'image de *She describes infinity* un personnage appartenant à un univers défini. Il y évolue, et le livre construit sur cette base une forme de narration où le (ou la) rameur, ici devenu marin, navigue possiblement sur les hautes mers. A cette aune, l'infinité énoncée dans le titre réfère alors peut-être à l'océan et son absence apparente d'horizon.

*Le geste de la collection d'artiste : lister, inventorier, sérier*

La question de la narration sera reprise plus loin. Il faut souligner dans l'intervalle qu'il s'agit chez McCallion d'une *collection* d'images, quoiqu'il y soit question de la répétition sérielle d'une même reproduction. Plus précisément, et à la fois plus généralement, le recours conscientisé au potentiel séquentiel du livre repose bien souvent sur l'assemblage – voire, à certains égards, le « montage » – d'une série d'éléments : des mots, des lignes, des dessins ou des photographies.

Le geste de la collection est récurrent dans les pratiques d'Ecart et des artistes invités par le groupe. *Ayacotl*, par exemple, ou une œuvre personnelle d'Armleder constituée de peignes perdus récupérés dans la rue, naissent d'une collection. Un livre, intitulé *Lézards sauvages IIa / « égouttés »* (1979) et édité par la galerie Marika Malacorda, reproduit quelques-uns des peignes réunis par Armleder (fig. 39). La manière, autant que le type d'objets collectés, varient toutefois.

De nombreuses raisons président au choix de collectionner des objets plus ou moins hétérogènes en contexte artistique. L'effet diffère du même coup. Un point commun, s'il en faut, réside au sein des éditions publiées par Ecart dans l'utilisation du potentiel *séquentiel* du livre d'artiste pour donner forme à un *regroupement*, ou pour susciter une unité entre les éléments de ces collectes. Ce rassemblement peut à son tour être mis en perspective par divers processus réflexifs, voire être intentionnellement malmené par certaines pratiques.

La succession de pages reliées – « respectée » dans les exemples qui suivent – procure quoiqu'il en soit un cadre commun pour exposer différents types de *séries*, tirant parti du lien existant entre nature sérielle et accumulation. Le dispositif livre peut effectivement devenir le lieu d'une « aire d'accumulation » et valoir dans certains cas comme le lieu d'une « archive », par exemple, ou comme un « musée transportable »<sup>243</sup> : « la structure du livre est [...] conforme à l'esprit fondamentalement égalitaire de la collection : l'équivalence de principe des pages est analogue à celle des objets rassemblés, dans la mesure où ceux-ci n'ont de véritable importance qu'au regard

---

<sup>242</sup> *Idem.*

<sup>243</sup> Selon le mot de Moeglin-Delcroix, dans *Op. cit.*, 1997, p. 202 et 218.

du tout dont ils sont une partie indispensable.»<sup>244</sup> Dans ces cas, c'est la caractéristique de « contenant » du livre qui est exploitée.

Souvent, la collection – ou collecte, dans un sens peut-être moins systématique – fonctionne sur un *déjà-là* : il s'agit de récupérer plutôt que de créer. Par suite, ce geste fonctionne de près avec l'inclusion dans la pratique artistique d'une forme de quotidienneté ou, à tout le moins, d'une certaine idée du « réel ». Ce *déjà-là*, récupéré, fait l'objet de compositions, d'assemblages, de mise en forme. Le choix d'employer un matériau préexistant, contemporain et quotidien, n'est alors pas sans évoquer la dynamique du Nouveau Réalisme, et notamment de Daniel Spoerri, qui s'est adonné à la collection d'objets du quotidien tels que des épices ou des lunettes (fig. 40).

Ce rapport particulier à « ce qui existe » peut être assimilé à la vision, notamment, que porte Nannucci sur la collection : « Collectionner, c'est agir pour s'opposer à la fragmentation et à la dislocation, à l'aliénation et à l'oubli. Walter Benjamin a dit que celui qui collectionne les objets les délivre de la malédiction de l'utilitaire. [...] C'est en quelque sorte une démarche de cartographe. Collectionner m'intéresse aussi parce que cela rapproche l'ordre et le chaos. La tâche qui consiste à instaurer une harmonie dans la multiplicité de la diversité m'attire beaucoup ».<sup>245</sup> Ces propos traduisent le désir, qui se veut gratuit, d'organiser et de pacifier en unifiant. A la fois, la collection est pensée comme un moyen de lutter contre l'oubli : elle endosse une fonction testimoniale. Ces rôles attribués à la collection sont toutefois non exhaustives.

#### *Lister et inventorier*

Armleder et Sarkis, en s'emparant de la liste, s'inscrivent dans un mouvement d'organisation d'éléments préexistants. Descriptive, elle sert dans ces deux cas à inventorier des éléments recueillis, à en stipuler l'existence à partir d'une collection d'unités linguistiques. Du moins en apparence.

Dans *Blackout*, une série de listes, imprimées en offset noir sur un papier offset noir, se dissout dans la liste des pages (fig. 41). Sarkis énumère paradoxalement, dans un livre noir de l'extérieur comme de l'intérieur, des noms de colorations de véhicules militaires aériens. Une page introduit, à intervalle régulier, un mini-inventaire structuré selon le nom de la force aérienne concernée : *Italian Air Force*, par exemple, emploie sur ses avions le *Mottle green*, immatriculé HI. 1. Chaque page révèle le nom d'une autre couleur numérotée (HI. 2, etc.) et relative à la même flotte aérienne, jusqu'à un changement de pouvoir et donc de zone géographique ou politique (fig. 42). A première vue, il paraît s'agir d'un inventaire, ou d'un catalogue, à usage militaire, cartographiant une certaine géopolitique intercontinentale. Mais il faut porter le regard sur les choix « matériels » qui président à cette cartographie : le livre se situe à la lisière du lisible. Seul un changement de texture (mate,

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>245</sup> *Bookmakers, Op. cit.*, non paginé.

brillant) permet de distinguer l'écriture du reste de la page (fig. 43). Ainsi prend-t-on la mesure de la connivence existante entre cet inventaire particulier et sa mise en forme, puisque ces couleurs réfèrent en réalité à différents types de camouflages.

Une tension en découle : la liste, tandis qu'elle organise méthodiquement un univers militaire précis, s'inscrit dans un mouvement double, à la fois mimétique et anti-mimétique. Les mots sont *de facto* camouflés et font corps avec l'objet auquel ils renvoient. A la fois, on ne saurait trouver livre moins proche d'être coloré que celui-ci et, « aveuglé », on se sent incapable à sa lecture de saisir les nuances visuelles énoncées. Proche en cela des pratiques de nomenclature décrite plus haut, le langage, systématisé, sert dans *Blackout* un questionnement de la possibilité générale de représenter le monde ou, plus pragmatiquement, de communiquer à propos de certains états de fait – les décrire, les évoquer, fournir des informations à leurs égards –, quand bien même la façon de le faire serait fondée sur une démarche aussi scientifique d'apparence, et donc prétendument objective et précise, que celle de l'inventaire empirique.

La réalité que décrit l'inventaire de Sarkis, sous cet angle, est une réalité fragile, difficilement saisissable, et non un univers univoque, stable et immédiatement palpable. Le recours à la liste et à son pouvoir descriptif sert pourtant d'ordinaire ce second aspect. Sa fonction est ici détournée. « Nommer, c'est faire exister ». Ou alors c'est disparaître derrière la difficulté de l'art et du langage à parler de ce qui existe. « Enregistrer » un fragment du monde (l'image d'une flotte aérienne, dans ce cas), suivant la prétention de la logique classificatoire, ne serait ainsi pas tout à fait représenter le monde (le donner à voir, à l'imaginer, à le ressentir ou à le penser) avec précision, encore moins produire une connaissance assurée sur lui.

Le livre nomme des couleurs, mais la bonne compréhension de ces noms dépend de la connaissance préalable que chaque lecteur a de ce domaine. Plus, si l'efficacité des mots de cette liste est initialement variable d'un individu à l'autre, elle est presque empêchée par le procédé formel et visuel de ce livre. La fonction de communication de la langue et de l'écriture est alors partiellement niée. Le phénomène d'« aveuglement » suggéré par le dispositif menace au contraire constamment de prendre le pas sur les objets auxquels les mots et les lettres renvoient : la liste, située dans un tel dispositif, communique moins un ensemble d'informations ou d'images sur des couleurs que l'idée même de son incapacité à susciter une telle communication. L'inventaire s'emploie à souligner sa propre inefficience.

Il ne faudrait toutefois pas faire abstraction trop longtemps du sujet : c'est le monde de la guerre qui est ici mis en lumière (ou en pénombre), et non le monde quotidien partagé par la majorité (chanceuse). Il faudrait peut-être à cette aune resserrer l'analyse et percevoir dans l'œuvre de l'artiste un commentaire sur la guerre, stipulée irreprésentable et aveugle. Sarkis choisit de la montrer par la négative, par son effacement ; par une « non-représentation ».

Dans la mesure où la diversité des couleurs est mise à mal, c'est le commentaire tautologique qui finit par primer : tous ces noms ne sont aptes en définitive qu'à renvoyer au seul phénomène du

camouflage, au *blackout*, celui de l'armée ou celui du lecteur. C'est l'idée du camouflage qui est sans cesse communiquée. Le titre en dit déjà long sur le livre, qui finit par signifier par et pour lui-même dans un mouvement autoréflexif : au sein de ce dispositif, l'inventaire fait œuvre à défaut de pouvoir prétendre devenir un savoir systématique et totalisant auquel on aurait d'abord pu penser l'affilier. Avec ce livre, Sarkis remet en quelque sorte Umberto Eco en question, pour qui « il est plus facile de parler des objets du monde en mentionnant une liste de leurs propriétés, qu'en les définissant par leur essence ».<sup>246</sup>

*Lézards sauvages I* (1973), de John Armleder, trouve ses accroches sur un phénomène comparable (fig. 44). Si dans *Lézards sauvages IIa* (fig. 39), les objets récupérés sont donnés à voir, matérialisés et fixés par l'image, ce premier livre n'y réfère que par le langage et la classification en listes. Son objet, en l'occurrence, est donné, quoique de manière cryptée, par le titre : *lézards sauvages* ou « les arts sauvages » (voir fig. 121). Comme un clin d'œil, la première page est faite d'un papier à l'apparence « peau de crocodile » (il s'agit d'un papier de nappe de table) (fig. 45). Chaque page véhicule ensuite un surtitre renvoyant à des zones géographiques, qu'une liste numérotée vient étayer. Le lecteur réalise assez vite qu'il s'agit en réalité de titres d'ouvrages, en plusieurs langues et relatifs aux arts présents dans la région nommée par le surtitre (Japon, Orient, etc.). Le geste s'apparente donc de prime abord à la pratique bibliothécaire. Des livres sont classés et inventoriés selon une caractéristique commune. De même que dans un recensement, si l'on parle dans ce livre d'art, on ne le montre pas, malgré qu'une collection d'images de ces différents arts eût probablement été beaucoup plus éloquente pour rendre compte de leur existence. Cela crée une première couche de distance, voire d'abstraction, proche de celle creusée par le livre de Sarkis.

Car dans le livre d'Armleder aussi, le principe organisateur de la liste est miné de l'intérieur par plusieurs stratégies de désarçonnement, par le biais desquelles l'ouvrage touche au parodique. La fonction de l'inventaire est remise en question par le traçage de certains mots, par des blancs laissés à l'endroit d'un numéro ou par la répétition obsessionnelle d'un même syntagme, voire d'une seule et même lettre, comme si la liste avait été abandonnée en cours (fig. 47 et 48). Autant d'éléments « disruptifs » qui créent un semblant de chaos dans la rigueur systématique de la liste, et qui viennent à leur tour questionner la possibilité même de catégoriser les arts, de les étiqueter suivant une appartenance géographique ou une qualité calculée selon une dynamique de centre à périphérie. Qu'est-ce, en effet, qu'un art civilisé par rapport à un art sauvage ? Ne s'agirait-il pas là, de fait, de catégories tributaires d'un certain exotisme hiérarchisant et daté (les arts dits sauvages sont ici orientaux, japonais ou précolombiens) ?

En plus de témoigner de la manière dont l'œuvre s'accommode du désordre, Armleder, en mimant une entreprise ethnographique pour la singer aussitôt, formule donc peu ou prou une critique possible de la logique classificatoire, de son éventuelle tyrannie, et de sa capacité à rendre

---

<sup>246</sup> Gaspard Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire : Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève : Droz, 2017, p. 45.

objectivement compte de la diversité. On est, selon cette interprétation, tenté de percevoir dans le livre d'Armleder la présence d'une forme d'ironie : dans cette série des arts sauvages se trouve également la Suisse (fig. 48). Inattendue si l'on a intériorisé certains modes de pensée (la Suisse n'est pas communément associée au sauvage ou à l'exotique), attendue si l'on se réfère au contraire, en y voyant une forme d'humour « à la suisse », à la dynamique culturelle « centralisatrice » bien souvent à l'œuvre dans l'histoire des sciences humaines françaises. Où se situe le centre, où se situe la périphérie, et quel savoir est-il légitime à en décider ?

Ce type de réflexion est inspiré par une dynamique observée, notamment, dans le monde littéraire. Des notions telles que celle de « francophonie » ont souvent été interrogées par les études dites *postcoloniales* (ou *décoloniales*), suivant l'idée que les littératures francophones africaines ou québécoises, parmi d'autres, souffrent d'une forme d'« invisibilisation » due à la prééminence historique du milieu éditorial parisien, singulièrement, sur celui romand, sénégalais ou belge (par exemple). Le regard développé par Ecart et Armleder sur ces questions, au contraire, est guidé par une volonté « décentralisatrice », presque cybernétique : sur une scène régie par l'*information*, il n'y aurait plus de distinction nécessaire entre des arts sauvages et leur contraire, puisqu'une forme de communication horizontale est idéalement appelée à primer.

Dans une logique proche, Armleder malmène dans *10 Sheets* (1975) le dictionnaire dans sa fonction propre. A l'inverse, en quelques sortes, ce sont les mots qui manquent à ce livre, et les images qui les remplacent : dans une enveloppe, des feuilles disparates reproduisent l'intérieur d'un livre ouvert, dont les pages sont structurées par deux apparentes colonnes investies par une collection de vignettes (fig. 49 et 50). Le livre est aussi appelé « Dictionnaire moderne français/arabe ». <sup>247</sup> Il est possible, à cette aune, de percevoir dans cette mise en page l'apparence d'un dictionnaire de traduction. Les images, pourtant, prennent le relais du vocabulaire, suggérant qu'elles sont peut-être elles aussi un langage, un moyen de communication. Mais surtout, en s'appropriant le lieu d'une traduction, donc d'une forme de transparence communicative, elles appellent à penser qu'elles possèdent un pouvoir immédiat de signification. Plus immédiat, potentiellement, que ne l'aurait été une longue et austère liste de mots alignés. Le dictionnaire, à ce titre, est donc mis hors de son usage premier, inapte à remplir les conditions de son effectivité : il est réinventé au profit d'une communication plus visuelle que textuelle, plus émotive que cognitive.

Toutefois, c'est plus proprement le déplacement, de la centralité du langage comme mode de référencement à la mise en lumière d'un pouvoir communicatif possible de l'image, qui nous intéresse en particulier.

---

<sup>247</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 183.

Coprésence : *collections de textes, collections d'images*

Dans *Pour John* (1975), Lucchini et Garcia poursuivent ce déplacement, par lequel l'écriture cède peu à peu place à l'image – du point de vue « quantitatif » au moins. De format particulier (43x94mm), ce petit livre, dont la couverture varie d'un exemplaire à l'autre autour d'une texture commune de skaï aux allures de peau animale, est constitué d'une série d'énoncés organisés selon un même principe organisateur (fig. 51). Le livre expose une collection de noms de « tenues » (de ville, de soirée, etc.) : la répétition d'une même formulation linguistique vague (qu'est-ce qu'une tenue de danse ?) la donne à penser, au travers de cette collection thématifiée, comme une manière de « variation sur le thème » dont l'existence est permise par la *séquentialité* du livre. La redondance que pourrait dégager une telle série est neutralisée par l'image ou, plus précisément, par la prééminence de l'impression visuelle. A la matérialité particulière de la couverture fait écho celle des pages (en carton glacé de maculature) insérées entre les énoncés de tenues, qui sont brillantes et faites de couleurs peu communes. Des papiers de soie intercalés permettent simultanément des variations de textures supplémentaires, en matifiant tour à tour la luminosité (fig. 52 à 54).

La systématique sérielle, trouvée dans la répétition du même, n'endosse ici son plein sens qu'à partir du moment où l'on considère la dialectique du texte et de l'image ou, plutôt, la rencontre entre l'écriture et le *perçu* (relativement au sens de la vue). Ces deux dimensions, fondées sur deux collections (l'une de *matières* et l'autre collection de syntagmes), se télescopent en effet pour mieux s'entre-commenter : les cartons glacés s'interprètent ainsi comme la représentation des couleurs et des reflets des tenues mentionnées. Jérôme Dupeyrat, réfléchissant sur la rencontre entre le texte et l'image, propose de penser que « par le simple effet de leur coprésence dans l'espace des pages, des liens dialectiques se tissent à la lecture ». Il cite en ce sens Lawrence Weiner : « “[...] *je montre à quel point les deux media sont tributaires l'un de l'autre : ils changent totalement avec le contexte dans lequel ils sont introduits*” ». <sup>248</sup> L'imaginaire, dans son sens premier, se trouve alors dynamisé par cette rencontre et, d'une possible redondance, on passe à un riche univers de haute couture, qu'une aura un peu magique viendrait aisément embaumer. L'hommage véhiculé par le titre pourrait alors se comprendre comme un clin d'œil aux pratiques de nomenclatures et de listes d'Armleder, en leur pourvoyant justement une dimension plus chatoyante.

Ce mode de fonctionnement, fondé sur la rencontre féconde entre deux collections – d'une part la répétition légèrement différenciée d'une même structure phrastique, de l'autre la variation de l'image – fournit un terrain fertile sur lequel s'appuient plusieurs livres publiés chez Ecart Publications. Ces cas se démarquent à nouveau d'une progression temporelle linéaire telle qu'elle

---

<sup>248</sup> Pour les deux citations, Jérôme Dupeyrat, « Coprésence et coproduction : Usages de la photographie et du texte dans les livres d'artistes “conceptuels” », in Danièle Méaux (éd.), *Livres de photographies et de mots*, Caen : Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », Série « Lire et Voir », 2009, p. 168.

existe chez Downsborough ou McCallion : c'est dans une logique itérative d'accumulation du (presque) même que se réalise le livre. L'ordre des pages, quoique celles-ci articulent toujours une série, y importe peu et il semble qu'elles soient au contraire intervertibles. La séquentialité est différemment exploitée. On quitte du même coup le principe classificatoire de l'inventaire, la structuration formaliste d'une collection, pour rejoindre un type de monstration moins organisé (si ce n'est que la répétition est une forme d'organisation), mais plus imagé et dont l'unité thématique (cristallisée autour d'une collection particulière) demeure toutefois la raison profonde. Simultanément, cela touche d'autant plus près au principe de la collection, qui réunit des objets potentiellement infinis selon une caractéristique commune préétablie.

Cette idée est prééminente dans l'œuvre d'Annette Messenger, autoproclamée un temps « Annette Messenger collectionneuse ». De cette identité naissent cinquante-six livres d'artistes traversés d'ironie, de retour sur les clichés portant sur la femme, et de retour sur soi (fig. 55 et 56). Elle y construit un personnage autofictif, lui-même divisé en trois (collectionneuse, femme pratique, truqueuse). Évoquant un univers quotidien et ordinaire au travers de la collecte de photographies personnelles ou récupérées dans la presse des faits divers, ces albums s'inscrivent dans la tendance des « mythologies personnelles »<sup>249</sup> et sont en ce sens par Messenger comme des « illustrations de sa propre vie ».<sup>250</sup> L'un des points communs à cet ensemble est de réfléchir, souvent avec humour, sur le rôle et la place de la femme dans un ensemble de stéréotypes portés sur elle. Cette réflexion est récurrente dans de son œuvre : *Les Qualitatifs donnés aux femmes* (1972) (fig. 57) ou la série *Ma Collection de proverbes* (1974) (fig. 58)<sup>251</sup> en sont des exemples.

Sous le pseudonyme « d'Annette Messenger Truqueuse », elle publie en 1975 chez Ecart *La femme et...*, qui s'inscrira finalement dans une série de vingt-deux livres parus sous cette dénomination. Le livre réunit une collection de photographies personnelles, voire intimes : dans la suite de ses « albums-collection », l'œuvre de Messenger expose ici, selon une structure figée, un énoncé commençant en « la femme et » sur une partie de la double page, et deux à trois photographies de son corps dessiné sur l'autre (fig. 59 à 62). La couverture du livre (fig. 63), sur laquelle l'artiste insiste dans sa correspondance avec Armleder<sup>252</sup>, ne laisse rien présager de ce dévoilement de l'intime qui, extrêmement sobre, suscite davantage un horizon d'attente relatif à des ouvrages scientifiques ou littéraires – la couverture de *La femme et...* évoque par exemple celles de la Nouvelle Revue française (certaines couvertures de Christian Boltanski y ressemblent également). Si cette sobriété fonctionne comme un piège appelé à surprendre le lecteur, elle peut aussi signifier la sobriété propre à la banalité ordinaire du réel, ici montré dans ce qu'il possède d'intime, de personnel, autant que de collectif et d'impersonnel.

<sup>249</sup> Catherine Grenier, *Annette Messenger*, Paris : Flammarion, 2000, p. 52.

<sup>250</sup> Lettre d'Annette Messenger, 1974, *Archives Ecart*.

<sup>251</sup> Catherine Grenier, *Op. cit.*, p. 52.

<sup>252</sup> Lettre de Annette Messenger à John Armleder en vue de la publication, non datée, *Archives Ecart*.

Dans cette série de photographies du corps de l'artiste, toujours et jamais le même, les clichés, convenances et projections fantasmées, sont tournées en dérision avec humour. La superposition du corps et du dessin, de fait, finit par détourner le regard de la dimension intime en anonymisant le corps tout en permettant, par l'omniprésence de celui-ci, d'assurer la continuité thématique annoncée par le titre : c'est bien de la femme dont on parle – ironiquement cantonnée au privé –, de son corps et de l'accaparement de son corps par une série de lieux communs, rendus présent par le dessin. Simultanément, cette omniprésence est assurée par la répétition inlassable de la formule commençant par « la femme ».

Messenger perçoit son identité « truqueuse » comme le lieu d'une émancipation : c'est ainsi que « divers tours de mains lui permettent de se distraire toute seule. »<sup>253</sup> Il n'est dès lors pas anodin qu'elle envisage la collection comme « l'appropriation pour soi-même du monde extérieur »<sup>254</sup>, tout en affirmant par ailleurs qu'elle « désire posséder ce par quoi [elle] est possédée. »<sup>255</sup> Sous la loupe, donc, ce sont des sujets tirés d'un imaginaire commun qu'elle se réapproprie en les mettant parodiquement en scène : une certaine idée de la relation de la femme à la peur ou à la mort (un corps de femme ne serait-il pas un squelette comme un autre ?) ; de la femme à la jeune fille, donc à son vieillissement ou à la maternité ; ou encore, de la femme à l'épingle dans un jeu aux allures polysémiques – l'idée que la couture est un passe-temps féminin mais aussi, dans son sens figuré, la femme épinglée au sens de la femme attachée, fixée, maîtrisée. Ici c'est le sein qu'on épingle, après que l'artiste a littéralement épinglé (cousu) les « qualitatifs » donnés à la femme (fig. 58). Un dessin de l'artiste, dénué quant à lui de tout détournement ironique, conforte ce dernier point de vue, moins ludique (fig. 64). Ailleurs, le rapprochement entre un scorpion et le sexe féminin évoque le péché originel.

En faisant de son corps le théâtre d'un certain univers social et collectif, Messenger, grâce à la répétition sérielle d'un même geste, fait de son livre le lieu d'un questionnement des images convenues. C'est précisément la réitération qui garantit son plein sens à cette œuvre, donnant lieu à un panorama de l'imaginaire au sein duquel les différents états montrés ne quittent jamais la corporalité sexuée de la femme. Avec la maquette du livre, on trouve une note surtitrée « he tried to rape me in pictures » : la seule lecture ludique du livre est insuffisante, et il semble juste d'y trouver une pratique plus proprement satirique que gratuitement humoristique.

Endre Tót élabore une dynamique semblable dans *TÓTaJOYS /1971-1975/*, coédité en 1976 par les éditions Howeg, à Zürich<sup>256</sup> (fig. 65). Le livre regroupe une série de photographies de l'artiste, auxquelles correspondent systématiquement un énoncé commençant par « I am glad if I can... » (fig.

---

<sup>253</sup> *Idem.*

<sup>254</sup> *Idem.*

<sup>255</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Op. cit.*, 1997, p. 203.

<sup>256</sup> La question des coéditions est étudiée dans le cinquième chapitre de ce travail.

66). Cette phrase peut être comprise comme l'articulation d'un commentaire relatif à la fois à une trajectoire personnelle et à un devenir collectif.

L'artiste hongrois s'est d'abord saisi de l'opportunité du mail art pour contourner la censure à l'œuvre dans la Hongrie des années 1960 et 1970, et a su par ce biais – en devenant par ailleurs un acteur important de cette pratique – entrer en contact avec des artistes tels que Ben ou Robert Filliou, passant outre le « rideau de fer ». La VII<sup>e</sup> Biennale de Paris consacre en 1971 une section au mail art, où Tót se voit exposé, suite à son intégration dans un réseau initié par Jean-Marc Poinso, auteur de l'exposition<sup>257</sup>. C'est dans cette continuité qu'il rencontre Ecart par voie postale.<sup>258</sup> S'ensuit une vaste correspondance entre Armleder et lui, dont le livre *Correspondance avec John Armleder*, publié en 1974, est le témoin. Ce livre, reproduisant la « quasi-totalité d'une correspondance échangée de Budapest et Genève »<sup>259</sup>, retrace le préparatif d'une exposition finalement présentée à l'été 1974, *One Dozen Rain Postcards*, à la galerie Ecart.<sup>260</sup> Tót organise donc l'exposition par voie postale, sans se rendre physiquement sur place. Cela permet de souligner que la présence de Tót à Genève, suite à un échange de plusieurs années, n'est pas anodine, puisque c'est grâce à ce projet, et au terme de négociations diplomatiques menées avec Armleder, que l'artiste a pu établir un visa pour la Suisse à dater du 29 mars 1976. Il quitte donc le bloc soviétique et résidera pour la première fois à Genève, durant six mois aux côtés d'Ecart.<sup>261</sup>

*TÓTalJOYS*, dans ce contexte particulier, constitue la première action de Endre Tót dans les rues genevoises (avec Armleder, Dougal et Lucchini) (fig. 67). Le livre du même nom, qui s'inscrit dans la continuité de l'action en fonctionnant sur le même principe, reproduit des photographies vraisemblablement réalisées en Hongrie en amont de l'arrivée de Tót en Suisse. Les phrases, débutant toutes par « I am glad if... », commentent les gestes qu'est en train d'effectuer l'artiste sur la photographie correspondante. Il ne se démarque jamais, sur les photographies, par le port d'un panneau, à l'inverse de l'action. La répétition systématique d'une même photographie de format passeport, où l'artiste est hilare, dirige le lecteur vers une forme de lecture humoristique – à tout le moins légère –, confirmée par des clichés où l'artiste se met le doigt dans le nez ou se frotte les fesses, et où la légende s'abstient de répéter ce qui se voit sur l'image (fig. 68).

Mais en jouant sur l'horizon d'attente, le livre finit par troubler et se faire plus politique que ce qu'il ne paraît être au premier abord : ainsi l'artiste écrit-il « I am glad if I can gaze at something nice » lorsqu'il se tient devant l'étoile soviétique, ou « I am glad if I can stay next to you » à côté d'une statue de Lénine (fig. 69). Ces énoncés sont difficiles à prendre au premier degré, puisque ces

<sup>257</sup> Jean-Noël Laszlo, « Les artistes prennent le chemin de la poste », *Communication et langages*, n°102, 4<sup>e</sup> trimestre 1994, p. 55.

<sup>258</sup> Entretien avec Endre Tót, mené le 24 mai 2018 par Elisabeth Jobin et Simon Senn et intitulé « vidéos d'artistes, partie 6 : Endre Tót, le Mail Art vu de Budapest ». Publié sur [archivesecart.ch](http://archivesecart.ch), janvier 2019.

Voir <http://archivesecart.ch/videos-dartistes-partie-6-endre-tot-le-mail-art-vu-de-budapest/>, consulté en janvier 2020.

<sup>259</sup> Indiqué dans l'ouvrage en question.

<sup>260</sup> Du 27 juin au 20 juillet 1974.

<sup>261</sup> Des informations à ce propos sont disséminées dans les correspondances de l'artiste.

images continuent d'être associées à celle de la tête riante de Tót, aux airs de « joker », et qu'elles prennent place dans une série qui touche à l'absurde (« I am glad if I can look at this wall ») ou aux provocations enfantines (l'artiste urinant contre un mur). De ce point de vue, le livre de Tót peut être compris comme le lieu d'une dénonciation par l'ironie et la parodie, et sous couvert de légèreté. Le poing levé, évoquant le geste symbolique de la lutte communiste, est, dans cette perspective, détourné et prétendument lié au fait de tenir quelque chose dans la main, tandis que la joie de lire un journal devient, en image, la joie de lire un journal troué, donc de lire le vide. On y verrait aisément un commentaire du fait propagandiste, relayé par les médias, commentaire dès lors redoublé par l'affiche « I am glad if I can advertise on posters ». Avec cette série de textes et d'images, Tót apporte un témoignage sur l'état des libertés individuelles sous János Kádár, ancien dirigeant de la République populaire de Hongrie.

Dans une lettre à Armleder, écrite sur un papier (document) de la Confédération relatif aux migrations, Tót annonce l'action genevoise sous l'onglet « profession/occupation », en l'appelant également « VERY special gladnesses » (fig. 70). L'insistance portée sur la *joie* qu'il éprouve à faire des choses ordinaires paraît à cette aune correspondre à la reconnaissance qu'il ressent à l'idée de pouvoir circuler, s'exprimer librement (il s'agit de porter des panneaux indiquant en grand « I am glad if I can... ») et de pouvoir agir en dehors de la censure.

Comparable en cela à Annette Messenger, ou à d'autres artistes tels que Christian Boltanski dans *Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954* (1970), Endre Tót formule à partir de sa propre expérience un propos qui le dépasse, évoquant autant une situation historique européenne globale que de son histoire personnelle, constituée ici d'une amitié à laquelle il doit son séjour en Suisse. De même que dans *La femme et...*, ce sont la répétition d'une même rencontre entre texte et image, d'un même format rectangulaire propice à l'alignement d'images, et d'un même type de critique par l'humour qui sont choisies. Chacun fait de son propre corps un indicateur à plusieurs niveaux de lecture, tantôt strictement ludique, tantôt interrogation à caractère politique (au sens large de ce terme), sans que l'une ou l'autre de ces propositions ne soit exclusive. Dans les deux cas, c'est la sérialité, insistante et permettant des rencontres cocasses, qui semble faciliter la seconde lecture.

Si les corps de Messenger et de Tót font dialoguer le personnel et l'impersonnel, d'autres livres choisissent de ne pas collectionner des images de soi, mais des images éminemment dénuées de toute forme de présence humaine et subjective, ou de toute intimité.

C'est le cas d'un livre de Lucchini, premier de la Double Sphinx Serie, qui n'est pas autrement titré que par la date de juillet 1973 (fig. 71). Le livre reproduit huit vignettes, du type que l'on trouve dans des manuels d'instructions, vraisemblablement relatives au domaine de la plomberie ou d'un outillage quelconque – ceci d'autant plus que cet ouvrage prend l'apparence simple d'un manuel. Ce sont des images familières, s'appuyant presque la logique du *mass media* dans la mesure où tout le monde a déjà croisé de semblables illustrations au cours de sa vie. Celles-ci apparaissent pourtant

à la fois complètement froides et impersonnelles. Chaque double page reproduit une vignette, alors qu'une table des matières indique où les trouver dans le livre (fig. 72 et 73). Avec ce sommaire, Lucchini formule une autre approche de la « séquence », plus organisée. Les objets de la collection n'y sont pas disposés dans un ordre plus ou moins intervertible, et dynamisée par la seule répétition du presque même, mais bien plutôt ordonnée et articulée avec précision : le lecteur peut circuler avec certitude dans le livre.

L'œuvre de Lucchini se différencie en cela de *Blackout* ou *Lézards sauvages I*, dans lesquels la systématique ne s'appuie pas sur l'agencement des éléments à l'échelle du livre selon un phénomène de renvoi, mais plutôt sur une unité thématique et de pratique. Mais si le livre de Lucchini imite un manuel, celui-ci est aussitôt rendu caduc par la tautologie qui le caractérise : chaque image de la table des matières ne correspond strictement qu'à la même image disposée dans le corps du livre. Le renvoi ne permet donc pas réellement de référer à autre chose qu'à soi-même, et la raison d'être du manuel, censé stimuler un apprentissage par étapes et au fil des illustrations, est aussitôt mise à mal dans sa possibilité même : on n'apprend rien à la lecture de l'ouvrage de Lucchini.

Il s'agit donc d'une forme de détournement réflexif de l'une des fonctions possibles du livre – la fonction didactique ou pédagogique – et l'on songe à l'idée de Dick Higgins, évoquée plus haut, selon laquelle le livre d'artiste peut se construire comme un « cheval de Troie » et exister par là-même en tant que médium artistique, dans la mesure précise où il joue avec les horizons d'attentes et se décale simultanément du livre « traditionnel » (au sens large). De ce point de vue, ce livre ressemble à *Lézards sauvages I* et *10 Sheets* de John Armleder : tous trois signalent volontairement le dysfonctionnement des structures qui les constituent.

*Dissémination et codage du sens : désarticuler pour mieux réarticuler*

[...] un livre se manipule, se prend et se reprend, se regarde dans un sens ou dans un autre. Cette intimité du lecteur avec le livre est la condition d'une liberté plus grande d'approche, d'appropriation, de pensée.<sup>262</sup>

Si les renvois de Lucchini sont tautologiques, plusieurs livres de Muriel Olesen et de Gérald Minkoff fonctionnent quant à eux sur la dissémination de données à travers les pages, que des effets de renvois permettent d'assembler. Cette articulation donne précisément lieu à la construction d'un sens, qui semble pourtant de prime abord troublé par cette fragmentation des éléments : le livre se fait alors la plateforme d'un réseau de significations demeurant à parachever par une grande implication cognitive de la part du lecteur. La séquentialité y est donc à nouveau directement

---

<sup>262</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Op. cit.*, 1997, p. 128.

exploitée – on profite de l'enchaînement des pages pour étaler de manière disparate les éléments d'une forme d'énigme –, mais elle induit une temporalité non-linéaire, moins fluide, qui compte plutôt sur une circulation irrégulière du lecteur dans le livre. Le médium devient alors un dispositif particulier où les renvois servent un codage du sens, et dont le décodage fait la (ou l'une des) raisons d'être du livre : sa singularité esthétique, s'il en faut, se situe par voie de fait dans l'érection d'une forme d'intrigue, que le lecteur prend plaisir à déjouer.

*Touch Your* est un livre de Minkoff publié en novembre 1973 (fig. 74). Suivant la continuité alphabétique, à partir des trois premières lettres des mots, des notices de dictionnaire français-anglais y sont inscrites sur les pages de gauche. Sur celles de droite figurent ce qui ressemble à des découpes cellulaires, ou à un autre type de schéma issu de la biologie, que Minkoff a étudié à l'université (fig. 75). L'ensemble est imprimé sur un papier légèrement granulé, évoquant par ailleurs l'apprentissage linguistique, puisqu'il sert vraisemblablement à l'origine à rédiger une conversation bilingue. Cette disposition réfère à plusieurs égards – et cela est comme conforté par le format cahier de l'ouvrage (205x146mm) – à un modèle scientifique, sinon pédagogique, érigé toutefois sur le fragmentaire, sur la racine plutôt que sur un savoir fini et autosuffisant. Le lecteur, de fait, s'y voit encouragé à adopter la posture d'un chercheur ou d'un détective qui, s'appuyant sur des indices, s'adonne à la reconstitution d'un ensemble signifiant, à la clarification d'une zone d'ombre entre un ensemble de causes et un ensemble d'effets. La seule consultation de ces mots et de ces schémas, de fait, semble initialement incapable de satisfaire le désir d'un sens clair.

Françoise Ninghetto relève la manière dont, dans l'œuvre protéiforme de Minkoff, « la réversibilité des images, les jeux de miroirs, les palindromes ainsi que l'alphabet braille, que l'artiste intègre à ses travaux en les manipulant, somment l'image à abattre son double jeu. »<sup>263</sup> Un mode d'expression, ou une pratique en cache souvent un autre : il en va ainsi des palindromes de l'artiste, justement, qu'il affectionne particulièrement et reproduit dans des livres tels que *Tir, c'est écrit* (1997), ou sous d'autres formes, comme dans *Sans titre (AMEN ! ICI CINEMA !)* (1978). La découverte et la pleine compréhension de ce qui est à l'œuvre, dans ces cas, se fait en deux temps, stipulant la manière dont l'œuvre est souvent médiante, échelonnée, et non « instantanée », évidente au premier coup d'œil.

Dans *Touch Your*, le lecteur, s'attachant à l'attitude du détective, remarque d'abord que les schémas, plus ou moins abstraits, sont numérotés. Ces numéros mis bout à bout, les fragments de schémas, qui semblent préalablement appartenir à une imagerie scientifique, finissent, comme dans le cas des dessins pour enfants, par se révéler et faire image : celle-ci représente un éléphant, que l'on retrouve en outre reproduit en fin de livre (fig. 76). Paraissant n'être initialement que purement gratuite ou, à tout le moins, hors contexte, la raison de la présence d'un dessin d'éléphant sur la

---

<sup>263</sup> Françoise Ninghetto, « Gérald Minkoff », dans SIKART, dictionnaire sur l'art en Suisse, 2016 [1998]. [En ligne] : <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4002148>

couverture est du même coup clarifiée. L'appréhension de ce qui est en train de se jouer au fil des pages, la déduction qu'il s'agit en fait d'une image diffractée à l'échelle du livre, ne peut dès lors se faire qu'après un moment relativement long. Le livre fonctionne donc sur la temporalité d'une découverte graduelle, à laquelle le lecteur est obligé de se donner s'il veut reconstituer une continuité.

Les extraits de dictionnaire sont également numérotés, les mêmes chiffres se retrouvant entre texte et images à l'échelle d'une double page. On tente finalement de penser un lien entre le mot du dictionnaire – le numéro 1, « abâtardir », par exemple – et sa localisation sur le corps de l'éléphant, dans une logique anatomique. Mais quel lien existe-t-il entre une trompe et le mot abâtardir ? Il faut alors faire preuve de créativité : rien ne se donne pour acquis dans cette continuité du texte à l'image.

En définitive, il semble bien que Minkoff, dans ce livre, creuse le caractère incertain des mots et des choses vues, questionne leur capacité à se dévoiler tout de suite dans ce qu'ils sont vraiment. Un même sens peut tromper, puisqu'une image peut être multiple, tantôt presque abstraite (les schémas), tantôt évidente et transparente (l'éléphant). L'une renvoie pourtant à l'autre, elles sont interdépendantes. Avec la fragmentation de l'image, c'est la fragmentation de la vue qui est mise en exergue, voire celle des sens en général. Car le sens de la vue en appelle finalement à celui du toucher (*Touch Your*) : c'est bien en tournant les pages, en entrant en interaction physique avec le livre, que l'on finit par reconstituer les éléments d'un tout. En ce sens, Minkoff exploite véritablement le livre comme dispositif, qui met différentes parties en dialogue nécessaire, c'est-à-dire, qui articule entre eux des éléments disséminés.

Ainsi peut-on adhérer au propos de Ninghetto lorsqu'elle affirme que le Genevois mène « une réflexion sur le caractère ambigu et la duplicité des images. »<sup>264</sup> Il s'agit effectivement d'une réflexion récurrente dans l'œuvre de Minkoff parue chez Ecart Publications. Elle se retrouve dans *Alias* (1973) – titre par ailleurs éloquent –, où les photographies sont imprimées en une résolution insuffisante à rendre une idée claire de ce qui s'y trouve représenté<sup>265</sup>, et auxquelles sont apparemment juxtaposés des mots, sous la forme d'un texte continu dénué de syntaxe et d'espace (fig. 77 et 78). Tous ces mots n'ont a priori pas de sens linguistique précis, mais on y décèle, à force d'observation, un lexique constitué de plusieurs langues : « magik », « flag », « graffik », « drame », « danger », « dream », etc. Les photographies, qui ne se laissent pas lire avec certitude, représentent vraisemblablement des êtres humains, peut-être des membres d'une famille. La figure d'un enfant revient souvent (fig. 79).

---

<sup>264</sup> *Idem.*

<sup>265</sup> Le commentaire émis plus haut à propos de *Collages collectifs* pourrait être répété dans ce contexte. Si la qualité « fantomatique » des reproductions est imputable au matériel disponible, le choix de recourir à une photocopie Xerox malgré cette connaissance témoigne de la manière dont l'artiste exploite un « déficit technique » (rétrospectivement perçu comme tel, en tout cas) en l'employant consciemment à la réalisation d'un rendu visuel singulier. Les choix de contrastes et de saturation sont en outre exacerbés : plusieurs exemples de la même époque montrent qu'une plus grande clarté de l'image demeurerait possible, dont les *Livres de la Méduse* sont des exemples.

Mais ces éléments sont difficiles à affirmer et il semble que l'on ne puisse s'appuyer que sur des hypothèses. *Alias*, qui signifie *autrement* en latin : il s'agit de percevoir autrement, de préférer se fonder sur des indices pour interpréter une réalité indescriptible, insaisissable ou, différemment dit, de privilégier le bénéfice du doute. Une forme de narration possible émane cependant de ces photographies, mais qui induit chez le lecteur un sentiment ambigu, suivant l'impression d'une continuité perçue dans l'apparente résurgence des mêmes êtres ; ceux-ci, à semi-effacés, semblent pourtant toujours-déjà devoir nous échapper. L'envie naît, lors, de suivre une histoire – peut-être une histoire de famille –, de faire connaissance, mais cette envie est continuellement frustrée, rendue impossible : ce sont uniquement à des fantômes que l'on peut se confronter, qui se reflètent dans la fantomatique des mots disposés sur les côtés des pages, eux-mêmes nébuleux. *Dream, magik, demon* : un univers en décalage avec celui de la conscience quotidienne – de la clarté des images auxquelles on a l'habitude de se confronter – émerge du livre de Minkoff.

La première page suggère inauguralement ce type d'atmosphère diaphane et trouble qui, faite de papier calque, nie la transparence des choses vues (fig. 80). L'irréalité, ici, se fait l'alias de la réalité : une sorte d'univers invisible semble coexister avec la banalité du sujet des images devinées. Une part d'imaginaire, conséquemment, est stimulée par ce qui « s'exprime justement dans les blancs, les absences et les traces d'insaisissable dans lesquels le lecteur est invité à reconstruire le souvenir. »<sup>266</sup>

C'est sur une logique similaire de décryptage des images et des mots – puis de l'organisation de ce décryptage à l'échelle du livre – que fonctionnent plusieurs publications de Muriel Olesen. Son livre *Dix fresques confuses à cinq voyelles* (1973) est construit, à l'instar de *Touch Your*, sur la nécessité d'un décodage par le lecteur, initié par un mécanisme de renvois d'un bout à l'autre du livre (fig. 81). Ce dispositif conduit, de même que dans le livre de Minkoff, à une temporalité singulière.

Une série d'images numérotées, dont la résolution est comparable à celle observée dans *Alias*, est mise en correspondance avec une série de grilles (fig. 82). Si les images sont légendées par des noms de lieux institutionnels, il existe un problème de concordance (du moins littérale) entre ces descriptions et les éléments représentés : l'ensemble numéro 10 figure par exemple une partie de football et indique le mot église (fig. 83). Il s'agit là d'un premier obstacle à la compréhension immédiate du projet. A la première consultation, les grilles (situées en face des images) paraissent indécodables, et les images éminemment imprécises. C'est à la fin du livre seulement – après une confusion relativement longue si la lecture est effectuée de gauche à droite – qu'un code est donné (fig. 84). Chaque légende d'image y est reliée à un second mot, dénué cependant de ses voyelles. Celles-ci sont dispensées à part, et associées à des inclinaisons visuelles relatives à la forme des

---

<sup>266</sup> Céline Huyghebaert, « Une autre femme disparaît dans Rachel, Monique de Sophie Calle », *Postures*, no. 29, Hiver, 2019, non paginé.

grilles imprimées. Dans une logique de synesthésie, chaque voyelle correspond simultanément à une couleur, selon un principe de « transposition chromatique ».<sup>267</sup>

Ces informations supplémentaires activent un travail de va-et-vient entre cette page-clé (où le « code » est explicité) et les ensembles disposés et numérotés dans le livre. Un lien s'effectue premièrement entre la seconde série de mots, les voyelles et les grilles. En mettant en commun ces différents éléments, il est finalement possible de décrypter les grilles. De cette démarche, il découle des associations entre un lieu et un adjectif (ou un substantif) particulier : à l'université correspond l'épithète « croupissante », à l'officine de police celui de « fouinard », à l'église celui de « rougissante », à la prison le mot « échaudoir », ou encore, au théâtre celui de « poulailler ».

Il en ressort un registre animalier, référant majoritairement à des lieux de captivité ou, en tous les cas, véhiculant l'idée d'un espace trop étroit pour coexister correctement. La tendance est donc à un lexique globalement péjoratif ou, à tout le moins, relatif à une certaine violence. Nous serions tentés, à cette aune, d'y voir une sorte de pied de nez aux établissements institutionnels plus ou moins dépendants d'un dispositif étatique (prison, police, caserne, etc.).

Mais, proche en cela de Minkoff, avec qui elle a beaucoup collaboré, Olesen s'attache à « jou[er] de ce qui ne peut être qu'un quiproquo », afin d'en « souligner le caractère spéculaire ».<sup>268</sup> Évoluant en équilibre sur une zone d'instabilité, le lecteur peut en définitive tenter de relier maladroitement les différents aspects de ce dispositif : l'image numéro 1 paraît représenter des flammes, alors que la grille numéro 10 est associée au mot *rougissant*, que l'on associe aisément à la chaleur. Il s'agirait alors de décaler ce nouvel ensemble (mélangeant les composantes des ensembles 1 et 10), et de le mettre en lien avec l'ensemble numéro 4. Celui-ci correspond en effet au mot « caserne », que l'on comprendrait alors, suivant cette interprétation, dans son entente en milieu pompier. L'image numéro 10, qui suggère un moment sportif, peut évoquer à l'inverse l'ensemble numéro 1, c'est-à-dire, l'université, son campus et les sports qui s'y pratiquent. L'image numéro 5, initialement reliée au mot théâtre, évoque possiblement une prison (fig. 85). Dans ce réseau de correspondances, les couleurs associées aux voyelles supposent la possibilité de colorer le texte, mais aussi l'image. Le « o » s'accorde au bleu, le « u » au jaune : il est possible d'imaginer que ces deux couleurs – ou le vert – soient présentes sur l'image correspondantes ou, alternativement, que les mots, affublés de couleurs, transgressent leur seule signification linguistique au profit d'une dimension affective supplémentaire.<sup>269</sup>

Le recours à la « grille » comme choix formel artistique connaît une longue histoire au XX<sup>e</sup> siècle. Rosalind Krauss, notamment, s'y intéresse, qui montre la prééminence de cette pratique au

<sup>267</sup> L'artiste discute brièvement cette question dans *Voyelles mystères et boules de gomme* (1974), sur lequel nous reviendrons. Elle se réfère par ailleurs clairement au poème *Voyelles*, écrit par Rimbaud en 1871.

<sup>268</sup> Françoise Nyffenegger-Ninghetto, « Muriel Olesen », dans SIKART, dictionnaire sur l'art en Suisse, 2016 [2004]. [En ligne] : <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4001135>

<sup>269</sup> Ainsi qu'Olesen le propose elle-même dans *Voyelles mystères et boules de gomme* (1974).

travers du siècle, de Piet Mondrian à Josef Albers, de Kazimir Malevitch à Agnès Martin ou Ad Reinhardt. On pense également à une histoire plus longue, depuis son utilisation au XV<sup>e</sup> siècle au profit du dessin de représentation en perspective. Si généralement, Rosalind Krauss perçoit dans la grille un potentiel ambigu qui « permet de penser que nous traitons de matérialisme (ou parfois de science ou de logique), alors qu'elle nous ouvre en même temps un chemin vers la croyance (ou l'illusion ou la fiction) »<sup>270</sup>, l'emploi qu'en fait Olesen est plus proche de celui de Martin ou, plus précisément, de l'entente que Krauss fait d'une partie de son œuvre : la grille est perçue comme potentiel de « continuité théorique entre l'œuvre d'art et le monde », et permet en ce sens de « partir de formulations purement abstraites de cette continuité pour arriver à des projets qui organisent certains aspects de la "réalité", elle-même conçue de façon plus ou moins abstraite. »<sup>271</sup>

Il faut, pour déjouer les complexités du livre d'Olesen, s'impliquer pleinement dans un effort de décodage de ces modes particuliers et intermédiaires de communication, qui consistent à regrouper des éléments disséminés – dont font partie les grilles cryptées – pour reconstruire une signification, pourtant toujours mouvante. Le lecteur évolue sur un terrain instable, fait d'énigmes, de dislocations et de remises en question des évidences. L'idée d'une critique ludique du fonctionnement des organes institutionnels, par exemple, constitue une interprétation possible parmi de nombreuses autres.

Quoiqu'il en soit, le lecteur fait face à la tentative d'une désarticulation de la continuité perceptive et cognitive de la lecture : ce qui se comprend dans un temps se modifie dans un second, ce qui se voit d'abord finit par être remis en doute, les associations et les conclusions tirées sont à terme bousculées. Le tout tire *in fine* profit du dispositif livresque, puisque ces efforts de communications ne vont pas sans une circulation abondante et irrégulière entre les pages, dont le jeu d'apparition-disparition qu'elles permettent est essentiel au livre.

La remise en question de l'immédiateté des perceptions et de la continuité entre les diverses sources perceptives – ce que l'on voit, entend ou discerne n'est pas toujours ce que l'on croit être, et ce que l'on lit ne correspond pas à ce que l'on voit, etc. – est également développée dans *Voyelles mystères et boules de gomme* (1974) (fig. 86). Chaque voyelle est prétexte au déploiement d'une arborescence, établie autour de l'idée de la synesthésie (fig. 87).<sup>272</sup> Olesen affirme être intéressée par l'écriture de « poèmes, selon un choix de mots contenant telles ou telles voyelles (A= noir, E= blanc, I=rouge, O=bleu, U=jaune) et selon des critères de couleurs ».<sup>273</sup> Cette coloration de la langue va de pair avec la recherche du « caractère affectif » contenu dans les variations chromatiques. Le livre,

<sup>270</sup> Voir notamment Rosalind Krauss, « Grilles », *Communications*, 34, 1981, p. 170.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>272</sup> Qui suppose « une expérience subjective dans laquelle des perceptions relevant d'une modalité sensorielle sont régulièrement accompagnées de sensations relevant d'une autre modalité, en l'absence de stimulation de cette dernière (par exemple audition colorée). »

Larousse en ligne : <https://www.larousse.com/dictionnaires/francais/synesth%C3%A9sie/76181?q=synesth%C3%A9sie>, consulté en janvier 2020.

<sup>273</sup> Extrait du livre *Voyelles mystères et boules de gomme* (1974), de Muriel Olesen.

en effet, propose des grilles où sont énoncés des poèmes et où, selon le même système que dans *Dix fresques confuses à cinq voyelles*, les mots sont appelés à endosser une apparence ou une sensibilité polychromique (fig. 88). Le lecteur est alors appelé à une participation active.

Ces deux livres poursuivent effectivement une recherche commune autour de l'articulation et de la désarticulation des sens entre eux : la compréhension intellectuelle de textes, leur interprétation imaginative, la perception visuelle des couleurs ou leur sonorité présumée (Olesen affirme également porter attention aux « sons » des voyelles). L'artiste pense que la condition préalable à la bonne réalisation de ces dynamiques « synesthésiques » réside dans « l'analyse extrêmement minutieuse de la fréquence de telle ou telle couleur » : la récurrence de ces procédés compte et leur multiplication dans l'espace du livre importe dès lors au plus haut point.

#### *Procédés narratifs, pratiques de l'enquête*

Les images de *Dix fresques confuses à cinq voyelles* et d'*Alias*, à demi-perceptibles, véhiculent une forme de mélancolie. Chez Olesen, cela découle de ce que ces images évoquent d'appareils non-lieux<sup>274</sup> : bien qu'une université ou un théâtre devraient fournir au contraire un espace socialisé, voire identitaire, les zones dépeintes, du fait notamment de la résolution fantomatique des images, semblent au contraire abandonnées, inaptées à être habitées ou appropriées. Les images, sous cet angle, figent une réalité inquiète. Chez Minkoff, précisément, les photographies de ce qui semble être une famille induisent un certain malaise, suscité par l'impression – développée par Barthes – d'un *ça a été*, de la photographie envisagée au « futur antérieur », c'est-à-dire, perçue comme le reflet inaliénable d'une mort à venir : « que le sujet soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe ».<sup>275</sup> Il est dans la nature même du médium de confondre les temporalités, de les instituer dans une hybridité. La photographie « invite à croire que la chose imagée a déjà été vivante. Contempler cette chose problématise sans cesse notre relation à la mort parce que, justement, la photo témoigne de la perte de l'objet exposé. »<sup>276</sup>

Lucchini insère dans *Du Yéti* (1973) une image de traces de pas, puis l'indication suivante : « des traces suspectes avaient déjà été photographiées par une expédition en 1953. » (fig. 89 et 90). La photographie, dans ce contexte, endosse le rôle d'attester, de manière indicielle, d'une réalité. Mais si Lucchini se lance dans cette œuvre à la recherche d'un yéti – animal légendaire donc fictif –, d'autres artistes prennent des photographies documentaires d'événements prétendument réels pour matériau du livre. La photographie, tirée de la presse ou de dossiers criminologiques, se

<sup>274</sup> Suivant l'idée de Marc Augé, développée dans *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Le Seuil, 1992.

<sup>275</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 150. Barthes le constate en regardant une photographie de sa mère : c'est la mort de sa mère, advenue, qu'annonçait déjà la photographie.

<sup>276</sup> Pascale Bouchard, « Le visible et l'invisible chez Sophie Calle : Variations autour du seuil », *Mémoire de maîtrise*. Montréal : Université du Québec à Montréal, 2012, p. 20, citée par Céline Huyghebaert, *Op. cit.*, non paginé.

fait alors l'appareil du constat, tandis que sa collection, réunie par le dispositif livre, endosse par suite une fonction testimoniale fondée sur une forme de neutralité prétendue du regard. Lucy Lippard le constatait en 1985 : « There *are* artists' books that present a reality rather than a fantasy ».<sup>277</sup>

Plusieurs livres s'adonnent à ce type de reconstitution, érigée sur la photographie de l'absence. Ils exploitent en commun la connivence qui existe entre ce médium et l'expression de la mort ou, le cas échéant, de la mort annoncée. Anne Moeglin-Delcroix le souligne en outre : la collection elle-même (comme pratique) procède d'un même type de proximité avec l'absence, dans la mesure où elle se cristallise souvent autour d'un certain désir « d'arrêter le temps », de réunir des vestiges de ce qui n'est ou ne sera plus.<sup>278</sup> Dans le même temps, la photographie et la collection partageraient une « faillite commune » à cette prétention, en « annonç[ant] la mort au lieu de l'é luder. »<sup>279</sup>

Boltanski est par exemple connu pour s'être concentré longuement sur le potentiel mémoriel de l'art, notamment dans des livres d'artistes tels que *Monuments* (1986) (fig. 91) et *Le Lycée Chases* (1987) (fig. 92), où il réunit des séries de photographies de jeunes élèves et exploite ce faisant l'instabilité émanant du fort ancrage de l'enfance dans le temps, le plus fugace peut-être des âges de la vie. *Le Lycée Chases*, d'autant plus, montre des collégiens et collégiennes d'un lycée juif de Vienne, en 1931, situant les photographies dans un contexte de fragilité particulière de la vie.

Collectionner des photographies de presse – photographies datées par excellence –, c'est alors se confronter doublement au temps qui passe. Günther Ruch publie en 1976 le livre *Vergangenheit / Zukunft / Gegenwart, Présent / Passé / Avenir* (fig. 93). Le titre annonce quelque chose d'une réflexion sur le temps en stipulant déjà la confusion des chronologies. Bilingue, il inverse effectivement l'ordre des mots d'une langue à l'autre. Le « passé », par exemple, est énoncé en premier en allemand, alors qu'il est situé en second en français. Disposés en triangle, les trois temporalités sont à la fois lisibles dans un autre ordre : elles demeurent dans ce cas intervertibles et hybrides.

Une table des matières annonce le contenu du livre. Parmi d'autres documents, une série d'articles de journaux collectés en 1972 (fig. 94 et 95). Plusieurs intitulés sont à même d'introduire le malaise, qui suscitent quelque chose de l'ordre d'une « inquiétante étrangeté »<sup>280</sup> : « plainte déposée à Berne contre le chef de la police genevoise », « 5h30, ce matin, la maison de la Prieure cernée par la police », « Villa démolie sans autorisation à Champel : qui a ordonné aux troupes P.A. de commencer ? ». Des images tirées du film *Genève 4x4* (1974), de Günther et Colette Ruch – elles-mêmes spectrales, étant fortement teintées de noir et invoquant la nuit – montrent des véhicules de police aux allures vétustes ou des bannières de manifestation affublées de slogans (fig. 96). Tirant

<sup>277</sup> Lucy R. Lippard, « Conspicuous Consumption : New Artists' Books », dans *Artist's books : a critical anthology and source book*, Rochester : visual study workshop, 1985, non paginé.

<sup>278</sup> Voir Anne Moeglin-Delcroix, *Op. cit.*, 1997, p. 195 et suite.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>280</sup> Initialement, le concept est introduit par Sigmund Freud, dans *Die Unheimliche* (1919) et réfère, plus largement, à un état de malaise éprouvé dans le constat d'une altérité, ou d'une étrangeté, face à un élément autrement ordinaire ou familier.

son matériau de l'infraordinaire, l'ensemble fait le rapprochement entre des domaines censés représenter la sécurité (la police, le religieux, la maison du voisin) et leur écroulement dans un contexte d'énigme : les uns et les autres sont menacés de destitution ou de démolition, parfois par le même type d'autorités (le chef de police est judiciairement menacé). Chaque fois, l'effondrement semble imminent, qui contient alors en puissance une dimension mortuaire ou, à tout le moins, inquiétante. Ce d'autant plus que tous les intitulés de journaux appellent l'enquête, menée ou à mener, et donnent en cela à lire quelque chose d'incertain, d'éminemment trouble parce que visiblement irrésolu.

En ce sens, le livre s'approprie la « dangerosité » – au sens d'une confrontation constante avec la possibilité du crime – de l'univers policier ou, au demeurant, criminologique. L'image associée à l'article sur la Prieure montre précisément ce qui semble être des employés de la police criminelle, de blancs vêtus. On songe à une scène de crime (fig. 97).

L'ombre d'un drame, dynamisée par le mystère, circule alors à travers les pages : la photographie (comme outil prétendument objectif du constat, ici criminel, et comme marqueur d'un « futur antérieur »), la collection (comme obsession d'une fixation, ici inscrite dans un moment précis, l'année 1972), et le thème choisi sont réunis pour pointer plus ou moins la potentialité du tragique, voire son imminence. Par différentes voies, le moment d'un basculement – inducteur d'un temps démis, menacé et instable – est donné à penser : ce qui a été, est et sera se confondent sur un même seuil. L'année 1972 restera la seule inscription temporelle précise, la seule unité temporelle et historique à laquelle s'accrocher de manière stable. Au milieu de l'évocation de ce qui est sur le point de s'ébranler ou s'ébranle déjà, cette seule indication permet de créer une continuité.

Ici encore, Boltanski fournit l'exemple d'un artiste ayant exploité dans le domaine artistique le terrain criminologique et la morbidité qu'il contient en puissance. Quoiqu'il s'agisse d'œuvres parues une douzaine d'années après celle de Ruch, l'artiste montre dans deux ouvrages intitulés *El Caso* des lieux de scènes de crimes et des photographies de cadavres résultant de crimes. Les photographies sont tirées d'un quotidien à sensation espagnol (fig. 98).<sup>281</sup> De fait, la morbidité s'y trouve cette fois-ci frontalement présentée, dans un procédé de presque esthétisation insistante de l'horreur, qui situe le lecteur dans une forme de voyeurisme.

Daniel Spoerri, introduit auprès du groupe par Minkoff, présente en 1973-1974 à la galerie l'exposition *Die Morduntersuchung*, dont le titre peut se traduire par « l'investigation criminelle ».<sup>282</sup> L'exposition est constituée de neuf sérigraphies sur tissu (fig. 23, chapitre 2) qui, à l'instar du livre de Boltanski, représentent des photographies de meurtres issues d'un livre de criminologie. Certaines de ces images sont reproduites dans le livre correspondant à l'exposition et portant le même titre (1973-1974) (fig. 99). Précisément, le livre de criminologie dans lequel ces

<sup>281</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Op. cit.*, 1997, p. 198.

<sup>282</sup> Du 20 décembre 1973 au 31 janvier 1974.

images ont été récupérées, ainsi que l'indique Spoerri, était destiné aux « petits flics de campagne, pour leur apprendre à identifier les blessures et donnait d'étonnants exemples de morts criminelles. C'est pour cela qu'il m'avait intéressé : il mélangeait des éléments affectifs et professionnels, des informations techniques et des sentiments. »<sup>283</sup>

Ce faisant, l'artiste tente d'exploiter ce que le meurtre, en contexte policier, comporte d'émotionnel. Le fait de se fonder sur un matériau archivistique et de l'adapter à un projet artistique, permet au livre de « met[tre] à plat des preuves, des documents qui convainquent le lecteur de la véracité des opérations et satisfont chez lui un intérêt sociologique — quelqu'un a vraiment fait ça dans la vie réelle —, mais ces preuves s'ouvrent en profondeur vers des récits et témoignages qui activent une part d'imaginaire, affective et sensible, qui n'aurait pas été éveillée par une enquête purement sociologique. »<sup>284</sup> Les images, montrant des corps mutilés, sont de fait sensibles et facilement émotionnelles, voire choquantes : « cadavre décomposé, auto-strangulation, mort par noyade, pendaison, identification par la denture, blessures faites à la hache... ». Le contenu de ce livre est largement « anti-idéaliste »<sup>285</sup> : il figure des images qui ne sont pas « belles » à voir.

Investissant un type analogue de rencontre entre l'art et le crime, Nicole Gravier regroupe, dans un livre qui ne sera finalement pas publié mais dont on conserve la maquette (1976), des photographies tirées de feuillets policiers télévisés (fig. 100). Au fil de ces prises de vue, l'artiste s'intéresse aux procédés de mise en récit, en « étudiant les systèmes de passage entre les scènes, ainsi que les objets ou les techniques qui assurent l'articulation de deux moments narratifs. »<sup>286</sup> L'attention est portée sur la manière dont l'art, ou d'abord peut-être le divertissement, se sont appropriés le domaine policier en profitant de ce que l'enquête et l'énigme ont d'intrinsèquement narratif, c'est-à-dire, de partie liée avec le suspense – voire le stress – et l'émotion. De nombreux récits se fondent sur la suspension d'information : l'enquête en est elle-même entièrement façonnée, qui devient dès lors presque par défaut un récit, quoique celui-ci ne soit pas dans la réalité nécessairement linéaire. A ce titre, toutefois, il semble possible d'avancer que le mode opératoire de l'enquête porte en puissance la capacité à susciter le récit, d'autant plus qu'il contribue à l'édification d'un univers précis et déterminé, que l'on serait en ce sens tenté d'affilier à une diégèse.

Cette connivence entre l'énigme policière et le récit est exploitée par Minkoff dans *Art Reported Stolen* (1973) (fig. 101). De même que dans le livre de Ruch, où l'on peut percevoir le développement d'une certaine histoire « mineure » (celle d'un type relativement précis de faits divers au long de l'année 1972), le livre de Minkoff se construit sur une unité thématique qui lui

<sup>283</sup> Extraits de notes prises par Lionel Bovier lors d'une conversation avec l'artiste, le 2 septembre 1997 à Seggiano, retranscrites dans Lionel Bovier, Christophe Chérix, *Op. cit.*, 2019, p. 45.

<sup>284</sup> Anne-Marie Guilmaine, « L'empreinte d'une expérience performative en littérature : le cas de Sophie Calle et de Miranda July », Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal, 2015, p. 89.

<sup>285</sup> Rainer Michael Mason, « Les détrompe-l'œil de Daniel Spoerri », *Tribune de Genève*, Genève, 23 janvier 1974, pour les deux dernières citations.

<sup>286</sup> Christophe Chérix, Lionel Bovier, *Op. cit.*, 2019, p. 78.

donne l'allure d'un livre qui « raconte » : annonçant réfléchir sur la « conservation de la mémoire » (surtitrée « cancer ? »), Minkoff reproduit des annonces d'œuvres volées issues, notamment, des dossiers d'Interpol, et poursuit de ce fait la reconnaissance d'une congruence entre art et crime (fig. 102 et 103). L'histoire racontée est celle – criminelle aussi, mais différemment que dans les exemples mentionnés plus haut – d'un regard panoptique, car mondial, sur le trafic d'art (des ventes de faux sont également mentionnées). En parlant d'œuvres volées, ce livre se propose de « documenter la disparition », de faire exister « ce qu'on ne peut plus voir », dans le même esprit qu'Olesen ou Boltanski lorsqu'ils tentent de montrer l'absence d'une présence humaine. On pense en cela à Sophie Calle, qui s'adonnera dès les années 1980 à un même type de « captation de l'absence » : dans *L'Hôtel* (1981) (fig. 104), « elle photographie les traces laissées par le passage des clients après leur départ de leur chambre d'hôtel ».<sup>287</sup> Dans *Fantômes*, neuf ans plus tard, elle se situe précisément dans le sillon de Minkoff en documentant « les espaces vides sur les murs des musées, là où des œuvres avaient été volées ».<sup>288</sup> Dans *La Filature* (1981), elle engage un détective privé qui la suit et la photographie ensuite « à son insu » (fig. 105).

Mais si, dans une série policière, le spectateur se projette dans une diégèse et vit – à condition d'adhérer à un « contrat fictionnel » – les enquêtes racontées au plus proche de leur angoisse, le lecteur, à la consultation des différents rapports de Minkoff, se fait cette fois directement enquêteur. C'est à lui, par exemple de penser les liens de continuités, les ressemblances ou les différences qui existent dans les divers modes opératoires (vol, recel, etc.). Aussi, c'est dans cet espace que s'insinue la possibilité de la fiction, au sens où la réception y est appelée à endosser le rôle d'un détective recruté chez Interpol, dont l'engagement à retrouver la trace des œuvres volées serait le rôle.

A cette aune, la forme du livre, un dossier (219x210mm) contenant les feuillets sur lesquels sont reproduits les rapports de vols, peut précisément se comprendre comme l'imitation du dossier qu'un criminologue tiendrait entre les mains (fig. 106). C'est également dans cette continuité que l'on peut interpréter le brouillage visuel et textuel dont l'œuvre de Minkoff fait preuve : chaque élément est surimprimé de différentes couleurs et de différentes images, de sorte que l'on se trouve obligé, en quelques sortes, de fonctionner sur le principe du « paradigme indiciaire », c'est-à-dire, de faire usage de « la capacité de remonter, à partir de faits expérimentaux apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable [...] [pour] donner lieu à une séquence narrative »<sup>289</sup>. Il s'agit de lire entre les lignes, de déceler des bouts de phrases et des bouts d'images, d'essayer de lire la « disparition » d'œuvres au travers d'une œuvre qui dilue elle-même ses constituantes jusqu'à la presque abstraction (fig. 102 et 103).

---

<sup>287</sup> Céline Huyghebaert, *Art. cit.*, non paginé.

<sup>288</sup> *Idem.*

<sup>289</sup> Carlo Ginzburg, *Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice*, Paris : Gallimard, 1980, p. 242.

Sur plusieurs niveaux, le lecteur œuvre alors en effet à la réunion d'indices pour mimer la résolution d'un certain nombre d'énigmes judiciaires. Peut-être plus directement qu'un livre qui « raconte », il semble s'agir en définitive d'un livre où le lecteur est appelé à se créer son propre cheminement, son propre récit, au travers de ce que l'art et le crime ont de commun. Mais si une réelle narration, fluide et évidente, ne saurait se constituer, c'est que « l'enquête [est] un dispositif qui cherche à rebours des données pour *rendre visible* ce qui avait été glissé sous le tapis : le savoir, ici, se crée donc à partir de ce qui n'a pas été vu, de ce qui ne peut être raconté, d'une narration qui ne va jamais de soi. »<sup>290</sup> En ce sens, quoique les sujets soient différents, une continuité claire existe entre les différents projets de Minkoff, de *Art Reported Stolen* à *Touch Your* ou *Alias* : il s'agit constamment de démêler des éléments brouillés.

Dans ces exemples s'observe la manière dont le mode opératoire de l'enquête prête en définitive son déroulement, son potentiel mélancolique (l'absence) autant que son sens du *suspense* à l'art. Plus précisément, les exemples évoqués montrent la manière dont la séquentialité du médium livre d'artiste permet de mettre en forme ce mode opératoire : une continuité s'institue, qui colle avec la forme de l'enquête et qui donne éventuellement lieu à des phénomènes proches du projet narratif, nonobstant que celui-ci demeure toujours incertain ; c'est pourtant peut-être en cela même qu'il apparaît d'autant plus mimétique du procédé de l'investigation judiciaire, dont le doute est la constituante majeure.

En guise de proposition ouverte, il est possible de penser que le choix d'une telle pratique par des artistes évoluant dans des réseaux artistiques alternatifs aux réseaux dominants puisse ne pas être complètement anodin, si l'on s'en tient à l'idée que « l'enquête serait donc ce qui permet d'accéder à ce que Luc Boltanski, dans *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes* (2012), qualifiait de réalité "réelle", en opposition à une réalité hégémonique – soit au discours de l'État-Nation – qu'il nous appartient de questionner. »<sup>291</sup> A nouveau, les artistes, en collectionnant des faits divers, font pénétrer la quotidienneté dans leurs réalisations, et misent sur l'ordinaire plutôt que sur l'extraordinaire, sur des récits « mineurs » plutôt que « majeurs ».

### **Spatialité et textualité**

Au sein des œuvres montrées jusqu'ici, l'image est régulièrement stimulée par le lien qu'elle entretient avec les mots. Mais si la rencontre texte-image est souvent exploitée, aucun texte suivi du point de vue syntaxique n'advient cependant, à l'exception de ceux issus des coupures de presse collectionnées. Plus précisément, la dimension textuelle est donc omniprésente dans les productions

---

<sup>290</sup> Jennifer Bélanger et al., « Formes de l'enquête, construction du savoir : élucidations, opacités et angles morts », *Postures*, N° 29, hiver, 2019, non paginé.

<sup>291</sup> *Idem*.

d'Ecart Publications, mais rarement sous la forme de la prose (ni sous une forme proprement poétique dans un sens traditionnel), du moins en dehors des notes d'intentions ou des essais critiques. Listes, mots ou syntagmes isolés : la langue comme système linguistique est continuellement déconstruite.

Quelques exemples témoignent d'un désir épars de formuler une relative narration ou un texte dont le sens est clair et qui a recours à la syntaxe, mais jamais de manière complètement autonome. Dans *Alnus glutinosa (L.) Gärtner* (1977), par exemple, Paul-Armand Gette raconte, en ouverture et en clôture du livre, les conditions de la marche qu'il a entreprise le long des quais de la Seine. Ce faisant, il donne lieu à une forme de continuité narrative, portée par la prose, au sein de laquelle la subjectivité est assumée. Un semblant de récit textuel est esquissé (fig. 107).

Outre ces rares occurrences, le texte continue d'être déconstruit ou fragmenté, au profit, souvent, d'une forme de spatialité en dialogue avec l'espace de la page : c'est sous cet angle, alors, qu'il semble le plus pertinent de l'approcher. De fait, ce type de regard permet de réfléchir, après avoir mis l'accent sur la temporalité plus ou moins inhérente au médium, sur l'*espace* du livre et de la page. L'attention à la séquentialité, donc à la disposition suivie des pages, comprend toutefois déjà en elle-même un commentaire sur l'espace du livre. Ici, il s'agit en quelque sorte de resserrer ce commentaire : de quelles manières l'espace promu par une page (ou un feuillet, une double page, etc.) peut-il être visuellement ou conceptuellement investi ? Comment peut-il en conséquence être « mis en évidence » ? En ce sens, précisément, l'analyse du texte prétend se faire sous un autre angle que celui employé à l'endroit des listes de Sarkis ou Armleder.

#### *De la poésie illustrée au « concrétisme administratif »*

Le livre *Janvier 1975* (1975), de Rychner et Dougal, donne à voir un type « connu » de dynamique, qui fait coexister des poèmes et des images de gravure ou de gouache sur un petit format (82x95mm). Le titre, dévoilé sur la seconde page, après une page de calque, est lui-même écrit avec une police à l'apparence « noble », que l'on attribuerait facilement à un livre plus précieux (fig. 108). Dans le livre, trois modalités sont observables : une image seule à occuper une double page, une image disposée en face d'un poème typographié, ou un poème seul sur une double page (fig. 109 à 111). Plusieurs détails valent d'être mentionnés, qui témoignent d'un certain rapport au texte. En premier lieu, les poèmes sont dus à Michel Dufour et à Alan Wall, impliquant que les cosignataires du livre ne sont pas pour autant réellement les auteurs de sa dimension textuelle. Mais il est alors intéressant de constater que dans le texte *Poème du Duf pour Rych*, Dufour mêle déjà, comme un indice, des références à l'histoire de l'art (Brueghel) autant qu'à l'histoire de l'écriture (Gutenberg). En face, une estampe, datée, est directement précédée par le mot « Dougal » typographié et suivi d'une virgule et d'un retour à la ligne (fig. 110). Le mot, à l'aune de cette virgule et de son placement inattendu sur la partie de la page « consacrée à l'image », apparaît comme l'introduction d'un poème

ou d'une lettre. Deux interprétations peuvent en être tirées : soit l'on s'arrête à un jeu avec l'horizon d'attente, soit l'on y voit le pendant du poème, c'est-à-dire, une seconde manière de stipuler l'enchevêtrement du texte et de l'image. Mais, en ce cas, le lien est fait d'une manière d'autant plus appuyée. Si l'image intervient en lieu et place de la lettre ou du poème attendus, c'est que l'image prétend pouvoir être un texte, ou inversement. Précisément, une double page est investie d'un poème seul d'Alan Wall : rien d'autrement visuel que ce texte n'y est à trouver. Pour finir, la clôture du livre fait complètement écho à cette idée d'une *visualité* de l'écriture : la fonte choisie pour écrire « bonne année » situe le texte sur une lisière, prêt à « faire image » (fig. 112). « Lire » l'art ou, alternativement, « voir » le lisible sont formulés comme les deux faces d'une seule et même pièce.

Cet aspect est exploité par Cozette de Charmoy, dont l'œuvre publiée chez Ecart (1975) est constituée de neuf « poèmes », présentés sur neuf feuillets eux-mêmes contenus dans un dossier de bureau Biella (317x244mm) (fig. 113). La pratique déployée dans *Neufs poèmes payés*, pourrait être affiliée à la poésie dite « concrète » : l'artiste y emploie un tampon, dont l'application répétée donne lieu à des impressions visuelles et textuelles, annoncées par le titre comme poétiques (fig. 114). La spatialisation de la poésie n'est pas nouvelle, qui remonte au moins à Mallarmé et ses *Coups de dés*<sup>292</sup> ou aux célèbres calligrammes d'Apollinaire. Dès les années 1950, Eugen Gomringer et Augusto de Campos (fig. 115) s'intéressent au genre et donnent naissance à l'idée du concrétisme, portée ensuite par Dieter Roth (fig. 116) notamment.<sup>293</sup> Si les étiquettes sont toujours délicates à apposer, le lien commun aux protagonistes de cette pratique réside dans le choix de porter une attention accrue à la dimension visuelle de l'écriture, à sa plasticité plutôt qu'à sa sémantique : ce sont les lignes de force visuelles du texte qui importent, quitte à brouiller le sens des mots dans leur superposition ou leur espacement irrégulier sur la page. La syntaxe même est aisément troublée au profit, le cas échéant, de la spatialisation de signes typographiques seuls.

Les mots de de Charmoy – toujours le même, « payé » – sont plus ou moins effacés, plus ou moins saturés. Ils sont plus ou moins lisibles, et l'espace blanc de la page se trouve à son tour variablement noirci : chaque poème, plastique, reconfigure l'espace d'une même feuille A4 (291x210mm), lui laissant une plus grande étendue ou disparaissant derrière d'irrégulières formes noires. Les « images » tour à tour sont « structurées », graphiques, ou plus proprement mises en mouvement par d'appareils arcs de cercle (fig. 117).

Mais la singularité de ce livre, également poursuivie ailleurs dans l'œuvre de Cozette de Charmoy (fig. 118), réside dans l'emploi du tampon au lieu de l'écriture manuscrite ou tapuscrite. Dupeyrat caractérise cette œuvre d'« administrativo-concrète »<sup>294</sup> : le terme est intéressant, qui permet de penser la récupération d'un univers bureaucratique par l'art. La dimension institutionnelle

<sup>292</sup> Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897.

<sup>293</sup> Emmet Williams, *Op. cit.*, 2013, p. vi.

<sup>294</sup> Jérôme Dupeyrat, *Art. cit.*, dans Aline Melaet (éd.), *Ecart type*, Genève : Boabooks, à paraître.

et protocolaire de cet univers particulier est alors réinvestie et détournée. La neutralité initiale du tampon, ici vraisemblablement lié à un travail de comptable, est appropriée au profit – par sa multiplication dans l'espace – d'une visualité neuve et esthétique.

Dominique Bord, en 1974, écrit : « les tampons d'artistes ne sont pas de simples gadgets, ils révèlent que l'administration, voire toute institution, n'a pas le monopole de l'oblitération et que cette dernière peut être effectuée par fantaisie, par démonstration, par contestation et qu'elle révèle, sous ces formes, des possibilités du langage que l'on est loin d'avoir terminé d'explorer. »<sup>295</sup> En 1976, Philippe Mathonnet énonce dans le *Journal de Genève*, commentant l'exposition *Tampons d'artistes* au Cabinet des estampes, l'idée que « l'emploi de faux timbres, de tampons humides, de marques et autres empreintes, par les artistes, s'illustre, au vu du contre-usage qui en est fait, comme une tentative pour redéfinir un cycle de relation non aseptisée et de communication non saturée. »<sup>296</sup> Il s'agirait, en immisçant de l'« artistique » dans l'espace froid du monde administratif, de l'élaboration d'un langage nouveau, du développement d'une « communication marginale ». De fait, l'objet s'est vu approprié dans les années 1970 par les artistes, dont le livre inachevé de Hervé Fischer chez Ecart Publications, intitulé *Art et communication marginale, vol. 2. Tampons d'artistes/Artists Rubber Stamps*, témoigne.<sup>297</sup> Chez Fischer, qui réunit de nombreux artistes, le tampon devient un médium artistique (fig. 119 à 121).<sup>298</sup> Un cahier, diffusé dans la *Ecart 1973-78 / Archive – Box*, donne à voir ce déplacement, où l'impression du tampon elle-même prend un tour graphique et stylisé (fig. 122).

Chez de Charmoy, cependant, c'est à l'échelle de la démultiplication d'un tampon sinon sans autre dimension graphique propre, ni apparemment créée par elle, que se formule le geste artistique. A la régularité mécanique et précise du tamponnage ordinaire est opposée, dans ce dossier réinventé, la multiplication d'un geste visiblement désautomatisé. C'est alors l'investissement réflexif de l'espace de la page qui fait sens et dans le détournement d'une certaine systématique visuelle que se réalise l'œuvre. Au lieu de trouver place toujours au même endroit de l'enveloppe ou de la feuille, le tampon y occupe au contraire tout l'espace disponible sur le papier.

### *Effacements : vers la page blanche*

Quoique différemment, c'est à un semblable type de retour réflexif sur la spatialité de l'écriture, et sur sa capacité à commenter l'espace de la page et du livre, que s'adonne Richard Kostelanetz dans *Prunings / Accruings* (1977) (fig. 123). Le mot *pruning*, inscrit sur la page de couverture,

<sup>295</sup> Dominique Bord, « Hervé Fischer : l'art est un jeu », *Tribune de Genève*, 27 novembre 1974.

<sup>296</sup> Philippe Mathonnet, « Tampons : l'artiste et le bureaucrate », *Journal de Genève*, 1<sup>er</sup> juin 1976.

<sup>297</sup> Le projet est finalement mené à terme en 2019 sous l'impulsion du projet « Ecart. Une archive collective, 1969-1982 ».

<sup>298</sup> Voir également, Elisabeth Jobin, « Art et communication marginale. Tampons d'artistes, vol. 2 », 2018, [en ligne] : <https://archivesecart.ch/art-communication-marginale/>, consulté en mai 2020.

signifie tailler, ou élaguer. A l'inverse, *accruing*, inscrit au dos du livre, signifie le fait d'accumuler. Le texte de Kostelanetz – aussi écrivain – est en prose et réfère au Nouveau Testament, le dénuant de toute ponctuation et maltraitant frontalement sa syntaxe (fig. 124). Le choix de l'Évangile selon Saint Jean, s'il est tronqué, est dès lors intéressant, qui débute par « Au commencement était le Verbe [...] »<sup>299</sup> : le livre, au sein duquel l'écriture est amenée à s'effacer, thématise d'emblée l'apparition de la parole.

Lus de gauche à droite, les mots sont de moins en moins nombreux (*pruning*) (fig. 124). Dans le sens inverse, leur nombre augmente d'une page à l'autre (*accruing*) (fig. 125). Le même mot, *in*, ouvre et ferme le livre en soulignant implicitement la frontière de l'objet (cela évoque le *in / out* de Downsborough). Ce procédé particulier par lequel le texte est amené à se dépouiller, laissant de plus en plus de place à la blancheur de la page, profite de la séquentialité – la série des doubles pages – et de l'espace propre du médium (206x146mm) pour s'auto-commenter : la disparition (ou l'apparition) de la typographie est graduelle et bilatérale. Une réflexion sur la typographie et son apparence sur l'espace de la page est précisément menée par l'artiste : Kostelanetz, dans une lettre, indique son désir de voir le texte apparaître en majuscules et selon un espacement étroit entre les lettres<sup>300</sup>, phénomène qui accroît la présence (voire la prééminence) visuelle du texte. De fait, la page, constituante minimale du livre, est tantôt investie par le plein, tantôt par le vide : elle se donne par là-même à *voir* en appelant l'attention portée par le lecteur à son endroit à se renforcer, qui n'est plus seulement occupé à *lire* le texte (en décrypter les mots) imprimé sur la page.

Ce cheminement vers (ou depuis) la page blanche est indicatif de la manière dont le livre se mute en livre d'artiste : un élément a priori anodin est réinvesti et mis en lumière dans un processus de réinterprétation des éléments du livre. Si une page blanche n'est pas nécessairement appelée à signifier plus qu'une norme éditoriale dans un livre industriel ordinaire, elle peut au contraire intégrer dans ce contexte un réseau de significations – soit autoréflexives (la double lecture), soit relatives au texte biblique manipulé (un cheminement du texte vers la lumière de la page blanche ?) –, en confortant l'approche du livre d'artiste comme « dispositif artistique ». Dans le livre de Kostelanetz, le vide de la page blanche est paradoxalement rendu *visible*, évident, il prend un sens et participe au fonctionnement global du livre-œuvre.

De même, deux ans plus tôt dans *Country of Origin* (1975-1976) (fig. 126), Carlos Garcia joue avec cette composante de l'apparition et de la disparition des éléments visuels, qui mène à « faire parler » la page blanche en la dotant d'une sémantique. Son livre est composé de sept cartes tamponnées (100x60mm) avec un carré double, une croix, et l'énoncé « country of origin ». La croix n'est jamais imprimée au même endroit, qui s'éloigne plus ou moins des cases délimitées par les carrés, paraissant à leur tour circonscrire le « pays d'origine ». Elle est tantôt sur la frontière de ces

<sup>299</sup> Selon la traduction d'Augustin Crampon en 1864.

<sup>300</sup> Lettre de Richard Kostelanetz à John Armleder, 2 août 1976. *Archives Ecart*.

schémas, tantôt en dehors, voire presque opposée à eux. Elle s'en distancie. Puis ces frontières mêmes s'estompent, elles sont traversées de trous. Enfin, les carrés et, graduellement, le texte, disparaissent pour ne laisser, sur d'autres cartes, que l'espace vierge du papier. Il est aisé, suivant cette évolution, d'y percevoir la désagrégation des frontières et des limites, la disparition de la nécessité de catégoriser ou de cocher une case pour définir quelque chose. La page blanche symbolise alors l'élargissement d'un espace, la projection de quelque chose de vaste. Le besoin de cartographier ou de stipuler une origine semble ne plus exister : la page vierge *parle*, elle véhicule un sens.

### *La spatialité dans/et l'espace du livre*

Le livre de Lawrence Weiner, *Coming and going / Venant et partant* (1977), déjà évoqué, véhicule d'autant plus directement l'idée d'un rapport réfléchi du livre à l'espace (fig. 17 à 22). Dans cet ouvrage de vingt-quatre pages, les énoncés réfèrent à la construction ou au déplacement d'un objet dans l'espace, que deux photographies, en début et en fin de livre, suggèrent être un bloc de pierre. Le titre de l'exposition correspondante est d'autant plus éloquent : *Coming and going within the context of put and place (i.e. as a means of transport)*.<sup>301</sup> Dans l'espace de la galerie, une pierre est effectivement disponible. La transposition des mêmes schémas structurants (des carrés imprimés) dans la galerie, c'est-à-dire, l'éventuelle confusion (au sens d'une indifférenciation) entre l'espace de la page (qui fait environ 150x120mm) (fig. 18) et celui, par exemple, d'une table (d'environ 150 à 200cm de long) (fig. 19), fonctionne déjà comme le révélateur, dans un contexte conceptuel, d'une réflexion sur ce que signifie « l'espace de l'œuvre » et, par voie de conséquence, sur la mise en perspective de ses frontières : l'œuvre « renvoie le lecteur à un espace-temps dont le livre crée la condition de possibilité, mais qu'il ne circonscrit pas [...] ».<sup>302</sup> L'espace de la page, ou du livre, intervient alors en permanence comme un espace élargi en puissance, dont le schéma en carré, simple, constitue l'élément structurant et communiquant minimal, qui facilite en quelque sorte le passage continu d'une surface à l'autre (papier, table, mur, etc.), d'une échelle à l'autre.

Si, pour des raisons d'attention à l'acte processuel par lequel l'œuvre est réalisée, Lawrence Weiner travaille sur place à l'occasion de l'exposition *When attitudes become form* (1969), taillant un carré directement dans le mur de la Kunsthalle de Berne<sup>303</sup>, on ne peut pas réellement dire qu'il pratique ce que l'on a par ailleurs appelé la méthode *in situ* (inspirée notamment de Daniel Buren), qui vise à une adaptabilité spécifique de l'œuvre au lieu dans lequel elle est créée et insérée. Les schémas et les *statements* de Weiner ont au contraire une valeur plus générale, impropre à un lieu

<sup>301</sup> Du 21 septembre au 20 octobre 1977 au Centre d'art contemporain, dont l'espace d'art est alors contigu à la galerie Ecart à la rue Plantamour.

<sup>302</sup> Dans Aline Melaet (éd.), *Ecart type*, Genève : Boabooks, à paraître, non paginé.

<sup>303</sup> Voir l'épisode *L'attitude de l'artiste* de l'émission *En marge*, réalisée par André Gazut pour la Télévision Suisse Romande (TSR), le 06.04.1969. L'exposition est filmée et Weiner y est interviewé et montré à l'oeuvre (circa. min 20).

précis : c'est ce potentiel d'abstraction – au sens de l'abstraction à un lieu unique – qui permet au livre de suggérer constamment son dépassement. Dans l'absolu, il suffit au lecteur d'un matériel simple pour transformer la page en espace réel ; un crayon et une pierre, seuls, satisfont cette donnée. Pour autant, les questions présentes dans le livre permettent à chaque instant de remettre la réflexion sur l'espace et sa signification en circulation. Un mouvement constant est insinué, empêchant l'œuvre de se fixer : « Est-ce que le transport et l'emplacement résultant sont une justification pour qu'une structure ait existé sur un site ? » L'espace, comme objet d'étude (par l'art), ne connaît pas lui-même de borne définitive, peine en ce sens à être circonscrit : c'est en cela qu'il « dé-définit » les limites de l'objet livre et, par extension, du livre d'artiste. *Venant et partant* peut exister en dedans comme en dehors des 15 centimètres de long et 12 de large, en papier, qui lui donnent forme.

## 4 Aux frontières du livre : pratiques liminaires du livre d'artiste

### Récupérations et ambiguïtés de statut : frontières et autonomie de l'œuvre

À ce titre, le marginal refuse les conventions et les coutumes, il brave les interdits, il choisit donc l'écart par rapport à une normalité, ce qui implique qu'il ait pris conscience de la norme de laquelle il s'éloigne.<sup>304</sup>

L'analyse de Jérôme Dupeyrat selon laquelle le livre de Weiner « renvoie le lecteur à un espace-temps dont le livre crée la condition de possibilité, mais qu'il ne circonscrit pas »<sup>305</sup>, offre un cadre de validité valable au-delà de la seule œuvre en question : de nombreux livres outrepassent – ou menacent d'outrepasser – leurs « frontières » premières, que celles-ci soient envisagées du point de vue matériel ou de celui du geste artistique qui les instituent.

Le médium livre d'artiste, en premier lieu, tend lui-même à instaurer un « déplacement des limites du champ de l'art » : « les livres d'artistes ont aussi une remarquable faculté à en déplacer les lignes de partages internes [...]. [Ils] s'inscrivent donc sur un territoire où les frontières sont poreuses entre arts plastiques et graphisme, entre art et littérature, entre art et théorie, écriture et lecture, texte et image, etc. »<sup>306</sup>

Par leurs contenus, les différents livres étudiés jusqu'à présent participent d'un tel désaxement, ou fragilisation, des définitions : constitués de listes, fonctionnant sur une dynamique participative ou sur un matériau « documentaire », nombre d'entre eux émoussent l'idée que l'on se fait du livre – de son apparence, de sa fonction –, autant que celle que l'on se fait de l'art. Du moins, les idées que l'on a pu se faire de ces domaines avant les bouleversements caractéristiques des années 1960 et 1970, ou depuis l'époque dadaïste, et que l'on peut encore se faire si l'on n'est pas familier de ces bouleversements.

Le « déplacement des limites » naît donc de l'aspect inhabituel de certains contenus dans le champ artistique ou dans celui du livre ; il découle à la fois, lorsque les livres paraissent à l'occasion d'une exposition, ou lorsqu'ils s'établissent sur un matériau « documentaire » – documentaire d'un fait artistique, d'un fait scientifique ou d'un fait divers, par exemple –, d'une « désautonomisation » apparente de l'œuvre.<sup>307</sup> Le livre fonctionne alors en relation *avec* des éléments qui lui sont extérieurs et qui participent pourtant à son sens. Sa limite, du même coup, se déplace et n'est pas nécessairement déterminée par les limites matérielles de l'objet-livre : certains livres opèrent par eux-mêmes un élargissement potentiellement infini des frontières qui les délimitent, en ce sens qu'ils

<sup>304</sup> Lydie Rekow-Fond, « Paul-Armand Gette, la lisière “mise à nu” », in Corinne Alexandre-Garner (éd.), *Frontières, marges et confins*, Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2014, p. 175-184

<sup>305</sup> Dans Aline Melat (éd.), *Ecart type*, Genève : Boabooks, à paraître, non paginé.

<sup>306</sup> Jérôme Dupeyrat, *Art. cit.*, 2014, p. 129.

<sup>307</sup> Cette hypothèse, par ailleurs questionnable, intervient à l'endroit d'un médium qui n'est déjà pas immédiatement et forcément considéré comme une œuvre.)

n'ont de cesse d'entrer en communication avec des phénomènes externes qui possèdent leur propre espace-temps.

Il est intéressant, sous ce jour, de questionner ensemble « l'identité » des éléments qui composent les livres, dont un éventuel non-art peut faire partie, et la manière dont ces livres s'appuient sur un processus référentiel (une référentialité) – la notion étant entendue au sens que lui donnent les études littéraires, c'est-à-dire, l'idée qu'il peut exister un lien significatif entre le livre et ce qu'il désigne (ce à quoi il fait référence), en d'autres termes, entre la représentation et son référent dans le monde. Cette perspective privilégie un référent qui soit préalablement extérieur à l'œuvre et qui existe en dehors de la fiction.<sup>308</sup> Plus simplement dit, c'est l'idée que le texte, dans le cas de la littérature, parle de *quelque chose qui existe effectivement en dehors de lui*, et que la manière dont il le fait est intéressante à observer. Ce procédé référentiel, ainsi entendu, s'appuie alors à son tour sur des pratiques diverses, selon le dialogue dans lequel il s'implique : un dialogue avec une exposition, un fait divers, un procès ou une performance. Il importe d'interroger l'objet (et la manière) de ces références dès lors que l'on part de l'hypothèse que celles-ci sont actives en retour dans la configuration de l'œuvre. En filigrane, donc, continue de se poser la question des frontières de l'œuvre – où s'arrêtent-t-elles ? Quelles sont ses limites ? – dans une perspective heuristique.

Certains livres élaborent à cet égard ce que l'on pourrait nommer une « esthétique des limites ». Car « se jouer des limites », et créer par là-même une forme de flottement face auquel le lecteur peut se trouver troublé ou indécis, apparaît comme une composante importante de certains livres, dont le *Alnus Glutinosa (L.) Gærtner* (1977) de Paul-Armand Gette (fig. 1).

Dans ce livre, déjà mentionné, Paul-Armand Gette met en relation le texte et l'image pour documenter un parcours effectué au bord de la Seine. Il raconte, en ouverture et en clôture du livre, les conditions de sa marche, instituant en cela une forme de continuité narrative (fig. 2). Le corps du livre documente – il réfère – à son tour cette expérience sur le modèle d'une procédure dont la méthode serait scientifique, organisée et énoncée au travers de cinq « planches » (fig. 3 et 4). Cette collusion n'est pas anodine eut égard à la formation qu'a suivi Gette dans le domaine des sciences naturelles, dans lequel il a, au demeurant, débuté sa carrière.<sup>309</sup>

L'artiste-scientifique assume pourtant, dans ces deux courts extraits de texte, la subjectivité qui donne lieu au projet, et octroie à sa démarche l'allure d'une « promenade » documentaire en plusieurs étapes, dont l'objet consiste en l'observation de la floraison d'un certain nombre d'espèces d'arbres. L'*alnus glutinosa* est le nom scientifique de l'aulne noir. La temporalité du livre rejoint celle des saisons : sur un tableau austère à certains égards, c'est-à-dire littéral et purement descriptif, les floraisons sont resituées sur le calendrier de l'année. Ainsi, le parcours le long de la Seine est

---

<sup>308</sup> Voir par exemple Christine Montalbetti, « Fiction, réel, référence », *Littérature*, n°123, 2001, Roman Fiction, p. 44-55.

<sup>309</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Op. cit.*, 1997, p. 208.

« botaniquement » cartographié, les visites et les anthèses sont datées et le livre, construit sur la base de ce que Gette appelle un « dossier », est parachevé par des études techniques sur l'érosion des feuilles (fig. 5). Les dimensions objective – empruntée au discours scientifiques – et subjective – amplifiant la possible portée poétique de l'œuvre – sont enchevêtrées.

En s'adonnant à une démarche plus proprement scientifique qu'artistique au premier abord, Gette interroge directement la démarcation qui existe plus ou moins nécessairement entre l'art et la science. Ce phénomène permet de réfléchir sur la notion de *limite* en l'assouplissant par un rejet des binarités strictes, au profit de la considération d'objets plus proprement hybrides. Évoquant le travail de Gette, Lydie Rekow-Fund propose de penser la notion de *lisière* :

La *lisière* permet de distinguer la notion voisine de *limite* sensiblement désaxée. Lisière et limite sont, en fait, corrélatives – lorsque des dictionnaires courants nous les livrent synonymes. Là où la lisière reste un terrain vague entre-deux, la limite s'impose, elle est une ligne à laquelle on s'affronte, franchissable ou inviolable, selon les cas. Limites paysagères, limites de visibilité et de permmissivité, limites de la représentation, limites entre réalité et fiction, entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas, entre langages et méthodologies.<sup>310</sup>

Le livre de Gette se situe sur une lisière en ce sens qu'il s'établit sur une zone de contact difficile à départir, dans un entre-deux aux frontières floues. S'agit-il d'un ouvrage scientifique ? D'une œuvre artistique ? Ou des deux à la fois, c'est-à-dire, serait-ce le lieu d'un déni des *limites* ? C'est en ce sens, également, que cette œuvre de Gette, à l'instar de nombreuses autres du même artiste, telle que la série *Contribution à l'étude des lieux restreints* (initiée en 1969)<sup>311</sup> (fig. 6), investit les bordures et s'établit comme une marge, au sens de Jean Gouhier : « Au sens dérivé, la marge est synonyme de distance, de prise de liberté relative par rapport à une situation ; c'est la reconnaissance d'une possibilité d'initiative entre deux champs, deux espaces déterminés entre deux attitudes, celle du retrait et celle de l'engagement dans une action ».<sup>312</sup>

Si la démarche scientifique ne s'autosuffit pas – dès lors que le lecteur peine à considérer cet ouvrage comme un livre savant uniquement –, c'est qu'elle n'est que d'apparence, consciemment détournée par Gette : « l'utilisation du langage scientifique a pour finalité dans tous les cas le détournement du code ».<sup>313</sup> La rigueur scientifique n'est de fait pas de mise, et la subjectivité, voire l'arbitraire de la démarche (« je n'ai pas gardé le souvenir de ce qui m'a incité à le faire »), le met en perspective. Dans cet esprit, le flou est entretenu : « il ne s'agit peut-être *que d'une lecture* de la ligne du bord des eaux dont *Alnus glutinosa* constitue le repère absolu. »<sup>314</sup>

<sup>310</sup> Lydie Rekow-Fund, *Op. cit.*, non paginé.

<sup>311</sup> « Cette installation est la première à caractère synthétique d'une série importante initiée en 1969 – Contribution à l'étude d'un lieu restreint – caractérisée par l'emploi de différentes méthodes d'observation scientifiques concentrées par un regard de proximité et la forte emprise subjective de l'opérateur ». Lydie Rekow-Fund, *Op. cit.*, non paginé.

<sup>312</sup> Jean Gouhier « La marge entre rejet et intégration », in , Jean-Claude Beaune (éd.), *Le Déchet, le rebut, le rien*, Seyssel : Champ Vallon, 1999, p. 83, cité par Lydie Rekow-Fund, *Op. cit.*, non paginé.

<sup>313</sup> Paul-Armand Gette, « Texte pour une exposition qui n'a pas eu lieu », in *Textes très peu choisis*, Dijon : Adac, 1989, p. 147.

<sup>314</sup> Nous soulignons. Paul-Armand Gette, *Alnus Glutinosa (L.) Gærtner*, 1977.

La notion de « lecture » est intéressante, qui permet de penser la pluralité du regard porté par l'artiste sur le paysage qu'il côtoie (les quais arborés du bord de la Seine), et par extension celui porté par le lecteur. Une autre « lecture » de la nature est rendue possible que celle, rationnelle, du chercheur, corrélativement à la naissance d'un autre *regard*. Ce déplacement, en quelques sortes, permet de réhabiliter l'acte de « voir » qui est à l'origine du « savoir ». <sup>315</sup> Plus sûrement, il ouvre la voie à un rapport plus proprement émotionnel ou poétique à la démarche scientifique : il fait éclore d'elle une portée qui ne lui est pas sinon propre. L'expérience s'en trouve par suite modifiée : « la mobilité de la nature ajoutée à la subjectivité assumée de l'expérience concourent à transformer le naturaliste en paysagiste, le savant en promeneur et l'étude exhaustive en libre relation. » <sup>316</sup> Selon le regard adopté, dès lors, le contenu du livre fluctue : « les planches d'herbier, par exemple, s'avèrent traces plutôt que preuves, souvenirs plutôt que documents ». <sup>317</sup>

Ce dernier point de vue, qui fait primer l'art sur la science, pourrait toutefois être nuancé. Si le « paysage », le « territoire » ou la « nature » forment le sujet de l'œuvre, plusieurs manières de les percevoir et de les appréhender sont donc simultanément valables, sans que l'une ou l'autre des perspectives n'ait nécessairement à primer. Ceci dans la mesure où la rencontre entre art et science est dans ce livre dialectique : c'est la rencontre des deux démarches qui fait effet (plus que l'appropriation univoque de l'une par l'autre). Partant, si le langage scientifique est « poétisé » par l'art, le mouvement peut aussi être double. Profitant d'un type d'articulation propre à la science, l'expérience artistique peut effectivement être à son tour enrichie – l'art est alors « scientifié ». C'est précisément l'étendue de cette polysémie qui fait du livre de Gette un livre des « lisières », cette ambivalence qui en fait une œuvre hybride, inclassable, située davantage dans un ensemble d'intervalles que dans des catégories définies. Le sujet de *Alnus Glutinosa (L.) Gaertner*, qui dépend d'un appui sur un matériau extérieur à elle et, à priori, au domaine de l'art, constitue le garant de cette hybridité : l'étude de la référentialité de l'œuvre (ce à quoi elle réfère et la manière dont elle le fait) est donc centrale à son appréhension.

### **Le « document et l'œuvre »**

Ce flottement est symptomatique. Un large pan de la production de livres d'artistes au cours des années 1970 se construit sur l'élaboration d'imprimés au statut hybride, dont les « frontières » sont justement floutées : l'identité propre d'un grand nombre de livres est à chercher du côté de leur ambiguïté et de leur « dé-délimitation » plutôt que de celui de leur uniformité et, par suite, de leur univocité présumée.

---

<sup>315</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Op. cit.*, 1997, p. 209.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>317</sup> *Idem.*

L'une des réalisations de cette ambiguïté a plus précisément trait à l'effet qu'induit l'inclusion de dits « documents » – ou éléments de « documentation » – dans l'œuvre, érodant les principes de hiérarchies qui existent à priori entre ces deux pôles, suivant l'idée d'une primauté de l'œuvre sur le document. Cette distinction se fonde initialement sur un paradigme artistique « qui oppose, pour parler comme Panofsky, le “monument” qu'est l'œuvre, “matériau primaire”, au “document”, “matériau secondaire” »<sup>318</sup>. S'appuyant sur cette binarité pour mieux s'en jouer, « de nombreux livres d'artistes explorent la frontière entre “la documentation de l'art” et la “documentation comme art”, déplaçant sans cesse cette limite afin de créer une confusion entre la publication scientifique que constituent un catalogue et le livre d'artiste en tant que création ».<sup>319</sup> De nombreuses pratiques conceptuelles, par exemple, relèvent d'une prééminence du document sur l'œuvre, compte tenu de l'importance de la nature idéale de l'art, et de la possibilité de la circulation de cette valeur idéale.<sup>320</sup>

Dans ce contexte, la notion de *document* réfère prioritairement aux différentes manières employées pour enregistrer et témoigner d'une œuvre éphémère en son émission – la performance, par exemple – ou en son support – la vidéo ou les arts numériques : il s'agit de faciliter la pérennité d'un certain type d'œuvres à la matérialité particulière. La photographie constitue un outil important pour cet « enregistrement ». Dans un sens large, les pièces extraites d'un matériau archivistique sont également concernées par cette catégorie (le *document*), qui témoignent, par des dessins ou des indications textuelles, de l'organisation d'un espace scénographique ou qui reproduisent la partition d'une performance. Elles attestent et décrivent le « cheminement » de l'œuvre. La fonction première du document, schématiquement, est à cet égard triple : la notion est « sous-tendue par l'idée d'authenticité (le document est une preuve), de trace (il a une valeur testimoniale), mais aussi par une valeur didactique (il informe ; il instruit). »<sup>321</sup>

Certaines « œuvres d'art » finissent par incorporer en elles de la documentation – ou, plus communément, la reproduction de cette documentation. On s'éloigne, lors, de la seule valeur testimoniale du document. De tels objets, dont de nombreux livres d'artistes, forcent alors la réflexion, qui ne fonctionnent pas « en tant que document *ou* œuvre d'art, mais bien en tant que document *et* œuvre d'art »<sup>322</sup>, et qui obligent par suite à constater « la contingence des statuts documentaire et artistique » et « la perméabilité de deux catégories traditionnellement tenues pour différentes ».<sup>323</sup> Au fil de ce glissement, ces objets peuvent aussi, en définitive, constituer « des œuvres à part entière parce qu'ils sont dotés d'une cohérence plastique, et que leur production

---

<sup>318</sup> Anne Moeglin-Delcroix, « L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste. Les termes d'un paradoxe », in Anne Bénichou (éd.), *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon : Les Presses du réel, 2010, p. 25.

<sup>319</sup> Anne Bénichou, « entre document et création », in *Ibid.*, p. 23.

<sup>320</sup> Voir notamment Anne Bénichou, « ces documents qui sont aussi des œuvres... », in *Ibid.*, p. 56-58.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 54.

comme leur réception procèdent d'expériences pleinement artistiques ». Ils participent en cela d'une certaine « esthétisation de la documentation ».<sup>324</sup>

De nombreux intervalles existent à l'endroit de la rencontre entre le « document » et « l'œuvre » (plus ou moins document, plus ou moins œuvre : hybrides). Richard Long, dans *Sculpture by Richard Long Made for Martin et Mia Visser* (1969) (fig. 7), réunit des photographies de « tranchées » qu'il a effectuées au préalable dans un paysage, prises « depuis un certain nombre de vues définis par [lui] ». Le livre indique ensuite « que les tranchées [...] ont été “conçues pour la reproduction photographique”, et que les Visser “ont acquis la sculpture sous forme de reproduction photographique en vue de sa multiplication et de sa publication en une édition de 500 exemplaires”. » C'est dire que « le livre qui rassemble ces photos serait donc l'œuvre ; non la reproduction de la sculpture mais la sculpture elle-même »<sup>325</sup>. Il en va à ce titre, à des degrés variables, de la documentation *de* l'art, de la documentation *comme* art<sup>326</sup> et de la documentation *comme* et *de* l'art tout à la fois. L'exemple de Long tente d'appartenir à la seconde catégorie.

Dans ce type de démarches, le document réfère bien souvent à une exposition ou à un événement artistique daté : il fonctionne selon un processus référentiel en ce sens qu'il témoigne de l'existence d'événements réels qui lui sont extérieurs et le précèdent. Le livre d'artiste constitué par le document se voit par suite possiblement ébranlé dans son autonomie : parce que le livre court le risque de n'être pas sa propre finalité et, comme évoqué, parce qu'il est fait d'un matériau au statut particulier, non proprement artistique au premier abord. Le simple catalogue, par exemple, est souvent perçu comme un objet utilitaire uniquement, et non comme une « œuvre » : comment reçoit-on un livre d'artiste qui inclut dans sa formulation un geste de catalogage par la documentation ?

D'un point de vue historiographique, le document n'a pas, en lui-même, été reconnu immédiatement dans son importance. Bovier, en 2019, le constate en milieu muséal : « cela a pris du temps pour que les musées s'engagent à conserver ces partitions, comprenant que la documentation fait partie de l'œuvre. Les enregistrements, les notations permettent de réactiver les travaux, car à défaut d'archives – on s'en rend compte aujourd'hui –, les œuvres sont comme “mortes” ».<sup>327</sup>

Anne Bénichou et Anne Moeglin-Delcroix attirent l'attention sur la manière dont la critique tend à reproduire la binarité « œuvre, document » au détriment d'une considération appuyée sur l'identité hybride des pratiques qui les enchevêtrent ou les confondent.<sup>328</sup> L'équilibre est néanmoins délicat : ce genre de bipartition repose sur la perception d'une forme d'ontologie de l'art, où l'œuvre se distinguerait par essence de sa documentation. Or, l'incorporation d'éléments documentaires dans

<sup>324</sup> *Idem.* pour les deux dernières citations.

<sup>325</sup> Pour les citations relatives à Richard Long et le citant : Anne Moeglin-Delcroix, *Art. cit.*, in *Ibid.*, p. 38.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>327</sup> Yann Chataigné, Elisabeth Jobin (éd.), *Almanach Ecart. Une archive collective, 1969–2019*, Genève : HEAD, Lausanne : art&fiction, 2019, p. 419.

<sup>328</sup> Anne Bénichou, *Op. cit.*, p. 23, et Anne Moeglin-Delcroix, *Art. cit.*, in Anne Bénichou, *Op. cit.*, p. 38.

les livres d'artistes s'inscrit, on l'a vu, dans un mouvement général de « dés-essentialisation » de l'art, qui se manifeste par la remise en question des formes et des bornes de l'œuvre. Il faut reconnaître à la fois que le maintien – dans une certaine mesure – de ce genre de distinction sert une utilité heuristique, dans un premier temps au moins.

« *Matières premières* » ? *Procédés référentiels et documentation*

Ulises Carrión reproche à *Royal Road Test* (1967) (fig. 8), de Ed Ruscha, de n'être que « de la documentation photographique d'une action consistant à jeter une machine à écrire d'une voiture en mouvement, puis d'en rassembler les morceaux éparpillés sur le sol, le long de la route. » A Ruscha, il oppose pourtant Ruscha : dans *Some Los Angeles Apartments* (1965) (fig. 9), au contraire, « Ruscha utilise[rait] le livre non pas comme *documentation* mais comme *forme autonome*. »<sup>329</sup>

Ce genre de commentaire est indicatif de la manière dont le document, intégré à un livre d'artiste, suscite des réactions de remise en question de l'autonomie possible de ce livre en tant qu'œuvre. Il désigne aussi l'aspect vaporeux des zones de basculement : pour Carrión, deux livres de documents photographiques d'un même artiste ne sont en rien comparables. Il est vrai que le second « documente » une sorte de cartographie immobilière partielle de Los Angeles, et non un évènement artistique. Mais cette différence est-elle suffisante pour distinguer l'art du non-art, ou la forme autosuffisante de la forme incomplète ? La dimension documentaire du livre de Günther Ruch, précédemment commenté, rend-elle le livre plus légitime à agir comme œuvre du seul fait que les archives utilisées ressortent d'un type policier et non d'un type artistique et personnel ?<sup>330</sup> L'autonomie, de toutes façons, est-elle la condition de l'œuvre ? Une réponse par l'affirmative dépendrait d'une conception « greenbergienne » de l'œuvre, par laquelle « c'est l'adéquation de l'œuvre à la spécificité de son médium qui définirait *a priori* sa nature artistique immuable »<sup>331</sup>.

Certaines questions sont par ce biais posées : à quoi l'œuvre se réfère-t-elle, lorsqu'elle emploie le document ou, plus largement, l'archive ? Et en quoi cette référentialité peut-elle la modifier ? Dans une réflexion intermédiaire, Anne Moeglin-Delcroix commente, en en soulignant l'aspect schématique et non exhaustif, trois types de modalités référentielles : « livre d'artiste (œuvre autonome), catalogue d'artiste (prolongement documentaire d'œuvres éphémères) et catalogue proprement dit (documentation promotionnelle). »<sup>332</sup> A défaut de circonscrire concrètement l'ensemble des possibilités d'intervalles (ou d'hybridités), ces divisions permettent de rendre compte

<sup>329</sup> Cité par Anne Moeglin-Delcroix, *Art. cit.*, in *Ibid.*, p. 29.

<sup>330</sup> Il faudrait évidemment entrer dans une analyse plus détaillée sur le commentaire : ce n'est pas seulement cette différence qui distingue les deux livres. Nous l'utilisons comme un embrayeur de réflexions.

<sup>331</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Art. cit.*, in *Ibid.*, p. 28.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 34.

de la manière dont les différents types de références impactent le « statut » des livres-objets en présence. Il semble possible, en effet, d'affirmer avec Bénichou que :

Bien que la documentation fasse œuvre, on se doit de l'envisager comme une documentation, qui « instruit » l'œuvre à laquelle elle se rapporte. Certes, les artistes interrogent et malmènent la fonction testimoniale traditionnelle du document, son statut de trace et de preuve, mais à travers leur documentation, ils disent quelque chose sur les œuvres et sur les sens de leur démarche. Ignorer cet aspect des documents d'artistes revient à les amputer d'une partie de leur signification et de leur intérêt esthétique.<sup>333</sup>

La chercheuse ajoute qu'il faut pour cela considérer le document dans un sens large. Le livre *G.P.O v G.P.O / Mail Action* (1976), de Genesis P-Orridge, est un cas intéressant : si l'on ne saurait en stipuler l'entière autonomie, il est à la fois vrai que de le définir comme un « catalogue d'artiste » ou comme un « catalogue » ne semble pas suffisant à dire sa complexité référentielle (fig. 10). Le livre est sous-titré : « A Chronicle of Mail Art on trial compiled by Genesis P-Orridge and COUM ». <sup>334</sup> Ce procès fait suite aux accusations portées à l'encontre de Genesis P-Orridge, après qu'il/elle ait diffusé par voie postale des collages à caractère sexuels sur cartes postales. Dans de nombreux cas, ces cartes renvoyaient initialement à la famille royale. La couverture du livre reproduit l'article juridique en vertu duquel P-Orridge a été attaqué/e. Deux traits sur la couverture permettent de cibler l'entrée légale précise : « A person shall not send or attempt to send or procure to be sent a postal packet which – has on the packet, or on the cover thereof, any words, marks or designs which are grossly offensive or of an indecent or obscene character. »

*G. P. O. versus G. P.-O* ou le « General Post Office versus Genesis P-Orridge » : le livre documente, ainsi que le précise le sous-titre, la tenue du procès, en son amont et en son aval. Il réunit dans ce contexte des documents divers : correspondance (avec des amis, des avocats ou autres personnalités du système légal), documents d'appels à aide juridique, photographies, informations biographiques ou artistiques (une page, qui fut adressé à la défense, fonctionne comme un manifeste du collage et du mail art) (fig. 11 et 12). On y trouve en outre la reproduction, par Xerox, de certains des collages incriminés (fig. 13). Par truchement, et c'est ce que la page de couverture suggère également, le livre documente donc la pratique du mail art. P-Orridge motive sa pratique selon le paradigme d'une horizontalisation de l'autorité artistique et de la diffusion :

I like to use an existing popular structure and examine it in a creative way. [...] I want to be a part of popular culture, involved with everyday life and responses, not an intellectual artist, in an ivory tower, thinking I am special, revered and monumental. [...] I am always looking for ways to involve the outside world in some way, not just the art world. I don't want to be separate from anything<sup>335</sup>.

<sup>333</sup> Anne Bénichou, « Ces documents qui sont aussi des œuvres... », in Anne Bénichou, *Op. cit.*, p. 70.

<sup>334</sup> COUM Transmission est le nom d'un groupe d'art performatifs et musicaux mené, entre autres, par Genesis P-Orridge et Cosey Fanni Tutti, et célèbre pour son attrait pour la transgression.

<sup>335</sup> Genesis P-Orridge & COUM, *G.P.O v G.P.-O / Mail Action*, 1976.

Le mail art est en réalité mis en abyme : il fait l'objet d'une réflexivité (fig. 14). Il n'est pas anodin, en ce sens, que le choix effectué pour rendre compte de cette pratique et du procès qui la poursuit ait été de les « exposer » dans un livre d'artiste. Publié à 500 exemplaires, et diffusé lui-même par voie postale, le livre subvertit une deuxième fois, en quelques sortes, les règles qui régissent le système de distribution, puisqu'il agit comme un pied-de-nez, à certains égards, à la condamnation de P-Orridge (*G.P.O versus G.P-O*, une vraie lutte entre l'un et l'autre). Sa reproductibilité elle-même crée à nouveau les conditions d'une circulation de l'acte artistique incriminé, tout en appuyant sa légitimité (puisque cet acte est justifié en plusieurs endroits) et en jouant des documents relatifs au procès dans un nouveau projet artistique. L'art se réapproprie les éléments, précisément, qui ont tenté de l'effacer, et stipule par là-même sa « liberté », sa capacité à exister en marge du système judiciaire et sociétal en place.

C'est ainsi qu'une pièce, vraisemblablement tirée d'une revue, encourage la confusion jusqu'à son extrême : « perhaps the most important event of the British Calendar is (at the time of writing) to take place soon at Highbury Magistrates Court. » Dans le contexte mis en place par P-Orridge, le procès est ainsi en phase de fonctionner comme une « action artistique » (le mot *event* serait alors à prendre dans son sens artistique). Il est par suite presque amusant de considérer avec attention les éléments que P-Orridge a choisi de diffuser avec les vingt-cinq premiers tirages du livre : les cartes postales incriminées, ainsi qu'une invitation au tribunal à l'occasion du procès (fig. 15 et 16). L'artiste, qui se reconnaît dans le désir fluxien de confondre l'art et la vie – et qui l'exprime d'ailleurs au début du livre, « WHAT I am interested in now is that point where Art meets Life and fuses, dispersing art and enhancing life »<sup>336</sup> – s'emploie à la transfiguration du quotidien, jusqu'à la mise en scène de son propre procès. Celui-ci, précisément, est ainsi dessiné par Cosey Fanni Tutti et reproduit avec le surtitre « L'école de l'art infantile », en écho avec un collage de 1974 (fig. 17).

Ce que documente le livre n'est donc pas uniquement la pratique du mail art, mais aussi le procès lui-même désormais perçu comme une action artistique ; le tout s'appuie *in fine* sur une forme d'esthétisation du document. Son emploi paraît dès lors intervenir dans un processus artistique continu, qui tend à faire penser le livre comme l'œuvre qui naît du procès, lui-même d'abord né des collages. Selon cette lecture, chaque niveau insuffle au suivant une pertinence artistique au sein de ce qui finit par apparaître comme une œuvre processuelle qui inclurait les trois « moments ». En définitive, chacun de ces niveaux est susceptible d'« instruire » l'œuvre (les deux œuvres, peut-être) – pour reprendre les mots de Bénichou<sup>337</sup> – avec laquelle il entre en dialogue (le procès avec le livre, le livre avec le mail art, etc.).

Car, outre le détournement du procès à d'autres fins, le livre tend, d'un point de vue « plastique » et « visuel », à s'établir comme une œuvre (ou une forme hybride inutile à catégoriser

<sup>336</sup> Genesis P-Orridge utilise systématiquement le « E » au lieu du « I » en guise de « je ».

<sup>337</sup> Anne Bénichou, « Ces documents qui sont aussi des œuvres... », in Anne Bénichou (éd.), *Op. cit.*, p. 70

définitivement), et non pas seulement comme un outil informatif, encore moins comme un objet qui renseigne sur le fonctionnement des tribunaux. La première page, par exemple, que P-Orridge a souhaité imprimer en rouge<sup>338</sup>, est un collage de Tim Poston intitulé *Paranoia Page*. S'ensuit, au fil du livre, l'intégration d'éléments presque poétiques, tels que la répétition du syntagme « waste art want art » ou la phrase « It would be a mistake to think E was ever really alive », ainsi que des dessins sur les pages. Un organe sexuel est par exemple représenté au-dessus d'un article du *Guardian* prenant la défense de l'artiste (fig. 18 à 20).

Précisément, P-Orridge écrit ailleurs dans le livre : « Began to concentrate more and more time on hand-decorated and unique correspondance whilst also working in music & actions. » Ce livre véhicule la correspondance décorée manuellement, donc décalée de sa possible fonction archivistique, et transposée dans une nature plus directement artistique. Ainsi, si P-Orridge dit à propos des cartes postales qu'il « like[s] to use an existing popular structure and examine it in a creative way », il serait aussi possible d'appliquer ce commentaire à l'endroit de sa correspondance.

Il semble dès lors insuffisant de s'arrêter à percevoir dans *G.P.O v G.P-O* un simple compte-rendu, pour la postérité, d'un procès sur certaines pratiques du mail art. Pourtant, il apparaît à la fois faux de cloisonner cet objet dans la seule fonction d'« œuvre » : son fonctionnement référentiel lui donne simultanément une autre portée. Le dos du livre donne un indice quant aux autres modalités possibles du livre : s'y trouve un appel au financement du procès par la vente d'une carte originale, à hauteur de 333 pounds. Dans la correspondance avec Armleder, qui passe par moments dans l'anonymat (P-Orridge ne signe pas et ne donne aucune information précise sur son identité, qui habite alors selon Armleder aux États-Unis, dans l'impossibilité de rentrer en Angleterre<sup>339</sup>), le destinataire laisse transparaître une forme de peur, relativement au procès et à ce qui gravite autour : « I do think it is vital to publish as soon as possible to spread this information, I think we will need more help soon. It is getting very heavy here », signalant en outre des éléments étranges tels que « a strange plain clothes man [...] hanging round our house. »<sup>340</sup> Dans cette lettre, P-Orridge insiste en outre sur la nécessité d'engager la vente de la carte originale comme principe d'autofinancement.

Le livre fait donc l'objet d'une double nature, au moins. Il y est question d'agir comme œuvre ayant recours au document (à son tour esthétisé) dans un projet artistique, mais aussi comme dispositif de transmission d'information, visant à faire connaître le procès pour attiser la solidarité et l'implication financière des récipiendaires du livre.

Livre d'artiste apte à renseigner sur le mail art et ses implications, ou outil d'autofinancement ? Catalogue ou prolongement d'une action de mail art ? L'œuvre de P-Orridge semble se situer dans

---

<sup>338</sup> Lettre de Genesis P-Orridge (signée anonymement) à John Armleder, 30 août 1976, *Archives Ecart*.

<sup>339</sup> Information recueillie lors d'un entretien avec l'artiste, le 11 mars 2020.

<sup>340</sup> *Idem*.

les interstices et pouvoir endosser simultanément divers rôles et fonctions, enchevêtrées et inclusives. Il s'implante à la « lisière » entre le livre d'artiste perçu comme œuvre et un livre informatif et documentaire, entre l'art et le non-art – il est œuvre *et* outil de visibilité, par exemple, plutôt que l'un *ou* l'autre. Il appartient, en définitive, à une pratique liminaire, dont l'hybridité, dynamisée par la logique référentielle, est constitutive.

*Rapport à l'exposition : de l'œuvre exposée à l'œuvre éditée et vice-versa*

Dans *Correspondance avec John Armleder* (1974), Endre Tót développe un rapport comparable au document, par lequel la correspondance privée se publicise et se différencie de ce qu'elle est initialement – d'un échange communicationnel à un matériau artistique (fig. 21). Entre le 27 juin et le 20 juillet 1974, l'artiste expose à la galerie Ecart les œuvres *One Dozen Rain Postcards* (1971-1973) (fig. 22), *Audiovisual Rain* (1974) (fig. 23), ainsi que d'autres travaux.<sup>341</sup> Les cartes postales exposées sont striées de barres obliques, qui signifient la pluie. *Correspondance avec John Armleder* réfère à cette exposition, intitulée *One Dozen Rain Postcards/1971-1973*, mais en amont de celle-ci : la correspondance a trait à la préparation de l'exposition et, selon la page introductive, « lui sert de catalogue ». Mais en outre, le texte indique que « par-delà les traces d'élaboration de l'exposition elle-même (projets, maquettes, plans) ces documents reproduisent un parcours significatif et introduisent le travail de Tót dans l'esprit et le langage dans lequel il le conçoit ».<sup>342</sup>

Le livre est publié après l'exposition, mais s'établit sur des documents datant d'avant sa mise en place : il documente donc une exposition qui n'a pas encore eu lieu. Cette forme d'anachronisme pose directement la question-clé du catalogue et de sa fonction. A quoi sert-il, et son rôle s'arrête-t-il à celui d'un objet-témoin, ou d'un objet-illustration de l'exposition (comme phénomène arrêté) qui lui est relative ? Le livre de Tót n'est constitué que de documents (et le tampon « documents make me calm » est symboliquement imprimé au travers du livre), qui fait l'économie de tout appareil critique ou texte d'un tiers sur l'œuvre montrée, et qui se distingue en cela d'une idée répandue du catalogue (qui apporterait un commentaire sur l'œuvre) (fig. 24 et 25). Il est en outre édité par Ecart, et non par une instance critique tiers.

S'y trouve par exemple la maquette du carton d'invitation ou des dessins prévoyant la mise en espace des œuvres dans la galerie. Tout n'est cependant pas directement relié à l'exposition : le livre est également constitué de discussions diverses et variées, ou encore de projets de livres. Les lettres reproduites s'insèrent elles-mêmes dans une dynamique de mail art, au sens où elles empruntent une apparence non strictement « communicative » : certains échanges sont, à l'instar des cartes qui font œuvre, striées de barres obliques dactylographiées imitant la pluie (fig. 26). Parmi eux, une lettre est

<sup>341</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 59.

<sup>342</sup> Endre Tót, *Correspondance avec John Armleder*, 1974.

exclusivement constituée de ce langage, introduite par « Dear John », et close par la salutation « Best rains ». Il en découle une autre matérialité du texte. De fait, les brouillages textuels avec un procédé de saturation typographique sont récurrents dans la pratique de Tót : les « zeros typing » fondent un ensemble important à l'intérieur de son œuvre. Tót ayant fait du mail art son principal cheval de bataille dans les années 1970, il n'est à ce titre pas étonnant de le voir détourner, ou se réapproprier, les signes typographiques qui sont les possibles de la machine à écrire : peu de matériel suffit au développement d'un langage artistique propre, qui n'est pas sans évoquer les fonctionnements de la communication ou informatique cybernétique (fig. 27).

Il est vrai, à cet aune, que ces documents « introduisent le travail de Tót dans l'esprit et le langage dans lequel il le conçoit »<sup>343</sup>, en ce sens qu'ils possèdent une cohérence formelle. Mais si le livre a dès lors bien trait à la monstration d'œuvres (fig. 28), il n'y présente pas uniquement celles relatives à l'exposition (fig. 29 et 30). C'est dire que la référentialité, à l'intérieur de cet objet, coexiste avec l'œuvre (au sens d'une œuvre originale, propre à ce livre), et qu'elle n'est dès lors pas seule à faire en la raison d'être : *Correspondance avec John Armleder* ne saurait être rabattu à sa fonction de catalogue – trace et documentaire – de l'exposition *One Dozen Rain Postcards* à la galerie Ecart. Partant, sa nature est double ; à moins de considérer ces deux « pans » – l'œuvre « originale » et l'œuvre reproduite selon un principe référentiel et préalablement présentée dans un autre contexte – comme les deux faces d'une même pièce, entretenant un lien de continuité plutôt que de contiguïté.

Dans ces exemples, les documents ne s'instituent pas dans une primauté relativement à l'œuvre, ni davantage dans une secondarité. Ces deux dimensions sont connexes, fonctionnent alternativement ensemble ou indépendamment. Il semble toutefois d'autant plus intéressant, donc, de les considérer en corrélation directe : le principe référentiel des livres d'artistes de P-Orridge ou de Tót « instruit » l'œuvre, au sens où les liens de continuité entre les documents déployés et les livres d'artistes en question sont significatifs ; un livre, reproductible et communicatif, qui prend pour sujet direct ou indirect le mail art, par définition art de la reproduction et de la communication, participe symptomatiquement d'une continuité autoréflexive et, partant, d'une forme de « projet perpétuel ». De ces livres d'artistes, dès lors, « on pourrait avancer que leur valeur documentaire participe pleinement de leur bon fonctionnement esthétique. »<sup>344</sup>

Anne Bénichou relève justement qu'il « arrive que la documentation soit à la fois première et seconde par rapport à l'œuvre. »<sup>345</sup> Elle donne l'exemple de *Inventaires des objets ayant appartenu à...* (série, 1974) de Boltanski (fig. 31 et 32) :

[...] ils constituent à la fois la trace des installations auxquelles ils se rapportent (ils sont composés de photographies des objets de l'installation) et leur « remédiation » (ils traduisent dans le médium imprimé l'expérience mémorielle du spectateur dans l'installation), ils comportent agilement, en guise de préface

<sup>343</sup> *Idem.*

<sup>344</sup> Anne Bénichou, *Art. cit.*, in Anne Bénichou, *Op. cit.*, p. 69.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 62

ou de postface, de courts textes que l'on peut considérer comme les notations des installations (au sens de partition ou de script). Ils en expliquent les principes généraux et permettent donc de les réactualiser.<sup>346</sup>

Cela permet *in fine* d'affirmer que « les imprimés ne peuvent plus être considérés comme uniquement seconds par rapport aux installations. Ils sont aussi premiers puisqu'ils contiennent les prescriptions pour des exécutions à venir. »<sup>347</sup> En outre d'ébranler les hiérarchies existantes entre le document et l'œuvre, ce genre de livre interroge effectivement la frontière qui sépare la fonction descriptive de la fonction prescriptive du document, ou le constat, au contraire, de leur possible imbrication. A propos de Boltanski et Kaprow, Bénichou affirme que leurs documents « sont certes performatifs, mais ils ont aussi une valeur testimoniale, et c'est la dialectique de ces dimensions contradictoires qui font leur richesse. »<sup>348</sup>

Le livre *Ayacotl* (1973) relève d'une telle dynamique : il atteste du déroulement des préparatifs effectués en vue des assemblages et des actions, en les datant avec précision au cours du mois de mars 1973. Il est en ce sens descriptif. A la fois, il est possiblement prescriptif : en reproduisant dans ce calendrier la partition des seize actions, et en précisant ce faisant leur inscription temporelle et leur enchaînement, le document s'offre à l'interprétation (au sens performatif du terme) ou à la réinterprétation. S'il réfère à un événement artistique, il fonctionne donc également comme un « sollicitateur d'art » (fig. 33).

*Ayacotl* évoque en cela « 12 portes avec bleu, rouge, jaune. » / *Frottage* de Lucchini, vu précédemment : les schémas présidant à la formulation des objets présentés dans l'espace d'exposition y sont divulgués, qui invitent, au regard de leur nature processuelle et mécanique, à reproduire la mécanique du hasard imaginée par Lucchini. On pense à cet endroit au livre *Days Off. A Calendar of Happenings* (1970) (fig. 34), de Allan Kaprow, qui « revêt l'aspect d'un calendrier [et] relate à l'aide de photographies noir et blanc et de brefs scripts une série de *happenings* de l'artiste. » En effet, « tout en constituant la trace d'événements passés, *Days off* invite à réitérer les performances » : le « document est à la fois de l'ordre de l'archive et du performatif. »<sup>349</sup> John Armleder, lors d'un entretien, estime précisément que ces objets fonctionnaient, dans l'esprit des membres d'Ecart comme « un script pour autre chose » et que « l'idée est de suggérer des possibilités, des plateformes, dans lesquels les gens peuvent s'engager ou pas », tout en stipulant que les livres référant à une exposition – « catalogue » s'il en faut – étaient motivés par le désir « d'exploiter un autre format » ou, en d'autres mots, par l'intérêt pour la « remédiation ». <sup>350</sup>

Plus proche de la fonction traditionnelle du catalogue, et notamment dans l'apport critique et théorique qu'ils transmettent, *Videoart* (1974), de Jean Otth et Gérard Minkoff, et *Films* (1977), de

---

<sup>346</sup> *Idem.*

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 63 pour les deux dernières citations.

<sup>350</sup> Énoncé lors d'un entretien avec l'artiste, le 11 mars 2020.

Dan Graham, s'inscrivent partiellement, aussi, dans la lignée de « *12 portes ouvertes avec bleu, rouge, jaune* ». Dans l'exposition *Videoart*<sup>351</sup>, « de Minkoff, le public découvre une installation vidéo, des bandes et des projets documentés, explorant les conditions nouvelles (et différentes de celles du cinéma) de temporalité et d'espace qu'offre la vidéo (circuit fermé, image en direct, etc.). Otth, de son côté, accroche des photographies et présente une large sélection de ses bandes ou différents types de perturbations de l'image sont exploitées afin "d'interroger les modalités d'existence de l'élément iconique". »<sup>352</sup> Le livre correspondant détaille ces éléments d'un point de vue technique, sur des documents datés illustrant par le dessin le dispositif propre aux installations (fig. 35). Minkoff y imprime également un texte réflexif. Il y développe sa pensée sur les potentiels de la vidéo dans le domaine artistique (autour de la possibilité d'une captation simultanée de l'espace-temps).<sup>353</sup> Le texte est daté de janvier 1973, soit plus d'un an avant l'exposition, d'où l'on peut déduire qu'il prétend à une portée plus globale : cet écrit concerne la « recherche », sur la durée donc, de Minkoff à l'endroit de ce médium. Un texte de Jean Otth, daté de 1972 est également reproduit. Il est de la même veine que celui de Minkoff, aux allures, presque, d'un manifeste : les assertions sont numérotées, courtes, et catégoriques. S'ajoutent à cela des notes d'intention, ainsi que des photographies des installations, des écrans et des images des artistes à l'œuvre (fig. 36). Le livre documente donc la préparation de l'exposition, en même temps qu'il donne à comprendre les détails techniques des choses montrées. En ce sens, il serait possible au lecteur de (tenter de) reproduire les installations ou, du moins, de s'inspirer de ces informations comme d'un manuel, une marche à suivre. La démarche de *Films* y ressemble, puisque le livre fonctionne pareillement sur l'élaboration de textes et de dessins explicatifs sur le fonctionnement technique des œuvres vidéo développées par l'artiste (fig. 37). Son apparence est toutefois plus sobre que celle de *Videoart* : il n'est composé que de noir et de blanc, et rien ne prend l'aspect d'une écriture manuscrite, là où le livre de Minkoff et Otth est coloré (les parties de Minkoff sont en bleu, celles de Otth en rouge) et traversé d'une plus grande implication « expressive » des artistes.

Dans ces deux livres, les textes sont dus aux plumes des artistes. Dan Graham endosse complètement la responsabilité de la description rigoureuse de son travail ; ses écrits sont en « je ». Dans le cas de Otth et Minkoff, la « subjectivité », au sens de l'expression d'une pensée qui est propre à ces deux artistes et qui ne prétend pas davantage à une neutralité qu'à un engagement affectif et intellectuel dans des expérimentations personnelles est assumée comme telles. Ce type de livre – *et catalogue ?* – pousse la réflexion sur le médium lui-même un cran plus loin. Évoquant « la fonction documentaire, scientifique ou pédagogique », Dupeyrat affirme que « par là même, elles [les éditions d'artistes] impliquent aussi une remise en question de la distinction qui s'est opérée à

---

<sup>351</sup> Du 20 mars au 5 avril 1974, à la galerie Ecart.

<sup>352</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 53.

<sup>353</sup> Gérald Minkoff, Jean Otth, *Videoart*, 1974.

l'époque contemporaine entre ceux qui font les œuvres (les artistes), ceux qui les rendent visibles (galeristes, conservateurs, commissaires) et ceux qui les commentent (historiens et critiques d'art). »<sup>354</sup> En ce sens, ces objets, quoiqu'ils remplissent également un rôle de catalogue, seraient en définitive à comprendre comme des « [...] livres qui déploient le même matériau et les mêmes préoccupations artistiques que des œuvres exposées tout en en livrant une autre formulation, laquelle ne constitue pas à proprement parler une autre version de la même œuvre, mais présente des rapports d'analogie manifeste. »<sup>355</sup>

D'autres rapports à l'exposition sont encore possibles. *Films* (1978), de Michel Bulteau, se fait la matrice de la réception, qui recense des extraits de commentaires tenus sur son œuvre. Des noms connus y figurent : William S. Burroughs, Allen Ginsberg ou Henri Michaux (fig. 38). Il est intéressant, à cet égard, de noter l'hétérogénéité du livre. Rétrospectif de la carrière cinématographique de Bulteau, il reproduit à ce titre des « arrêts sur image » de ses films (fig. 39). Pour autant, les textes de réception concernent à majorité l'œuvre poétique (textuelle) de Bulteau. Partant, soit que le cinéma et la poésie se confondent aux yeux de Bulteau, soit que le livre, à nouveau, se distingue de la stricte logique du catalogue (d'exposition), bien que sa dimension rétrospective, et les extraits d'images montrées puissent le faire fonctionner comme tel.

*Le livre d'artiste : « espace alternatif », exposition virtuelle ?*

En 1978, Martha Wilson, alors directrice du Franklin Furnace Archive Inc. à New York<sup>356</sup>, réfléchit à l'idée du livre d'artiste comme « espace alternatif ». Selon elle, et l'idée est partagée, « the rise of artists books as a prevalent means of distributing work came about in part due to artists dissatisfaction with the gallery system. » Elle évoque à ce propos Dan Graham, qui dans les années 1960, « regularly used magazines and newspapers as channels to circumvent the exclusivity of galleries that would not show his work. » Le livre est à ce titre envisagé comme un outil parallèle à l'exposition en tant que telle. Elle avance encore que « perhaps Dan Graham is an example of an artist whose work has gained acceptance in the United States through the back door of publication rather than exhibition ».<sup>357</sup> Cela suppose de percevoir dans le livre un potentiel de « monstration » et, en ce sens, d'« exposition », des œuvres, qui mène éventuellement à la possibilité d'une analogie

---

<sup>354</sup> Jérôme Dupeyrat, « Revues d'artiste. Pratiques d'exposition alternatives / pratiques alternatives à l'exposition », « *Revue d'artistes* », dossier hors-série, fév. 2010, p. 7.

<sup>355</sup> Jérôme Dupeyrat, « Le livre d'artiste comme alternative à l'exposition », in Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix (éd.), *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? : actes du Colloque, 19-20 mars 2010, Université Rennes 2, Rennes* : Ed. Incertain sens, 2014, p. 180.

<sup>356</sup> Cet *artist-run space* collectionne dès sa fondation en 1976 les livres d'artistes. On estime qu'il est resté la plus grande collection de livres d'artistes au monde jusqu'en 1993, où le MoMa prend le relai en acquérant cette collection.

<sup>357</sup> Pour les trois dernières citations : Martha Wilson, « Artists Books as Alternative Space », in *Artists books / Bookworks*, catalogue d'exposition, Melbourne : The Ewing and George Paton Galleries, Adelaide : The Experimental Art Foundation, Brisbane : The Institute of Modern Art, New York : Franklin Furnace, 1978, p. 28.

entre les deux modalités de présentation du travail artistique. Jérôme Dupeyrat réfléchit sur la pertinence et les limites d'un tel rapprochement :

Éditions d'artistes et expositions permettent une « publication » de l'œuvre, dans la mesure où elles en assurent la « publicité », entendue comme mise à disposition publique d'une chose ou d'une information. Mais au-delà de l'analogie, il convient de se demander si l'espace d'exposition et celui de l'imprimé sont réellement équivalents, ou si au contraire ils n'impliquent pas des enjeux esthétiques fondamentalement différents.<sup>358</sup>

L'une des différences majeures a trait aux variations dans la réception : « ainsi, alors que l'œuvre exposée advient toujours dans des sites dont le fonctionnement est institué par les normes culturelles propres aux lieux dévolus à l'art, l'œuvre éditée relèverait plutôt quant à elle d'un hors-site, capable de faire exister simultanément chacun de ses exemplaires dans différents espace-temps aux propriétés plus imprévisibles. »<sup>359</sup> Le livre d'artiste en tant qu'« espace possible d'exposition » se démarque de l'exposition par son ubiquité. La manière d'appréhender l'œuvre contribue sensiblement à infléchir le sens qu'on lui donne. Un même objet, selon s'il est présenté dans le cadre d'une exposition ou à l'intérieur du livre, peut donc susciter des expériences singulièrement diverses.

S'il s'établit sur des modalités différentes de l'exposition dans un espace architectural, le livre d'artiste peut, de fait, fonctionner comme une galerie d'œuvres (ou d'images de ces œuvres) en ce sens qu'il est habilité à collectionner et à « publiciser » le travail artistique. La *Ecart 1973-1978 / Archive-Box* (1978) contient un cahier de « tampons d'artistes ». Cette pratique a fait l'objet d'un grand intérêt auprès des membres d'Ecart, ainsi qu'en témoigne l'ambitieux projet du livre *Art et communication marginale, vol. 2. Tampons d'artistes/Artists Rubber Stamps* de Hervé Fischer qui, s'il est toutefois resté inachevé jusqu'en 2019<sup>360</sup>, réunit près de 450 artistes. Dans la *box*, un cahier regroupe et présente les tampons conçus par les artistes : il en fait l'exposition en les disposant sur une surface d'inscription des plus opportunes, la page (fig. 40). Il les donne à voir.

Le dispositif livre, de ce point de vue, fournit un support idéal à la circulation publique de la pratique du tampon, mettant en perspective la différence creusée par le « passage de l'espace tridimensionnel de l'exposition à l'espace du livre qui fait se succéder des espaces plans bidimensionnels ». <sup>361</sup> Cet exemple souligne de fait la nuance existant entre l'exposition « traditionnelle » et l'hypothèse d'une « exposition virtuelle » dans le livre d'artiste. Dans cette perspective, « le livre peut être l'espace de monstration d'une proposition artistique imprimée, faisant corps avec les pages telle une œuvre d'art produite *in situ*, ou bien il peut être le mode de

<sup>358</sup> Jérôme Dupeyrat, *Art. cit.*, fév. 2010, p. 2.

<sup>359</sup> Jérôme Dupeyrat, « Livres d'artistes : ce que l'édition fait à l'art et à ses frontières », in Eric Van Essche, *Aborder les bordures : l'art contemporain et la question des frontières*, Bruxelles : La lettre volée, 2014, p. 128.

<sup>360</sup> Réalisé dans le contexte de l'exposition *Anecdotes sans inventaires, Archives Ecart, 1969-2019*, espace LiveInYourHead, Genève, du 19 novembre au 14 décembre 2019, organisée par Elisabeth Jobin et Yann Chataigné.

<sup>361</sup> Jérôme Dupeyrat, *Art. cit.*, in Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix, *Op. cit.*, 2014, p. 182.

visibilité d'un art se manifestant en tant qu'information « primaire », en dehors même du paradigme traditionnel de l'œuvre. »<sup>362</sup> (fig. 41).

Une exposition de Hervé Fischer, du même titre que son livre, est organisée à la galerie Ecart entre le 14 novembre et le 4 décembre 1974. Dominique Bord la décrit dans la *Tribune de Genève* : « Hervé Fischer présente [...] des tampons, des lettres, tout ce qui est témoignage d'un échange par le biais de l'écriture, de la poste, de la lettre, du dessin, du tampon. »<sup>363</sup> L'exposition concerne donc, plus globalement, le mail art. Ce sont des « documents » qui en fournissent la matière : les tampons, imprimés sur un support en papier, en font hautement partie. Ils sont intégrés comme une matière brute et suffisante dans un dispositif « expositionnel » plus traditionnel. En se proposant de présenter un même objet – qui plus est sur un support commun, le papier –, l'exposition et le livre témoignent dès lors d'une convergence possible de leur fonction. Symptomatiquement, c'est finalement le lieu physique de l'exposition qui surprend Dominique Bord : « pourquoi encore choisir comme lieu la galerie « traditionnelle » pour exposer cet art vivant, mouvant ? C'est le paradoxe d'un mouvement qui à défaut d'intégrer l'art au quotidien silencieux choisit, pour lui, des lieux dits culturels. »<sup>364</sup> A cette aune, le livre d'artiste pourrait être perçu comme le lieu d'une exposition non seulement, mais qui bénéficierait en outre pour ce faire de qualités propres – la circulation, la vivacité.

Il est intéressant, pour donner suite aux commentaires de Martha Wilson, de relever que le livre *Films*, de Dan Graham, n'a quant à lui pas fait l'objet d'une exposition dans l'espace de la galerie Ecart. Un vernissage est consacré à l'ouvrage le 2 février 1977 ; il semble que les films n'aient toutefois pas été projetés à cette occasion.<sup>365</sup> Le livre, dans ce cas, prend dès lors une place prééminente. Le médium, au regard de la différence entre son dispositif et celui de l'exposition traditionnelle, et la distinction des espace-temps que l'un et l'autre suscitent, se dirige vers une émancipation de l'exposition physique – c'est lui seul qui « expose ». Cette économie tend à radicaliser l'idée d'une « faculté expositionnelle » propre au livre d'artiste. L'insatisfaction, décrite par Wilson, mène parfois à se délester de tout espace institué – il semble toutefois réducteur de n'y voir que la réaction à une frustration.

Seth Siegelaub est un éditeur, marchand et commissaire d'art. Proche des artistes conceptuels, il publie entre 1968 et 1969 les *Statements* de Weiner, le *Xerox book* (fig. 42 et 43), uniquement constitué de photocopies, et *January 5-31 1969*. Ces livres « se donnent pour les catalogues d'expositions qui n'existent que dans et par le catalogue. En d'autres termes, le catalogue n'est pas comme de coutume subordonné – par le biais de sa fonction documentaire d'identification et de reproduction ou de sa fonction économique de promotion d'une œuvre – à l'exposition d'une série

---

<sup>362</sup> Jérôme Dupeyrat, *Ce que l'édition fait à l'art : extraits d'une collection*, Roubaix : Tombolo presses, 2017, p. 82.

<sup>363</sup> Dominique Bord, « Hervé Fischer : l'art est un jeu », *Tribune de Genève*, 27 novembre 1974.

<sup>364</sup> *Idem*.

<sup>365</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, p. 2019, p. 166.

d'objets. Il est premier, voire autosuffisant. »<sup>366</sup> *January 5-31 1969* réunit par exemple Robert Barry, Douglas Hueber, Joseph Kosuth et Lawrence Weiner.<sup>367</sup> *July-August-September 1969* (1969), également édité par Seth Siegelaub, a fait date (fig. 44). Le livre assemble des œuvres d'un grand nombre d'artistes à travers le globe, dont, en outre des noms cités pour *January*, des artistes tels que Daniel Buren, Richard Long ou Robert Smithson. Au total, onze participants, originaires de onze zones géographiques différentes, sont réunis. L'exposition est entièrement virtuelle, puisqu'elle ne fait l'objet d'aucune réalité physique, à la différence de *January*, pour laquelle deux objets par artistes sont exposés dans des bureaux prêtés pour l'occasion, et où, cependant, quatre pages du « catalogue » sont dédiées à chaque artiste (l'exposition par le catalogue est donc déjà plus fournie et « importante » que l'exposition localisée). La double casquette de Seth Siegelaub, curateur et éditeur, tend dès lors à n'en former plus qu'une. Le catalogue se fait la matrice d'une exposition collective, qui sera suivie d'une série d'autres du même type. Le catalogue devient dès lors l'unique lieu de l'exposition. Et « pour chacune d'elles, c'est sans doute autant la proximité entre la figure de l'éditeur et celle du curateur que l'équivalence entre édition et exposition qui est d'ailleurs à souligner. En effet, si équivalence il y a, c'est d'abord au sens où Seth Siegelaub publie des livres au même titre qu'il organise des expositions. Mais c'est bien également d'une réflexion sur le dispositif même de l'exposition que résulte son travail. »<sup>368</sup> Higgins posait déjà « en principe l'équivalence du livre et de l'exposition », ce que, de fait « l'art conceptuel, historiquement parlant, allait confirmer. »<sup>369</sup>

Dans ces contextes « conceptuels », l'espace « réel » de l'exposition est *in fine* minoré dans son importance. On pense encore à Robert Barry : « en 1969, [il] inscrit donc sur le bulletin annonçant son exposition à la galerie Art & Project la mention : “Pendant l'exposition, la galerie sera fermée”. Ce que suggère une telle phrase, c'est que l'exposition au sens où on l'entend habituellement est alors étendue à ce support imprimé qui véhicule une information pouvant s'y substituer – information à valeur de statement manifestant une intention critique de l'artiste. »<sup>370</sup>

Maurizio Nannucci endosse en quelque sorte ce rôle de fédérateur – simultanément curateur et éditeur – d'une exposition collective « virtuelle » en faisant de l'une de ses publications une interface d'œuvres d'artistes. *Rose aux...*, publié en 1975, consiste en une enveloppe regroupant dix-sept contributions de vingt artistes différents, dont Ben Vautier, Robert Filliou, Ken Friedman, George Brecht ou Daniel Buren (fig. 45 et 46). Les artistes se contentent parfois d'écrire leur nom (James Lee Byars, fig. 47). Le choix de l'enveloppe permet aux « œuvres » qu'elle intègre d'être librement disposées en son sein, sans ordre préférentiel, sans « scénographie » – l'« exposition par

---

<sup>366</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Op. cit.*, 1997, p. 141-142.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>368</sup> Jérôme Dupeyrat, *Art. cit.*, 2017, p. 81.

<sup>369</sup> Kate Linker, *Art. cit.*, p. 13.

<sup>370</sup> Jérôme Dupeyrat, *Art. cit.*, 2010, p. 4.

le livre » se distingue en cela de « l'exposition traditionnelle ». Il semble que le livre ait été publié conjointement à un autre objet de Nannucci, intitulé *Creare l'artista creativo* (paru en mars-avril de cette année chez Ecart Publications) (fig. 48). Ce livre – ou multiple – n'est pas disponible dans les *Archives Ecart*, mais il apparaît, au regard de certains témoignages photographiques, qu'il se soit agi d'une boîte contenant divers objets, tels que des vitres, un cercle chromatique (qui n'est pas sans faire écho au travail de Nannucci sur les couleurs), des *ephemera* relatifs à Ecart, une version de *Provisoire et définitif* ou encore une édition de *Rose aux...*<sup>371</sup> Les objets contenus varient vraisemblablement d'un exemplaire à l'autre.<sup>372</sup> Si l'on pousse l'idée un cran plus loin, l'« exposition » *Rose aux...* est alors imbriquée dans l'« exposition » *Creare l'artista creativo*.

Le livre de Robin Crozier, *Drawings Collages & other Works*, est aussi frappant à cet égard : s'il n'est pas lui-même le *lieu* de l'exposition, comme peut l'être *Roses aux...*, il préside à une exposition potentielle, encore « à construire », physiquement ou virtuellement (fig. 23 à 28, chapitre 3). Il en est une matrice. Celle-ci, si elle était élaborée, seconderait donc le livre, qui occuperait à son tour une position première. La dynamique entre exposition et imprimé – en particulier, le catalogue – est en ce sens renversée. De fait, le livre propose au lecteur l'appropriation complète d'une exposition, c'est-à-dire, la liberté de l'élaborer selon son bon vouloir. Le livre est donc radical dans sa façon d'engager un dialogue avec les modalités de l'exposition : tout en laissant les possibles largement ouverts, il s'engage, par cette interaction, dans un dialogue étroit avec le lecteur, appelé à être actif, à devenir curateur lui-même. La fonction d'organisation est transférée.

Paradoxalement, c'est par là même qu'est soulignée la manière dont ce livre se différencie de l'exposition localisée. Le passage de l'espace de l'exposition – dont l'expérience est localisée et temporalisée – à celui du livre – dont l'espace-temps est bien souvent plus long et varié – offre l'opportunité d'une plus grande liberté dans l'acte de réception. Il n'aurait effectivement pas été possible d'imaginer qu'une exposition puisse susciter les mêmes possibilités de création que le fait le livre de Crozier, dans la mesure précise où celle-ci se visite la plupart du temps en quelques heures, bien souvent insuffisantes à permettre au spectateur de s'engager dans un processus de création de longue haleine tel que l'expérience est proposée par le livre de Crozier. Ce dernier livre appelle donc à une réflexion sur l'espace du livre, et la manière dont il parvient à susciter une variété de contextes, donc d'ententes : « parler d'espace d'exposition imprimé au sujet d'éditions tend alors à les réduire aux limites physiques du support imprimé, alors que l'espace des éditions d'artistes est également celui de leur dispersion spatio-temporelle, dispersion qui caractérise leur « fonction d'exposition » (de monstration publique) ». <sup>373</sup> Par suite, et exploitant cette ubiquité par laquelle le livre « fai[t] exister simultanément chacun de ses exemplaires dans différents espace-

<sup>371</sup> Selon l'inventaire de Geneviève Laplanche et Christophe Chérix dans Lionel Bovier, Christophe Chérix, *Op. cit.*, 2019, p. 183.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>373</sup> Jérôme Dupeyrat, *Art. cit.*, 2010, p. 4.

temps aux propriétés plus imprévisibles »<sup>374</sup>, *Drawings Collages & other Works* n'est plus tant le lieu d'une exposition que l'initiateur d'une *pluralité* d'expositions, puisque la manière dont le lecteur s'approprié les éléments du livre et le contexte dans lequel il le fait donnent lieu à une infinité d'interprétations (ne serait-ce que du point de vue scénographique). Le livre de Crozier souligne en définitive cette différence importante entre l'exposition et l'« exposition par le livre ».

### Matérialités et décloisonnements de forme

L'un des décalages – des déplacements – des frontières théoriques du livre d'artiste a trait aux délimitations de sa zone d'influence : le livre qui se fonde sur des documents, ou sur un dialogue avec l'exposition, courrait prétendument le risque de sacrifier une partie de son autonomie – en étant d'abord utilitaire, par exemple, voire subordonné à autre chose. Plus vraisemblablement, de tels livres affirment leur droit à un élargissement, à un fonctionnement repensé qui inclut une conversation – par la référence, ou par le fait même d'être constitué d'éléments qui *réfèrent* par nature (le *document*) – avec un univers qui existe en dehors de leurs limites physiques. L'espace du livre correspond à un espace réel, matériel – un nombre de feuille, de centimètres en longueur et en largeur, etc. –, mais il existe également tel qu'institué par le dispositif et les références que le livre véhicule. Le livre d'artiste, dans ces formulations, contribue à se « déterritorialiser » pour, peut-être, mieux se « reterritorialiser », c'est-à-dire, se redéfinir par un jeu réflexif soutenu sur ce qu'il est, et sur l'étendue de son influence.

C'est en ce sens que les livres de documents et les livres qui « flirtent » avec l'idée du catalogue sont *liminaires* : ils menacent à chaque instant de n'être plus ce que l'on attend d'eux. Dès lors, en premier lieu, que l'on se les figure comme œuvres. Que l'attente à cet endroit soit celle d'une « autonomie », d'une pureté de création (qui ne dépende pas d'un matériau préexistant, tel que la reproduction d'une correspondance), ou qu'elle repose sur le primat d'un matériau perçu comme « artistique » sur un autre, stipulé « non-artistique », elle court le risque d'être déçue. Il en va de même, en second lieu, si cette attente repose sur l'idée traditionnelle de la « fonction-catalogue » : on s'attendrait à un répertoire des œuvres montrées dans l'exposition, et à un probable commentaire critique sur celles-ci, or, souvent, le livre ne s'attelle pas rigoureusement à un tel inventaire.

Ce type de réflexion ne cesse pourtant de s'appuyer sur une dialectique qui opposerait une forme d'essentialisme (ce qu'*est* ou *doit être* telle ou telle pratique), ou de formalisme, à une idée beaucoup plus fluctuante et mouvante de l'art ; il serait bénéfique de s'en distancier ou, au moins, d'envisager la possibilité d'un recul vis-à-vis de ce point de vue :

En effet, en affirmant la nécessité d'une « dépendance *intrinsèque* à la *structure du livre* », Phillpot fait appel à un critère formel (l'hypothèse d'une structure propre au médium livre), qui renvoie lui-même à

---

<sup>374</sup> Jérôme Dupeyrat, *Art. cit.*, 2014, p. 128.

une définition essentialiste de l'œuvre d'art (mesurant la réussite artistique d'une œuvre au degré de « dépendance » de l'œuvre à la nature supposée de son médium). Ce raisonnement et cette conception de l'œuvre semblent directement inspirés du formalisme moderniste de Greenberg, selon lequel c'est l'adéquation de l'œuvre à la spécificité de son médium qui définirait *a priori* sa nature artistique immuable.<sup>375</sup>

Il faudrait davantage penser le livre d'artiste selon une définition élargie. Car, de fait, le livre-catalogue existe par extension en dehors de sa seule structure. Si l'on fait un pas de côté, il est d'abord et surtout possible de questionner les notions de *structure* ou de *forme*, qui sous-tendent en effet une forme d'ontologie du livre, tributaire d'un rapport daté à l'histoire de l'art. Car, souvent, et c'est là un pan important de la production globale de livres d'artistes au cours des années 1970, les artistes se détournent de cette dépendance éventuellement perçue comme nécessaire entre une « structure livre » et le projet par lequel cette structure est investie ; plus précisément, c'est la capacité à « définir » cette structure qui est bien souvent mise à mal, sans que celle-ci soit pourtant niée au point de n'avoir plus rien à voir avec l'idée du livre, de sorte que l'on ne ressente plus le besoin ou la possibilité de le catégoriser comme tel, ou comme ressortant directement ou indirectement du domaine du livre d'artiste. C'est cette ambivalence – rapprochement et éloignement du livre –, mais déployée comme un jeu plutôt que comme une dépendance, qui dynamise de multiples livres d'artistes : « en fait, nombre de livres d'artistes donnent à penser la forme même du livre et ses usages, tout en subvertissant les standards. »<sup>376</sup> Il faut néanmoins souligner encore que cela ne concerne pas la totalité de la production de ce médium, comme les exemples précédemment évoqués le montrent souvent, et qu'il ne s'agit pas d'un rapport de *nécessité intrinsèque* ni d'un critère de valeur suffisant. Cette ambivalence n'est ici située que dans une visée heuristique, comme un prisme ponctuellement révélateur.

#### *Définition minimale d'une « forme ou structure livre »*

Afin de mieux saisir en quoi certains livres d'artistes s'adonnent à un jeu de subversion des standards du livre, il serait opportun d'interroger d'abord ce que pourrait être une « structure », ou une « forme minimale », du livre, en faisant l'hypothèse que celle-ci existe, et en envisageant cette hypothèse dans sa portée heuristique et ponctuelle, et non comme une fin en soi. Cette nuance est d'importance. Brogowski s'attelle à une circonscription théorique et synthétique de ce que pourrait être un « concept du livre » :

Ce concept comporte quatre volets : 1. la description du dispositif matériel du *codex* comme « assemblage de multiples pages parallèles, inscriptibles, fixées parallèlement afin qu'on puisse les ouvrir et les fermer sans faire bouger le bord par lequel elles sont attachées » (Leibniz), 2. la structure fonctionnelle du livre qui s'élabore progressivement depuis le Moyen Âge (table des matières et foliotation, index et notes de

<sup>375</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Art. cit.*, in Anne Bénichou (éd.), *Op. cit.*, p. 27-28.

<sup>376</sup> Jérôme Dupeyrat, *Ce que l'édition fait à l'art : extraits d'une collection*, Roubaix : Tombolo presses, 2017, p. 87.

bas de page, page de titre et quatrième de couverture, etc., 3. les principes de l'économie du livre, entraînée par l'invention de Gutenberg : « avec peu de frais [...] obtenir beaucoup de livres » (le pape Léon X), et 4. une anthropologie du quotidien qui décrit les usages du livre dans les sociétés occidentales d'aujourd'hui.<sup>377</sup>

Les deux premières entrées sont particulièrement intéressantes, qui permettent par suite de penser l'inscription des livres d'artistes dans l'histoire plus longue du livre – des modalités de sa fabrication jusqu'à celles de son organisation interne –, et d'évaluer à cette aune la rencontre entre l'art et l'édition. L'idée développée par certains théoriciens d'une « structure livre » s'appuie donc sur une appréhension de l'histoire du médium : le livre serait un ensemble de pages *assemblées*, et bien souvent *organisées*, en ce sens que l'objet est héritier du *codex*, lui-même plurimillénaire. Le « pli », à cet endroit, apparaîtrait comme une caractéristique majeure de la pratique ; il se fait le « signal » de ce type d'objet, le feuillet plié en deux, l'*in folio*, constituant souvent l'unité minimale du livre et le pli étant par nature un vecteur de multiplication.<sup>378</sup> A ce pli comme unité minimale pourrait s'ajouter le phénomène de la reliure, qui prend différentes formes au cours de l'histoire, effectuée, souvent, par la couture, en amont de l'ère de l'imprimerie industrielle, puis par divers procédés, impliquant notamment la colle. Cette structure basique invite à une consultation plus ou moins linéaire, suscitant presque toujours la lecture dans un ordre précis – de la page de gauche à celle de droite dans l'alphabet latin. Avançons l'hypothèse, à ces égards, que le livre consisterait en définitive en *un certain nombre de pages (feuilles) en un certain ordre assemblées et lisible dans un certain ordre*.

*En « dispositif artistique » :*

*Renversement physique ou réflexif des frontières du « livre minimal »*

Nombreux sont donc les livres qui « jouent » de ces quelques caractéristiques matérielles historiquement fondées et quantitativement dominantes à l'échelle de la production mondiale de livres, du moins dans sa version industrialisée. En s'adonnant à une telle « subversion » (le mot, toutefois, est peut-être fort) de la « forme livre », ces objets contribuent à dénier au contraire la nécessité d'une « dépendance intrinsèque » entre eux et la forme (au sens physique) qui les fait exister. Si l'on retient l'idée du livre comme dispositif, il faut alors penser ces « jeux » de « déstandardisation » dans toute leur ampleur et leur impact sémantique, que l'on peut percevoir dans la communication entre les diverses constituantes du livre d'artiste analysé. Il est utile, ici, de prendre des détails, et de voir comment ils peuvent « parler à haute voix », pour reprendre les mots de Brogowski.<sup>379</sup>

<sup>377</sup> Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix (éd.), *Op. cit.*, 2014, p. 9-10.

<sup>378</sup> Leszek Brogowski, *Op. cit.*, 2016, p. 273 et suite.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 138.

Deux approches – par ailleurs aucunement exclusives – semblent coexister, qui s'inscrivent toutes deux, à différents degrés, dans une relation avec la matérialité du médium. Dans les deux cas, les frontières sont à nouveau « symboliquement » repensées, plus ou moins sensiblement dérégées, à l'aune de l'idée de ce que nous avons nommé une « structure minimale » ; ceci différemment, cependant, de la manière dont les « limites » (ou les lisières ?) étaient interrogées par les différents processus référentiels, puisque la réflexivité se fait ici « à l'interne », en quelque sorte, indépendamment d'éléments externes préexistants (si ce n'est une certaine idée du livre).

En premier lieu, plusieurs livres, dont certains ont déjà été mentionnés, empruntent un processus autoréflexif du point de vue du rapport dialogique entre un « contenu » et une forme livre « attendue », faite d'une série de feuilles plus ou moins reliées, et lisible en un certain sens. *In/out* (1976) de Downsborough, et *Prunings / Accruings*, de Kostelanetz, en sont des exemples. Les deux prennent une apparence sobre, qui serait discrète dans une bibliothèque de livres de poche (de petits livres reliés). Ce n'est donc pas d'abord du point de vue d'une apparence matérielle particulière qu'ils « jouent ». Le livre de Downsborough, s'attendant à sursignifier des données spatiales (écrire *ici*, tout en positionnant cette écriture sur un « ici » de la page), et employant les mots *dedans* et *dehors*, souligne et redéfinit sans cesse son espace propre, et se réfléchit en ce sens en tant qu'objet tridimensionnel – c'est là un point de vue possible sur ce livre (fig. 49). En début d'ouvrage, une page indique *in/out*, tandis qu'en fin, une autre est investie par la mention *out/in* : cela va à l'encontre de la logique de la lecture selon le système institué par l'alphabet latin (on s'attendrait à ce que le début marque le passage du dehors au dedans et non l'inverse) (fig. 50). L'ordre du « livre minimal » européen est donc mis en perspective par de tels jeux avec l'espace. *Prunings / Accruings*, de ce point de vue, s'en rapproche. La double lecture qui peut en être faite (fig. 51), encouragée par ailleurs par Kostelanetz (fig. 52), interroge l'acte de lecture à sens unique – d'un point A à un point B assurément, largement véhiculée, justement, par le livre et l'alphabétisation qui accompagne sa banalisation.

Dans le cas de *Provisoire et définitif* (1975), de Maurizio Nannucci, il est intéressant de porter l'attention sur les choix d'élaboration matérielle de l'œuvre à la lumière de son titre (fig. 53). Ce livre, qui sera à terme traduit dans cinq langues et édité en cinq couleurs différentes, contient « quelques extraits d'une collection de curiosités de la langue, des mots ou du monde de l'édition »<sup>380</sup>, dont la nature est généralement explicitée à la fin du livre. Y figurent par exemple « le mot le plus long du monde (suédois), le poème le plus court ou le livre le plus grand – certains « records » étant définitifs, d'autres provisoires. »<sup>381</sup> Ainsi le titre peut-il résonner avec le contenu textuel du livre. Nous pensons qu'il entre également en écho avec l'assemblage des feuillets : c'est justement le pli qui caractérise ce livre et non la reliure (fig. 54). De ce fait, tout en s'affirmant comme

<sup>380</sup> Maurizio Nannucci, *Provisoire et définitif*, 1975.

<sup>381</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 70, pour les deux dernières citations.

livre, en se fondant notamment sur le principe de l'*in folio*, il ne fait l'objet d'aucun type de reliure, donc de « solidification ». Rien n'assure, dès lors, son unité. Il peut être désassemblé ou simplement désordonné (et réordonné) très rapidement. En ce sens, il est toujours-déjà menacé par le « provisoire », alors même que l'acte de publier vise initialement à la pérennité d'un texte, ou d'un contenu imprimé quelconque, et cible conséquemment une forme d'état « définitif ».

Si le recours à l'assemblage minimal du livre par le pli répond à la fonction traditionnelle de cet objet, le rapport entre le titrage et le choix de s'y arrêter engage dans le même temps une double mise en lumière : le *pli parle à haute voix*, il est *rendu visible* à la fois comme une composante du livre et comme le lieu d'une ambivalence, entre « provisoire et de définitif ». L'absence de tout principe de reliure est d'autant plus manifeste que le livre fait partie de la Double Sphinx Serie : tous les numéros de cette collection, en plus de partager un format commun, sont reliés.

En second lieu, plusieurs livres publiés par Ecart Publications s'élaborent sur une matérialité repensée, détournée ou, simplement, « accentuée », au sens où celle-ci s'affirme comme un élément apparent important du livre. Ces livres, en ce sens plus « visiblement » réflexifs, s'éloignent plus ou moins, du point de vue matériel, d'un « livre minimal » possible. Ils entrent de ce fait dans un dialogue entre ce qu'ils sont et ce qu'ils pourraient être. Ce point de vue continue toutefois d'être pensé dans une perspective heuristique et non comme une finalité autosuffisante : l'accent porté sur cet angle d'analyse n'est élaboré que dans la mesure où cela sert une mise en exergue révélatrice de certains aspects ; cela ne doit donc pas pour autant contribuer à suggérer que ces livres sont initialement élaborés dans l'espace strict d'un tel dialogue, ni qu'ils doivent être reçus au jour de ce paradigme exclusivement.

Plusieurs tendances, dont trois sont schématiquement « dominantes » (et à nouveau non exclusives), sont observables au sein du corpus de livres d'artistes publié par Ecart Publications. Nombreux sont les livres qui s'appuient sur des variations de format, souvent petits ou rectangulaire ; rares sont au contraire les éditions plus grandes qu'un format A4, à hauteur, semble-t-il, de ce que le matériel permet comme extension. D'autres types d'attentions matérielles portent sur des variations plus ponctuelles, telle que la texture d'une page ou d'une couverture. Enfin, certains exemples donnent à voir un éloignement du principe de l'*in folio* relié, et traduisent un attrait pour la forme du « contenant ».

Les formats, ainsi qu'en témoignent les livres présentés dans les chapitres précédents, varient. De faibles oscillations ne sont pas nécessairement parlantes. D'autres, en revanche, sautent aux yeux, qui mettent cette question au centre de la raison d'être d'une publication. Le plus éloquent est le *Ecart Yearbook / 1973* (fig. 55), qui reprend le format microscopique (49x53x25mm) des livres de Dieter Roth (fig. 56). *Janvier 1975* (82x95mm) (fig. 57), de Rychner et Dougal, et *Pour John* (43x94x7mm) (fig. 58), de Garcia et Lucchini, se situent dans la continuité de cette réduction de la taille de l'œuvre. Ils se distinguent toutefois des effets produits par le *Yearbook*, dont le format, minuscule, altère directement et singulièrement l'acte de lecture (ou de consultation). Il est difficile

de s'employer à un cheminement régulier et linéaire d'une page à l'autre de ce livre : l'expérience s'en trouve par suite modifiée, et l'on est alors plus proprement appelé à manipuler l'objet dans tous les sens, l'ouvrant et le refermant, davantage par hasard que par un contrôle précis et déterminé. La « radicalité » de ce format, dans ce cas, induit donc une modification du fonctionnement du livre « comme livre » (celui-ci finit par s'employer comme un objet curieux et dynamique, moins « lisible » que « manipulable »), tout en s'y rattachant franchement par son apparence. Ce livre d'artiste fait dès lors exister ce que l'on pourrait nommer un « effet » du format.

Plusieurs livres traduisent en outre l'attention portée à la texture des objets. Cela peut fonctionner sur un principe de mimétisme : la première page de *Lézards sauvages*, de Armleder, par exemple, emploie un « papier gaufré peau de crocodile », qui évoque le titre du livre – exotisme, animal sauvage. *Pour John*, quant à lui, est fait de skaï, qui répand une même impression de peau animale, en outre brillante ; les pages en carton glacé de maculature répondent par leur brillance un peu mat.

Dans *3x(2x1) / A Chhjlnoxy Production*, des papiers intercalaires « cristal rouge » fonctionnent comme les indicateurs d'une séparation : celle de l'espace d'exposition de Armleder, puis de Rychner, et Lucchini (fig. 59) ; le livre, en effet, répète des œuvres montrées successivement à la galerie Apropos de Lucerne dans le cadre de l'exposition éponyme (Armleder était présenté entre le 7 et le 25 novembre, Lucchini entre le 28 novembre et le 16 décembre et Rychner entre le 9 décembre et le 13 janvier), où chacun s'adonnait à l'exposition « que l'autre aurait pu faire » (fig. 60). La brillance et la solidité singulière de la page tranchent radicalement avec le papier de correspondance, sobre : cette matérialité particulière facilite un principe organisateur en profitant de sa faculté de démarcation. L'emploi d'un papier spécifique est commun.

Chez René Schmid et Laurent Kasper, le papier calque sert une texturation signifiante par l'élaboration d'un rendu diaphane. Dans *12 portes entrouvertes sur le rêve suivies chacun d'un compagnon, d'un outil, et d'une clef* (1978), les papiers calques sont insérés entre les doubles pages d'un papier épais et granuleux (papier Java chamois), au sein d'un livre dont la couverture est faite d'un carton à relief (fig. 61). Tandis qu'ils le sont usuellement sur le papier Java, des dessins ou textes sont ponctuellement imprimés sur la page de calque, induisant parfois des phénomènes de surimpression, créant un doute sur le lieu de l'impression, ou résultant encore en un sentiment d'éloignement ou de flottement de l'image derrière le calque (fig. 62). Ce choix matériel conforte ainsi l'idée d'un rêve, insaisissable, proche et lointain.

Ces derniers exemples témoignent de la manière dont les artistes s'approprient les constituants du livre ou du milieu de l'édition en général – tels que les différents papiers ou matières disponibles – pour produire des effets propres. Ils engagent ce faisant un dialogue avec les possibles du domaine de l'édition plus ou moins industrielle. Ils tranchent moins franchement avec les habitudes en ce domaine, néanmoins, que les livres d'artistes dont le format s'éloigne plus ouvertement encore de l'attente que l'on peut avoir à l'endroit de ce qu'est un « livre ».

C'est le cas d'une troisième tendance dominante, qui consiste à penser le livre d'artiste comme un *contenant* – de concert avec ses modalités de diffusion, postales, et concurremment avec le projet d'une accessibilité accrue. *Art Reported Stolen / An Analytical Work on a Reward Stimulation* (1973), de Minkoff, est le premier livre produit par Ecart Publications à être « frappant » de ce point de vue. Le livre prend la forme, comme évoqué, d'un dossier portefeuille contenant 38 feuilles imprimées en noir et blanc et en couleur. Le dossier, de carton pleine toile crème (319x240x8mm), peut être clos par un système de tissu et de boucle métallique. Le carton de couverture suscite lui-même une texture rugueuse inhabituelle (fig. 63). Cette solution formelle facilite l'évocation d'un univers policier, en ce sens bureaucratique ; elle joue à la fois de couleurs vives qui, tout en tranchant avec la sobriété administrative habituelle, apportent des phénomènes de brillances, tandis que le titre, sérigraphié en rose vif, atteste d'une intention typographique. L'œuvre de Minkoff simule donc un univers bureaucratique en même temps qu'il le singe. Car le dossier, usuellement « porteur » et utilitaire, se déploie dans une dimension visuelle et tactile qui n'est pas le propre de l'univers ici pastiché.

Ce livre, le troisième d'Ecart Publications, paraît de manière quasi contemporaine (avril-mai 1973) à « *12 portes avec bleu, rouge, jaune.* » / *Frottage*. Ce dernier, prenant la forme d'une enveloppe, évoque directement l'entente fluide qui existe entre le domaine du livre d'artiste et celui du mail art. Plus, il manifeste une fonction rarement propre aux livres « traditionnels », à savoir l'aptitude à véhiculer des objets qui ne ressortent pas autrement du monde de l'édition, de la feuille : l'enveloppe de Lucchini intègre des rognures de crayons de couleur, témoins du principe de coloration propre à son projet (fig. 64). L'enveloppe, dans ces utilisations, apparaît dès lors comme le lieu complice d'une hétérogénéité potentiellement infinie du médium : chaque « livre » peut comporter autant de « fragments du monde » que la place ne le permet (les enveloppes sont majoritairement en A4). La forme en renferme d'autres, de toutes matières, de toutes natures

De nombreux autres livres d'artistes suivent l'exemple d'une forme-enveloppe : *CV Nut Art Show* (1974), de David Zack, *Rose aux...* (1975) de Maurizio Nannucci, *10 Sheets* (1975) et *[Sans titre]* (1978) de John Armleder, *Secret Message* (1975) de Patrick Lucchini, *From the Passion Texts* (1978), de Mary Harding ou encore le *Ecart 1973-78 / Archive – Box* (1978). L'enveloppe sert majoritairement une fonction de regroupement collectif et d'inclusion d'objets inattendus. Toujours, elle s'attache à souligner la valeur communicationnelle du médium.

Cette forme, tout en permettant de *contenir*, en agissant donc comme une presque boîte, initie en outre un éloignement du principe fondateur de la reliure, que Dick Higgins défend pourtant encore en 1965-1966 comme une composante d'importance majeure pour le livre, y compris pour

le livre d'artiste (d'un point de vue technique, surtout), dans son article « Ce qu'il faut chercher dans un livre – physiquement ».<sup>382</sup>

Parmi ceux mentionnés, le livre de Mary Harding est à ce titre intéressant : il contient – outre un carton d'invitation, une annonce de publication, des photos et une affiche – une cassette audio composée de l'enregistrement d'un texte poétique de la plume de l'artiste, dont est tiré le titre du livre.<sup>383</sup> (fig. 65 à 68). La cassette est à son tour « emballée » avec un papier dessiné et investi de textes. Le médium, à cet égard, renferme en lui un autre médium, radicalement différent et nécessitant pour son bon fonctionnement le recours à un système technique extérieur au livre. Ce faisant, il donne à réfléchir sur la manière dont un travail poétique, apparemment textuel, change de support (la poésie passe de l'espace de la page à celui d'un paysage sonore) et intègre un autre dispositif tout en continuant de faire partie du dispositif livre. Le texte poétique, initial, se meut en performance sonore (la lecture est, selon Elisabeth Jobin, accompagnée d'un univers sonore fait de bruits difficiles à identifier).<sup>384</sup> Par suite, *From The Passion Texts*, s'il est livre d'artiste, advient comme la trace active d'une performance ; plus, il devient le lieu même du déploiement répété de cette performance (à la seule condition de disposer du matériel audio adéquat). Cette hétérogénéité constitutive révèle au plus haut point la capacité englobante du livre d'artiste.

Les textes inscrits de part et d'autre de l'enveloppe, de l'emballage de la cassette, puis de la fourre même de celle-ci, ont trait au passage du temps (fig. 69). Ils développent un sujet mélancolique et supposent une forme d'autofiction (« those painted photographs of Mary 1944 / deny her later sadness »). Le texte se permet tous les espaces, casse les cloisons, s'insinue partout : par le biais de l'autofiction, un récit s'élabore, qui affirme matériellement un principe de circulation ; d'une surface à l'autre, d'un support à l'autre, d'un espace fixe – le livre publié – à un espace expositionnel, du visuel au textuel.

Outre son lien avec Dorothy Iannone – liée à Dieter Roth, lui-même suisse et connu d'Ecart –, il est aujourd'hui difficile de retrouver la trace de Mary Harding.<sup>385</sup> L'annonce de la publication *Speaking to each other*, commune à Mary Harding et Dorothy Iannone, paraît prendre la forme d'un leporello. Incluant également deux cassettes (fig. 70), il fonctionne sur la même dynamique dialogique entre texte, image et enregistrement que le livre de Harding.

L'intérêt pour le principe du contenant se poursuit finalement avec l'élaboration de boîtes, voire de boîtiers. *Howeg by Ecart*, de Wolf Wostell, Jochen Gerz, John Armleder et Heinz Breloh en est le fait (fig. 71). Le livre consiste en la réunion de quatre petits fascicules dans un boîtier cartonné.

---

<sup>382</sup> Dick Higgins, « Ce qu'il faut chercher dans un livre – physiquement » [1965-1966], in Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix (éd.), *Op. cit.*, 2014, trad. Bertrand Clavez, p. 272.

<sup>383</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 193.

<sup>384</sup> Énoncé lors d'une discussion avec l'historienne de l'art, 2019.

<sup>385</sup> Dans une discussion, en 2019, Elisabeth Jobin a indiqué s'y être intéressée, sans réel succès.

Ces divers exemples marquent, en s'employant à la diversification des formats et des « formes » mêmes, la liberté prise par les artistes relativement à l'idée d'un « livre minimal » et, par extension, du monde traditionnel de l'édition. A chaque occurrence, un dispositif propre est créé, qui instaure un « acte de lecture » singulier : c'est donc l'expérience de réception qui est continuellement repensée, éminemment polysensorielle et s'inscrivant dans des espace-temps pluriels ; l'acte d'ouvrir une enveloppe et d'en sortir le contenu, indifféremment ordonné (à moins d'une consultation invariablement consciencieuse par laquelle le lecteur remettrait à chaque fois les composantes dans l'ordre précis où il les a trouvées au moment de la consultation) construit un autre type d'expérience que celle de tourner les pages dans un ordre précis. Ailleurs, la consultation d'un livre composé de tissu et de carton granulé augmente l'importance du *toucher*, du tactile, dans la réception du livre, tandis qu'une cassette donne lieu à une expérience sonore, dont la temporalité est différente de celle de la consultation usuelle d'un livre.

Il faut semble-t-il comprendre le choix de Ecart Publications de publier ces différents formats, au sein d'une même « ligne éditoriale » et régulièrement sur presque dix ans, au regard de la perspective fluxienne sur la question : « Pas de frontières étanches entre le livre, la boîte et l'objet, parce que selon Fluxus l'art est aux frontières, "*borderline art*", dit Brecht qui définit par là une esthétique de l'indiscernable, de l'indécidable, c'est-à-dire de la lisière plutôt que de la limite, de la continuité préférée à la distinction. On peut donc lire une boîte comme on lirait un livre et, inversement, ouvrir des livres qui sont en réalité plutôt des boîtes. »<sup>386</sup> Il paraît dès lors utile de considérer avec Kate Linker, en 1980 déjà, que « le livre est moins une forme, avec les contraintes matérielles que cela implique, qu'un cadre ou une matrice. Il fonctionne comme un réceptacle informel, à la définition minimale, susceptible d'accueillir des contenus variés sans exclusive. »<sup>387</sup> Cela semble en définitive vrai que le « livre minimal » apparaît davantage comme la source d'une impulsion possible que comme une *nécessité*, au sens que la philosophie donne à ce terme.

---

<sup>386</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Op. cit.*, 1997, p. 121.

<sup>387</sup> Kate Linker, *Art. cit.*, p. 15.

## 5 Économie du livre d'artiste, devenir d'Ecart

Les chapitres qui précèdent se sont employés au développement d'un regard resserré sur les livres d'artistes imprimés par Ecart Publications. La présente partie entend desserrer ce regard au profit d'une perspective à la fois différenciée et plus étendue. La focale est élargie : le recul est envisagé d'un point de vue analytique – l'analyse se distancie des livres en particulier afin de privilégier une vue plus englobante sur les dix ans qu'ont duré Ecart Publications – et historique – comment peut-on percevoir l'activité d'Ecart quarante ans après, et comment leurs pratiques ont-elles *vieilli* ? Cela implique de revenir sur la question de la reproductibilité du livre d'artiste, et de ce que cela permet (ou ne permet pas) du point de vue de la réalisation d'un certain idéal. Il apparaît également pertinent, en guise de cheminement vers une ouverture, d'interroger, à l'aune de l'organisation technique, pratique et économique d'Ecart, ce que l'on pourrait appeler, en un sens large, une économie du livre d'artiste. Celle-ci sera étudiée à l'intérieur des activités du groupe, et fera conjointement l'objet d'une mise en perspective avec l'économie globale du médium au travers de la décennie 1970.

### Évolution des pratiques : Ecart Publications, 1973-1982

Entre 1973 et 1982, Ecart Publications édite cinquante-neuf livres d'artistes. L'époque la plus dense se situe dans les premières années : la période de 1973 à 1975 concentre à elle seule la publication de trente-huit livres, soit les deux tiers des éditions à terme achevées par le collectif. En 1973, chaque livre paraît à 250 exemplaires en moyenne, contre 500 en 1974. L'achat d'une nouvelle machine offset en 1974 permet probablement d'expliquer en partie cette augmentation. S'ensuit une production ralentie mais régulière – de cinq à sept nouveaux livres par année – entre 1976 et 1979.

Ces années coïncident avec une augmentation des événements organisés dans la galerie. La lettre d'information numéro 2, de novembre 1976, admet que « [le] programme de publications [est] perturbé »<sup>388</sup>, tandis que la troisième lettre de cette série, en mai 1977, indique que les projets achevés et imprimés sont « bien modeste[s] face [au] programme, qui se réapprovisionne plus vite d'ailleurs que nous ne le consommons ».<sup>389</sup> De fait, cette même lettre annonce des parutions de Robert Filliou, Al Souza ou Dick Higgins qui ne verront finalement pas le jour. Le projet de publication relatif à Hervé Fischer et aux tampons d'artistes semble en outre prendre énormément de temps, qui compte alors 500 pages, et qui ne sera pas achevé à l'époque d'Ecart (le projet est

---

<sup>388</sup> Ecart, *Lettre No. 2*, novembre 1976, *Archives Ecart*.

<sup>389</sup> Ecart, *Lettre No. 3*, mai 1977, *Archives Ecart*.

laissé de côté en 1979).<sup>390</sup> Ce livre sera désormais évoqué sur chaque lettre et finalement intitulé en septembre 1977, non sans humour, « l'éternel livre des tampons ».<sup>391</sup>

L'imprimerie est en revanche presque inactive entre 1979 et 1982 : seuls quatre livres sont alors publiés. Cet ultime ralentissement correspond au déménagement de Ecart au 14 de la rue d'Italie au printemps 1979 dans un espace contigu au Centre d'art contemporain, ayant lui-même déménagé en début d'année. La superficie est réduite : « ce nouveau local abrite principalement la librairie et une petite surface d'exposition ».<sup>392</sup> Les intérêts artistiques se décalent en conséquence : « ce sont les aspects de librairies et d'informations qui sont principalement proposés dans ce local. »<sup>393</sup>

La productivité, du point de vue des livres « achevés » et distribués, baisse donc dès 1976. C'est cette même année, pourtant, que sont créés Franklin Furnace et Printed Matter à New York. Franklin Furnace, fondé par Martha Wilson, vise à « serve artists who chose publishing as a primary 'democratic' artistic medium »<sup>394</sup> : dès sa création, il collectionne les livres d'artistes. L'organisation mutera en 1994 pour devenir le Franklin Furnace Archive, dont l'une des missions majeures consiste à conserver l'art imprimé. Printed Matter est quant à elle considérée comme l'une des organisations les plus importantes dans la promotion des publications d'artistes.<sup>395</sup> En 1978, Clive Phillpot crée en outre la Artist Book Collection au Museum of Modern Art (MoMA) de New York, au nom de laquelle il achète massivement des livres d'artiste à Printed Matter, Franklin Furnace ou Backworks.<sup>396</sup>

La deuxième partie des années 1970 fait donc l'objet d'un vif intérêt pour le livre d'artiste, du point de vue de sa conservation autant que de celui de sa promotion. Le ralentissement observé au sein de Ecart Publications à cette époque, en porte-à-faux de la tendance américaine, paraît dès lors imputable à une forme de « débordement » plutôt qu'à une baisse du désir de s'impliquer dans ce type d'activités. La forte occupation expositionnelle, le nombre élevé de projets de publications en cours et, finalement, le déménagement, contribuent conjointement à submerger le collectif. En octobre 1978, le constat ressemble à celui de 1976 : « notre programme de publication est toujours soumis à d'importants retards. »<sup>397</sup> Si les propositions et les projets sont nombreux, le collectif peine à suivre du point de vue technique et logistique.

Dans le sillage de cette approche rétrospective, quelques traits saillants de l'activité d'Ecart Publications, touchant à la structuration interne de l'imprimerie et à l'organisation raisonnée de son activité, peuvent être observés au terme de leurs activités.

---

<sup>390</sup> Elisabeth Jobin, « Art et communication marginale. Tampons d'artistes vol. 2 », 2018, sur <https://archivesecart.ch/art-communication-marginale/>, consulté en mai 2020.

<sup>391</sup> Ecart, *Lettre No. 4*, septembre 1977, *Archives Ecart*.

<sup>392</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 111.

<sup>393</sup> Ecart, *Lettre No. 1, nouvelle série*, mars 1980, *Archives Ecart*.

<sup>394</sup> Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci (éd.), *Op. cit.*, p. 132.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>396</sup> Voir notamment Clive Phillpot, *Op. cit.*, p. 15 et suite.

<sup>397</sup> Ecart, *Lettre No 8*, octobre 1978, *Archives Ecart*.

Du point de vue de ce qui pourrait être appelé une « ligne éditoriale » (dans un sens large), la Double Sphinx Serie constitue une curieuse série : outre la continuité « formelle » (204x145mm) entre les huit livres, la série partage un logo, dont il semble que l'image qui en constitue la base ait été trouvée à l'occasion d'un voyage en Égypte.<sup>398</sup> Il est toutefois difficile de désigner un fil rouge clair entre ces publications. En guise d'indice, John Armleder place l'impulsion de cette série dans le désir de faire quelque chose « entre nous », c'est-à-dire, initialement, entre la partie « genevoise » du collectif, en dehors des collaborations internationales<sup>399</sup>. Or, *Provisoire et définitif*, livre Numéro 9 de la série, et *Alnus glutinosa (L.) Gärtner*, sont respectivement conçus par un artiste italien et un artiste français. Parallèlement aux huit numéros parus, quatre projets ont par ailleurs été avortés, qui auraient en principe dû être de Nicole Gravier, David Mayor, Massimo Nannucci et Raul Marroquin – à des artistes externes au noyau constitutif d'Ecart. Les numéros 7, 8 et 10, qui font défaut à la série dont le livre de Gette est le onzième, auraient dû être produits par Claude Rychner, Klaus Groh et Carlos Garcia. L'unité semble en définitive ne découler que d'une cohérence esthétique (visuelle) globale, maintenue sur la durée (entre 1973 et 1977).

L'organe intitulé Leathern Wing Scribble Press constitue une deuxième particularité organisationnelle au sein de Ecart Publications. Le nom, comme le précise John Armleder, est fondé sur un jeu de mots : de Armleder, « bras de cuir », à Leathern Wing, « aile de cuir ». <sup>400</sup> *Scribble* signifie gribouiller en anglais : c'est en effet ainsi, probablement, que l'aile d'un oiseau dessinerait ou écrirait. La numérotation « est basée sur une arithmétique autobiographique : le numéro du volume indique en effet l'âge de l'artiste au moment de la publication, alors que le numéro en chiffres arabes correspond à la succession des ouvrages ». <sup>401</sup> Ces informations mettent la puce à l'oreille sur le fait que le projet ressort majoritairement de l'initiative d'Armleder. Dans ses recherches, Lionel Bovier présente cette presse comme une maison d'édition affiliée à Ecart Publications. <sup>402</sup>

Dix livres sont édités sous l'égide de la Leathern Wing Scribble Press. Ceux-ci sont le fait d'un nombre restreint d'artistes, appartenant tous au noyau « fondateur » d'Ecart : Armleder travaille sur chacun de ces projets, tandis que Lucchini et Rychner, ponctuellement, en sont les coauteurs. Il semble en outre que la Leathern Wing Scribble Press ait été à l'origine de boîtes (Armleder, Rychner, *Dieu expulsé du paradis* (vol. XXIX, n°7), 1976). Tendanciellement, les publications de la Leathern Wing Scribble Press font l'objet d'un tirage restreint : certains sont des pièces uniques, tels que *The Silver Book* (1976), de Armleder, d'autres sont tirés à quinze exemplaires, par exemple. Cela étant, certains sont tirés jusqu'à trois ou cinq cents exemplaires (Armleder, *[sans titre]*, 1978). Entre 1979

---

<sup>398</sup> Information délivrée par Elisabeth Jobin lors d'une discussion.

<sup>399</sup> Information énoncée lors d'une conversation avec l'artiste, mars 2020.

<sup>400</sup> *Idem*.

<sup>401</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 72.

<sup>402</sup> *Idem*.

et 1982, trois livres sur quatre sont associés à cet organe particulier : la présence d'Armleder augmente sur les dernières années, parallèlement au déménagement du collectif. Sur ces trois éditions, *3x(2x1) / A Chhjlnoxy Production* est celui qui bénéficie du plus grand tirage, qui n'est pourtant édité qu'à vingt exemplaires seulement (constitué de cinquante-cinq pages, il s'agit néanmoins d'un ouvrage dense).

Finalement, bien qu'il soit rétrospectivement difficile de déterminer le fonctionnement précis de telles coopérations, la question des coéditions est instructive sur l'organisation de l'imprimerie. Onze livres en résultent : l'information est généralement stipulée sur le livre, souvent à l'endroit du colophon. Selon Armleder, l'imprimerie de Ecart Publications était systématiquement (et quasi exclusivement) impliquée, du point de vue technique, dans l'édition des livres cosignés par deux sources éditoriales : c'est elle qui s'occupait, quoiqu'il en soit, de la conception matérielle des livres.<sup>403</sup> L'observation des colophons – lieu péritextuel d'importance – se révèle indicative à cet égard : en effet, il y est presque systématiquement précisé que le livre est « imprimé dans les ateliers d'Ecart » (fig. 1). Interrogé sur l'« indépendance » technique et matérielle de l'imprimerie Ecart, Armleder précise encore que si celle-ci s'autosuffit la plupart du temps, il est arrivé qu'elle ait ponctuellement recours à l'aide purement technique d'une instance extérieure.<sup>404</sup> C'est le cas, par exemple, du boîtier de *Howeg by Ecart* (1975).

L'origine de ces coéditions réside quant à elle principalement dans une collaboration liée à l'organisation d'une exposition : / « *Niente purtoppo !* » / (*Quelques objets volants 1954-75*) (1975), de John Armleder, est par exemple publié en coopération entre Ecart Publications et la galerie Gaëtan, suite à l'exposition éponyme d'Armleder dans l'espace d'art de Carouge. *Films* (1977), de Graham, ou *Coming and Going / Venant et partant* (1977) de Weiner, sont « cosignés » par Ecart Publications et le Centre d'art contemporain : c'est que les projections et expositions connexes aux livres se sont tenues dans l'espace du Centre. En 1978, le livre de Braco Dimitrijevic, *Self Portraits after Rembrandt and Miguel Perez / 1968-1978* naît d'une collaboration des plus intéressantes, puisque l'artiste, de manière contemporaine à la publication du livre, expose simultanément dans les deux espaces, désormais voisins – les lieux sont littéralement contigus depuis septembre 1977 – à la rue Plantamour.<sup>405</sup>

Si les livres d'artistes coédités sont publiés et gérés, techniquement, par l'imprimerie d'Ecart, leur genèse est donc commune à une collaboration préalable ou contemporaine – c'est cet échange plus global qui donne lieu au double label. Adelina von Fürstenberg, du Centre, déclarera

---

<sup>403</sup> Information énoncée lors d'une conversation avec l'artiste, mars 2020.

<sup>404</sup> *Idem*.

<sup>405</sup> Braco Dimitrijevic, *Status Post Historicus / 1977*, galerie Ecart et le Centre d'art contemporain, Genève.

précisément : « on a beaucoup travaillé avec John également sur l'exposition de Weiner – les livres étaient vraiment gérés par Ecart, directement avec les artistes. »<sup>406</sup>

Sur onze coéditions, sept résultent de ce modèle de coopération. Une deuxième tendance explicative existe à l'endroit des livres « cosignés » : l'artiste invité possède (ou participe) lui-même ou elle-même une maison d'édition – ou ce que l'on appellerait en anglais une « press ». Trois coéditions fonctionnent sur ce principe. *Neuf poèmes payés* (1975), de Cozette de Charmoy, est cosigné avec les Éditions Ottezec, qu'elle a cofondé. *Prunings / Accruings* (1977) est signé avec The Future Press, éditions fondées par Kostelanetz et avec lesquelles il s'est autoédité (*One Night Stood* (1977), par exemple). *From the Passion Texts* de Mary Harding, finalement est édité en commun avec la Mary Dorothy Verlag, que l'artiste dirigeait vraisemblablement avec Dorothy Iannone.

L'une des conséquences les plus manifestes de ces coéditions se situe dans le tirage. Alors qu'Ecart Publications seul n'a jamais édité plus de 550 exemplaires pour un artiste invité (Barry McCallion, *She Describes Infinity* (1979)), et 500 pour un membre direct du collectif (John Armleder, [*sans titre*] (1977), par exemple), les livres publiés en collaboration sont systématiquement tirés à plus de 600 exemplaires. Les livres de Kostelanetz et de Graham, naissant d'une collaboration avec le Centre d'art contemporain, sont respectivement édités à 800 et 1000 exemplaires. *Ayacotl* ayant été présenté par Ecart à la 8<sup>ème</sup> Biennale de Paris, en 1973, le livre correspondant a été tiré à 2000 exemplaires. Ces constats sont à comprendre à l'aune des moyens financiers disponibles, probablement plus élevés en cas de coéditions. Les moyens engagés sont à leur tour encouragés, sans doute, par la double visibilité dont ces livres relèvent, en ce sens qu'ils diffusent simultanément « l'information » de deux espaces différents.

Il est toutefois délicat, a fortiori, d'évaluer à quel degré ces prévisions du nombre de tirages correspondent à la réalité : Armleder admet que l'imprimerie d'Ecart ne s'est pas toujours tenue aux nombres d'éditions prévues pour une publication. Il est par suite difficile d'estimer l'intervalle existant entre ce qui était prévu et ce qui a été réalisé.

Ces différentes remarques, sur plusieurs angles – la datation historicisée de la « productivité » du groupe, le constat d'un tirage tendanciellement plus bas pour la Leathern Wing Scribble Press, et d'un tirage au contraire plus élevé dans les cas de coéditions – mènent directement à interroger de plus près le rapport entretenu par le groupe à la reproductibilité, afin de se concentrer ensuite sur les implications de celle-ci sur la vente et le rapport du groupe à son égard.

---

<sup>406</sup> Adelina von Fürstenberg, « Le Centre d'art contemporain et Ecart », in Lionel Bovier, Christophe Chérix, *Op. cit.*, 2019, p. 65.

## Rapport à la reproductibilité : éditions de tête, tirages limités, tirages uniques

Or, le livre d'artiste ne sera jamais « authentique » au sens que la bibliophilie donne à ce terme, sens lié aux procédures artisanales, au tirage limité et à la rareté qui en résulte, et éventuellement à la signature de l'artiste [...].<sup>407</sup>

Ces extrêmes – tantôt vingt exemplaires imprimés, tantôt deux mille – coexistent sous une même dénomination, sous un même label, Ecart Publications. Cela conduit à réfléchir sur la signification de la reproductibilité dans la pratique du livre d'artiste et d'interroger, en premier lieu, la notion même de « publicité » :

Il n'y a pas de consensus sur la question de savoir s'il s'agit d'un critère raisonnable pour définir la publication et ce que « rendre/être public » pourrait signifier dans ce contexte : est-ce l'idée de sphère publique, liée dans son principe même à la publication, qui est décisive, ou est-ce le nombre effectif d'exemplaires qui importe ? Est-il crucial que la publication soit en principe accessible ou bien qu'elle circule réellement ? En fin de compte, on pourrait aussi se demander si la sphère publique à laquelle s'adresse la publication existe déjà *a priori*, ou si la publication crée sa sphère publique.<sup>408</sup>

En effet, l'indication du nombre d'exemplaires d'une publication suffit-elle, comme information, à rendre compte de l'accessibilité et de la « publicité » réelles des livres d'Ecart Publications ? Un livre, parce qu'il est édité vingt fois seulement, est-il nécessairement moins public qu'un autre, et sa valeur de diffusion est-elle réduite, critère qui, pour de nombreux chercheurs, vaut pourtant comme l'un des critères déterminants du livre d'artiste, suivant l'idée inspirée de Benjamin que la reproductibilité s'inscrit dans la « structure même du médium » ?<sup>409</sup> Par extension, quels rapports entretenait Ecart avec des notions telles que celles de diffusion, d'authenticité, ou de rareté ? Ces deux derniers mots étaient-ils même exclus de leur vocabulaire, comme on pourrait se l'attendre, au jour du projet « global » du livre d'artiste ?

L'observation des variations éditoriales pour un même livre est révélatrice. Il est en premier lieu évident que dans le cas de certains livres, publiés à un nombre élevé d'exemplaires pourtant, des oscillations existent entre l'une et l'autre des copies. *Pour John*, par exemple, connaît plusieurs couleurs de couvertures différentes. Ces variations, mêmes sensibles (en réalité souvent difficiles à jauger), remettent en question l'égalité stricte entre chaque copie et, par extension, le mythe d'un désarçonnement de l'unicité propre à une œuvre rare. Celle-ci constitue pourtant théoriquement la « cible » de l'entreprise d'une diffusion à large échelle. L'unicité, dans ce contexte, rétablit une

<sup>407</sup> Leszek Brogowski, *Op. cit.*, 2016, p. 184.

<sup>408</sup> Annette Gilbert, « Publier : une pratique artistique », *Littérature*, n°192, avril 2018, p. 81.

<sup>409</sup> Leszek Brogowski, *Op. cit.*, 2016, p. 181.

forme de singularité qui, à son tour, tend à réinstaurer une logique de rareté. La possibilité d'un retour au paradigme de l'œuvre unique est dès lors favorisée.

Ce cas de figure est toutefois moins flagrant que celui des éditions de têtes, dans la mesure où les variations existant à l'endroit d'un même livre sont d'un ordre plus proprement contingent.<sup>410</sup> Prévues et assumées, les éditions de tête sont au contraire claires dans la distinction qu'elles creusent entre les exemplaires, et participent en ce sens d'une stratégie éditoriale indéniablement transparente. Ceci d'autant plus que les exemplaires sont individualisés par une numérotation particulière et une indication précise dans le colophon. L'information est donc accessible à tous et en permanence : l'acheteur, ou un quelconque lecteur, est nécessairement conscient des différences qui peuvent exister entre l'exemplaire qu'il détient et un autre de la même publication (fig. 2). Si ces questions seront discutées plus avant dans le point suivant, il faut néanmoins déjà souligner que les éditions de tête sont systématiquement vendues à un prix plus élevé que les éditions courantes, conduisant de fait à un principe de hiérarchisation, sur le plan de l'accessibilité au moins. La différence entre les types d'édition ne fait pas l'objet, dans les modalités de diffusion, d'un principe aléatoire : les variations n'auraient alors pu être qu'un jeu de diversification. Quatorze livres font l'objet d'une telle différenciation.

Parmi eux, quelques exemples sont intéressants, qui donnent à penser la différence qui peut exister entre les éditions courantes et les éditions de tête. *Rainbows in Heaven et autres dessins 1972-73* (1973) ou *12 portes entrouvertes sur le rêve suivies chacune d'un compagnon, d'un outil, et d'une clef* (1978) forment une première catégorie révélatrice. Rehaussées au crayon de couleur, les éditions de tête se démarquent dans les deux cas par le déploiement d'une dimension artistique supplémentaire, active dans le sens de l'œuvre et agente par là même de la création d'une réception différenciée selon le type de tirage (fig. 3 et 4). Dans le cas du livre d'Armleder, il apparaît en effet que les phénomènes de brouillage des perceptions visuelles et textuelles déjà mentionnés, par exemple, ne soient pas aussi manifestes dans les exemplaires non rehaussés. L'interprétation de l'œuvre pourrait s'en trouver déplacée. Dans le livre de Schmid et Kasper, les rehauts de couleurs contribuent à exacerber les effets produits par le recours au papier calque, en donnant à la couleur un aspect tantôt vif, tantôt diaphane, qui agit directement dans l'impression d'une atmosphère onirique, telle qu'elle est suggérée par le titre.

Partant, s'il est vrai que la réception est modifiée, il en découle que l'édition courante et l'édition de tête peuvent être appréhendées, dans une certaine mesure, comme deux livres différents, dont la valeur est inégale tant du point de vue esthétique que du point de vue marchand. Plusieurs regards peuvent coexister à cet endroit : cela peut autant être compris comme une distanciation relativement à un certain idéal de la publication d'artiste dans les années 1970 que comme une

---

<sup>410</sup> Il semble que *Pour John* ait pu être publié en deux fois, ce qui pourrait expliquer les variantes. Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 183.

simple ouverture des possibles du point de vue artistique, c'est-à-dire, comme un geste de diversification.

Une deuxième tendance récurrente consiste à insérer dans un exemplaire courant des documents originaux, en les signalant par ailleurs comme tels. C'est le cas de *CV Nut Art show* (1974), de Zack, et *G.P.O v G.P-O / Mail Action* (1976), de P-Orridge. Le colophon de ce livre indique :

001 to 025 of the edition de tête which have added to them an original invitation / card to the trial labeled to the purchaser of the copy, a signed reprint of the Ted / Glass cards with stamp and air-mail sticker, an original collaged queen postcard by / G.P-O and an original contribution by John Armleder<sup>411</sup>

L'emploi du terme « original » est intéressant, qui réinstaura précisément une distinction entre le fac-similé et l'objet physique préexistant. Les cartes (-œuvres ?) distribuées par P-Orridge par voie postale existent de fait en un nombre limité (le livre l'est par définition également mais, publié à 500 exemplaires, une plus grande *publicité* s'inscrit dans le projet même de son édition). De deux choses l'une : ces deux éditions, en faisant rimer les exemplaires de tête avec « rareté » (au sens de « limité »), se signalent en outre par une proximité accrue avec « la main de l'artiste », symbole historique d'authenticité, elle-même prétendument vecteur d'une « aura » entendue au sens de Benjamin. Le livre de Gette possède quant à lui « un dessin original de l'auteur », c'est-à-dire, son coup de crayon, présents vingt-cinq fois seulement sur 525. Ce n'est donc pas seulement le fait que ces livres existent seulement à vingt-cinq exemplaires dans le monde qui les rend rares (c'est déjà vingt-cinq fois plus qu'un tableau unique), mais bien le fait qu'une inscription en leur sein les différencient des cinq cents autres, inscription qui est en outre directement corrélée à une augmentation de la valeur monétaire. Les exemplaires de tête signalent par eux-mêmes une forme de plus-value, donc de hiérarchie instaurée partiellement au moins par une dimension *artisanale* : la « main de l'auteur », c'est le déni de l'*industriel*, à l'intérieur même d'un processus d'industrialisation opportune de l'art et des possibilités que cela permet. L'activité *manuelle*, la manipulation par un humain de ces objets, est certes toujours nécessaire, même en contexte d'impression industrialisée et massive. Mais un livre d'Annette Messenger, imprimé par Lucchini dans les locaux d'Ecart Publications, ne rapproche pas le lecteur d'Annette Messenger. Les dix exemplaires de tête signés de *La femme et...*, en revanche, assurent une continuité physique.

Il n'est pas anodin, précisément, que les éditions de tête réalisées par Ecart Publications véhiculent systématiquement la signature de l'artiste. La numérotation et la signature constituent en réalité pour la majorité des livres concernés par cette partition l'unique différence entre l'édition courante et l'édition de tête. Schématiquement, la signature est synonyme de preuve que l'artiste a touché l'œuvre et qu'il entretient de ce fait un lien direct avec elle. Elle authentifie le nom qui est

---

<sup>411</sup> Genesis P-Orridge, *G.P.O v G.P-O / Mail Action*, 1976, p. 103.

associé à l'œuvre, et fait en quelque sorte office de pare-feu contre le faux du fait même qu'elle est un « axiome de la rareté ». <sup>412</sup> A l'aune de ce genre de paradigme, authenticité et rareté se côtoient de près. La gravure est intéressante, qui est, à l'instar du livre d'artiste, reproductible et prétend à la fois, souvent, pouvoir être remontée à son auteur ou son autrice : « c'est elle, la signature, qui en dernière instance confère l'originalité à une "gravure originale" ». <sup>413</sup> Doit-on de même parler de « livres d'artistes originaux » ? Si le contact physique de l'artiste avec l'œuvre participe de sa valeur, peut-on continuer de faire fonctionner l'idée – chère à Ecart et commentée plus haut – que l'artiste pourrait aussi bien s'effacer, disparaître en tant que composante importante de l'art ? Le nom des auteurs et autrices des livres étant quoiqu'il en soit signalés, et ceci en l'absence même de signature, il serait de toute façon incorrect d'adhérer complètement à la réalité de cette disparition. L'anonymat, en ce sens, ne saurait être de mise chez Ecart : l'expression d'une autorité morale de l'artiste – « l'authorship » au sens d'un « droit moral », d'une « réalité immatérielle de l'œuvre » – demeure, et cela même lorsque cette entité se distingue du « craftsmanship » – c'est-à-dire, de la source effective de la « matérialisation, [le] métier mis en œuvre dans l'élaboration du support matériel ». <sup>414</sup> Par extension, en outre, ces modes de distinction creusent la différence entre l'instance auctoriale – l'autorité créatrice – et l'instance de réception, au risque d'atténuer le principe de (presque) égalité à l'origine de la création d'un « spectateur en collaborateur », ou d'un « lecteur-artiste », développé plus haut.

Comment expliquer l'abondance des signatures ou l'inclusion de matériaux « originaux » dans un tel contexte ? En d'autres mots, pourquoi imprimer des éditions de tête ? Armleder plaide « l'habitude artistique » :

Ça [l'édition de tête] rentrait dans une tradition d'éditeur, ça a toujours existé. Et [nous] mim[ions] ça ironiquement : ce n'était pas un ajout de valeur, c'était un ajout de manipulation... c'est quelque chose qui nous amusait. C'est aussi peut-être parce qu'on essayait de distribuer des livres et que des gens étaient assez attachés à ça. C'est exactement comme quand – quoique dans un ordre différent – Warhol est passé à la rue de l'Italie : il signait tout et je lui disais que les livres étaient plus jolis quand ils n'étaient pas signés. Il me répondait "non, non, c'est bien pour toi que je les signe"... c'est une aura différente. <sup>415</sup>

Andy Warhol, dans cette anecdote, se joue de la valeur de la signature en signant « tout », et en particulier des objets dont il n'est pas l'auteur (Armleder insiste plus loin sur la dimension obsessionnelle de cette pratique de Warhol dans les locaux d'Ecart, jusqu'à la signature de tables). Armleder, quant à lui, prétend investir ironiquement le lieu d'une tradition, tout en admettant répondre dans une certaine mesure à un horizon d'attente préexistant – donc se soumettre à une demande, dans un contexte de réalité marchande. Selon ce point de vue, le groupe imprimait des

---

<sup>412</sup> Leszek Brogowski, *Op. cit.*, 2016, p. 182.

<sup>413</sup> *Idem.*

<sup>414</sup> Voir Jean-Marc Poinot, *Op. cit.*, p. 184, qui reprend les termes de Thierry de Duve.

<sup>415</sup> Énoncé lors d'un entretien avec l'artiste, le 11 mars 2020.

éditions de tête un peu par hasard, dans une forme de gratuité du geste, voire de geste réflexe, ou dans un jeu de rapprochement-distanciation avec la tradition du livre (et celle, peut-être, de la bibliophilie). Pour étayer cette logique d'un jeu sur la signature, Armleder mentionne encore les livres de Ben Vautier que l'artiste signait avant d'arracher la signature en question : l'ironie peut effectivement fonctionner dès lors que la signature, et l'« aura » à laquelle elle peut initialement correspondre, est détournée jusqu'à se transformer en une coquille vide (par sa présence-absence même dans le cas de Vautier).<sup>416</sup> Ailleurs, Armleder persiste : « Dans le fond la numérotation, la signature, tout ça, ça participe à l'imaginaire de la plus-value par la rareté, par la signature, par la main de l'artiste... évidemment je n'ai jamais cru en ça ».<sup>417</sup>

D'un point de vue critique cependant, cette ironie et ce recul ne sont pas évidents dans le cas des livres d'Ecart, ceci d'autant plus que ces éditions particulières conduisent à des impacts concrets sur l'économie du livre, sur son statut ou sa fonction, ou encore sur sa distinction plus ou moins fantasmée, plus ou moins effective d'avec, par exemple, la tradition dite de la bibliophilie. L'accessibilité n'est de fait pas la même selon si le livre coûte cinq ou cent francs. L'impact est pragmatique : les exemplaires de têtes tendaient à être vendus plus chers que les autres. Or, il semble que la valeur ajoutée n'ait pas été corrélative d'un matériau plus cher, donc d'une rareté par la préciosité matérielle, ou d'une technique plus complexe, impliquant une plus grande expertise de l'imprimeur. A ce titre, la collusion entre signature et valeur marchande semble exister, en dépit d'une démarche possiblement ironique ou ludique.

Mais dans le sillage de ce cheminement vers la « rareté » (ou sa potentialité), il apparaît difficile, en revanche, d'établir un fil rouge définitif entre les publications tirées à un nombre restreint d'exemplaires. Celles-ci sont quoiqu'il en soit minoritaires. Il existe, comme évoqué, un lien récurrent entre ces publications et la Leathern Wing Scribble Press. Le livre *The John Armleder is a Vegetarian Book* (1975) est par exemple publié par cette presse, à quinze exemplaires seulement. Le fait qu'il fasse l'objet d'une impression manuelle, résultant d'un estampage à la gouache par la main même d'Armleder, n'est probablement pas anodin dans ce choix de tirage limité. *The Silver Book* (1976), exemplaire unique, réunit également ces deux spécificités : produit avec la Leathern Wing Scribble Press, la peinture est appliquée manuellement. Deux autres livres seulement sont à tirage unique : les deux *Livres de la Méduse*. Comment expliquer cela ? Il n'existe pas de réponse définitive. L'hypothèse peut être faite que, ces livres étant parus en 1973 – à une époque où les moyens techniques de Ecart Publications étaient limités –, la multiplication d'une édition en couleur, comportant en outre de nombreuses pages (102 pour le premier livre), ait été difficile. Leur publication en plus grand nombre est peut-être restée à l'état de projet. Aucun colophon n'apporte de précision à cet endroit. Le statut de tels objets est en tous les cas ambigu, qui questionne

---

<sup>416</sup> *Idem.*

<sup>417</sup> Entretien avec John Armleder, « vidéos d'artistes, partie 3 : John M Armleder et Ecart », *Op. cit.*, novembre 2018.

directement l'identité du livre d'artiste : la reproductibilité, voire la « haute reproductibilité », constitue-t-elle une condition *sine qua non* de ce médium ? Selon Armleder, « il n'y avait pas de hiérarchie entre une chose qu'ils faisaient à un exemplaire, ou une chose [...] à mille exemplaires ». <sup>418</sup>

Il n'empêche que la question du tirage réduit et de son impact sur la *publicité* du livre demeure. Dire qu'un livre publié à 250 exemplaires est nécessairement et fondamentalement plus « public » qu'un livre édité à 25 exemplaires n'est vrai qu'à condition que l'économie en question fonctionne réellement. Cela au moins du point de vue de la prétendue « démocratisation » de l'art : si mille livres sont publiés, le public se trouve-t-il pour autant forcément étendu et diversifié ? Il n'existe pas, à nouveau, de réponse fixe. En 1980, le témoignage de Kate Linker, historienne et critique de l'art, permet toutefois d'émettre des doutes sur la réalisation concrète de cet idéal de transmission et de l'extension promise du public de l'art qui devait en résulter :

La réalité, ou ce qu'ils ont accompli à ce jour, est en fait complètement différente. Malgré le désir de dépasser la politique des espaces séparés et de pénétrer une population plus large, l'art du livre est resté ce que Martha Wilson appelle un « artisanat qui a survécu dans une société technologique ». Comme tout artisanat, sa portée est demeurée faible et *sa circulation en grande partie confinée dans le monde de l'art*. La difficulté ne tient pas à la production, qui a donné naissance à une pléthore de livres, mais à *l'incapacité de développer une infrastructure adaptée* aux visées de l'art du livre. Paradoxalement, le livre a trop bien réussi en tant qu'espace alternatif et nécessite l'équivalent des galeries pour sa diffusion. <sup>419</sup>

Le problème, selon elle, est donc d'ordre structurel et pragmatique. <sup>420</sup> Cherchant à échapper aux canaux traditionnels de diffusion de l'art, ces pratiques finissent par devoir s'y confronter à nouveau : « comme les livres ont tendance à être édités par des individus ou des collectifs, par des petits éditeurs ou occasionnellement par des musées et galeries, ils sont coupés des grands points de vente dont profitent les éditeurs commerciaux. » <sup>421</sup> Plus loin, le constat, désabusé, converge dans la même direction :

[...] la recherche d'un public plus large suggère que l'art du livre pourrait dépendre, au moins temporairement, d'une grande partie des institutions qu'il avait eu l'intention d'éviter. [...] Outre les collectionneurs et artistes spécialisés, les principaux acheteurs de livres à ce jour sont les musées, en quête d'acquisitions bon marché et d'expositions faciles à monter, ainsi que les bibliothèques publiques et universitaires. Le soutien de ces dernières est tellement important [...] qu'Ingrid Sischy affirme même que « l'entrée » du livre dans la société pourrait bien se faire par la petite porte du monde académique. De la même manière que le musée, et en dépit des exclusions et des associations qu'elle évoque, la bibliothèque offre encore le meilleur moyen d'atteindre un nombre appréciable de personnes. <sup>422</sup>

<sup>418</sup> Énoncé lors d'un entretien avec l'artiste, le 11 mars 2020.

<sup>419</sup> Nous soulignons. Kate Linker, *Art. cit.*, p. 16.

<sup>420</sup> Si la démocratisation de l'art par le livre d'artiste n'est pas advenue autant qu'espéré, ce n'est toutefois pas là la seule raison possible. Il faudrait plus sûrement compter sur un ensemble de raisons concomitantes. Voir notamment les thèses de Dupeyrat, décrites, *supra*, p. 35, et relayée par Phillpot et Linker dans les années 1970. La réflexivité souvent observée dans les pratiques du livre d'artiste ont pu jouer contre leur popularisation à large échelle.

<sup>421</sup> Kate Linker, *Art. cit.*, p. 16.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 1

De fait, le MoMa devient à la fin des années 1970 le principal acheteur des livres de Franklin Furnace ou de Printed Matter<sup>423</sup>, et le plus gros client de Ecart Books est la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Genève (BAA).<sup>424</sup> Ce sont alors les institutions qui font le terreau de la diffusion des livres d'artistes et non les espaces indépendants eux-mêmes, dans un mouvement qui va à l'encontre du projet initialement caressé.

La question financière, en plus d'être informative sur le modèle d'autogestion tel qu'il a été pensé par les *artist-run spaces*, et en particulier par Ecart, permet à cet endroit d'aiguiser, en y ajoutant un niveau de compréhension, certaines des interrogations développées dans le présent sous-chapitre. L'économie du livre d'artiste – les conditions matérielles et financières qui la structurent – apparaît effectivement comme le lieu d'un passage nécessaire à la mise en perspective d'un certain idéal de distribution, qu'elle contribue, ainsi que le témoignage de Linker la montre, à tempérer. L'analyse ne saurait en faire l'abstraction.

### **Rapport à la vente : quels principes d'(auto-)financement ?**

Le modèle d'Ecart se fonde sur un principe d'autogestion en trois pôles : une galerie, une imprimerie et une librairie. Leur indépendance vis-à-vis des institutions artistiques telles que les grands musées, la critique professionnelle, l'université ou même les bibliothèques est, dans l'ensemble, effective. Du même coup cependant, Ecart se tient à distance des subventions, et les quelques échanges entre le groupe et la Ville (ceux disponibles dans les archives, du moins) témoignent d'une forme de réticence de la part des autorités locales à les soutenir (par le prêt d'un lieu par exemple, et non nécessairement du point de vue financier, puisqu'il ne semble pas que le collectif ait eu recours à ce genre de demandes). En outre, l'ambition de l'*artist-run space*, auquel se rattache le groupe, fonctionne avec des idéaux tournés vers la neutralisation du marché de l'art et de ses valeurs, et cible un modèle d'économie non lucrative. Celle-ci est ainsi pensée, comme évoqué, afin d'être la corrélative d'une diffusion large et démocratique, emprunte de l'héritage de Fluxus.

Quels ont été les principes de financement d'Ecart ? Armleder indique que le groupe ne faisait pas de bénéfice sur les ventes de livres d'artistes.<sup>425</sup> Celles-ci étaient pensées comme un moyen de rembourser les frais de publications et de permettre dans la foulée les publications suivantes, et non comme un outil de subsistance visant à dépasser l'autoalimentation financière de l'imprimerie. Le principe a donc en effet trait à l'autofinancement à moyen terme, sans logique d'amas. Vendre les livres à un prix proche du prix de production étant toutefois insuffisant à permettre aux artistes de

---

<sup>423</sup> Les sérigraphies de Daniel Spoerri pour l'exposition *Die Morduntersuchung* à la galerie Ecart, imprimées par Ecart Publications et reproduites dans le livre éponyme, figurent d'ailleurs par exemple dans les collections du MoMa.

<sup>424</sup> Elisabeth Jobin : [en ligne] : <https://archivesecart.ch/ladministration-des-editions-et-de-la-librairie-ecart/>, avril 2020.

<sup>425</sup> Énoncé lors d'une conversation avec l'artiste, mars 2020.

vivre, le collectif était nécessiteux d'autres sources de financement. En 1976, pour répondre à la question « Est-ce que vous vendez des choses ou bien c'est de l'autofinancement pur ? », Armleder affirme : « non, chacun en tant qu'individu a ses trucs. La galerie ne rapporte évidemment strictement rien du tout. Le local par chance nous est prêté. Je ne vois pas autrement comment on aurait pu faire. »<sup>426</sup> D'une part, donc, les membres du groupe s'employaient à d'autres activités pour apporter un financement externe (et chacun vis-à-vis de soi-même). De l'autre, Ecart effectuait une marge non sur la vente artistique, mais sur la production d'imprimés pour des organes externes. C'est ainsi que le groupe a partiellement financé, par exemple, le matériel nécessaire à l'imprimerie d'Ecart Publications, et notamment l'imprimante offset obtenue en 1974 : ils utilisaient le savoir-faire accumulé dans le domaine de l'impression, et employaient les machines acquises pour produire un matériel publicitaire (ou administratif) à la demande, notamment, de l'Hôtel Richemond.<sup>427</sup> Le financement, se fait alors à l'*écart* du domaine artistique, et profite partiellement de certains avantages relatifs au métier de la famille d'Armleder. Il est possible, également, que la librairie, activité commerciale, ait aussi agi comme le lieu de financement.

Si l'attitude des artistes – et d'Armleder en l'occurrence –, désintéressée des questions de paiements selon Jean-Christophe Ammann, y a probablement été pour quelque chose<sup>428</sup>, il est également vrai, de fait, que subsister par la seule vente de livres d'artistes semblait à l'époque difficile, le milieu connaissant les biais commentés plus haut par Linker, et l'économie du livre, qui plus est spécialisé, n'ayant pas toujours été un domaine hautement lucratif. Le témoignage de Dick Higgins dans son article intitulé « La distribution du livre », datant de 1973, est à ce titre intéressant. L'artiste et éditeur (*Something Else Press*), est lapidaire : « L'industrie du livre est la plus stupide et la plus corrompue de toutes les industries dans le pays. Ce qui devrait faire partie d'un flux d'informations appartient à un monopole très possessif de l'information. »<sup>429</sup> Une augmentation accrue du prix, dans ce type de situation marchande, serait de toute façon demeurée inefficace, puisque le prix reste dépendant de la demande, et que les canaux des espaces indépendants, ou de moindre échelle, n'ont jamais approché l'importance et les capacités de ceux des grandes maisons de distribution.

Mais si Ecart Publications ne vendait pas ses livres plus chers que le coût de production, quel rapport le groupe entretenait-il avec la vente ? C'est-à-dire, la vente était-elle en mesure de pourvoir d'autres avantages que celui, nécessaire, de l'autofinancement ? En 1976, Armleder affirme : « la vente n'a d'intérêt pour nous que dans la mesure où c'est une communication. »<sup>430</sup> L'argument est calqué sur le principe de l'information, et la vente, impliquant la distribution, est justifiée à l'aune

---

<sup>426</sup> Énoncé dans le séminaire à l'Université, *Op. cit.*, 13.02.76, p. 15, *Archives Ecart*.

<sup>427</sup> Énoncé lors d'une conversation avec l'artiste, mars 2020.

<sup>428</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 73.

<sup>429</sup> Dick Higgins, « La distribution du livre » [1973], trad. Bertrand Clavez, in Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix (éd.), *Op. cit.*, 2014, p. 177.

<sup>430</sup> Énoncé dans le séminaire à l'Université, *Op. cit.*, 13.02.76, p. 15, *Archives Ecart*.

de son pouvoir promotionnel : en 2020, l'artiste affirme encore que c'était là une des seules solutions pour le groupe de se faire connaître à l'extérieur des réseaux de mail art investis par eux (encore que la gratuité n'ait pas empêché ce potentiel).<sup>431</sup> Selon Dupeyrat, « les éditions d'artistes substituent en règle générale à cette fonction [commerciale] celle de la diffusion et de la dissémination, privilégiant la circulation de l'œuvre à sa valeur marchande [...] Autrement dit, avec les éditions d'artistes, c'est de la valeur d'usage de l'œuvre dont il est question avant sa valeur d'échange. »<sup>432</sup> La librairie endossait alors la fonction d'étendard, chargée de la promotion d'un certain type de matériel livresque, et diffusant autant les œuvres ou les revues d'individus totalement externes – s'y vendaient des livres de Joseph Beuys comme des revues telles que *Artforum* – que des livres d'Ecart Publications. Un principe de vente par correspondance était en outre actif, par le biais de bulletins de commandes où étaient inscrites les listes des livres et leur prix (fig. 5 à 7). Ce sont ces formulaires de commandes qui ont probablement le mieux su faire la publicité, ou simplement signaler, l'existence d'Ecart Publications dans le monde.

Ces listes de prix sont instructives. En règle générale, les informations y figurant tendent à confirmer les dires d'Armleder : les prix des livres conçus par les membres d'Ecart, dans leur version courante, se situent tendanciellement entre 1 et 10 francs (équivalents, environ, à 2 et 20 francs en 2019, selon l'indice suisse des prix à la consommation, fourni par l'Office fédéral de la statistique). A titre de comparaison, la revue *Artforum* était vendue 9 francs par la librairie, *Flash-Art*, 7,50 francs ; celles-ci sont respectivement vendues 13 euros et 15 euros en 2020. Suivant ce recoupement, il est effectivement possible d'estimer que les livres d'Ecart Publications étaient vendus, dans leur majorité, au prix d'une revue dans un kiosque ou d'un livre en format poche dans une grande surface – à un prix afférent à une production industrielle, et éloigné des inflations du marché de l'art. Sur le plan régional, les livres du Centre d'art contemporain (Adelina von Fürstenberg Publisher) sont distribués à des prix semblables. Les livres internationaux édités par d'autres instances font à leur tour l'objet de tarifs similaires (*Lucerne*, de Buren, coûte 7 francs en 1978, (*A rose is a rose is a rose*), de Jasper Johns, coûte 13 francs).

Les exemplaires publiés par la Leathern Wing Scribble Press sont en revanche globalement plus chers. A ce titre, il existe une corrélation entre le faible tirage, la dimension parfois artisanale de ces livres, et les prix. *The John Armleder is a Vegetarian Book*, par exemple, tiré quinze fois, coûte 100 francs en 1978. *Ayacotl*, édité à 2000 exemplaires, coûte à l'inverse 1 franc seulement.

Les prix ne semblent toutefois pas être systématiquement établis en fonction d'une limitation du tirage : il faut également mentionner quelques occurrences de livres vendus à un prix *anormalement* haut et contribuant radicalement à réduire l'accessibilité, et possiblement, la publicité des livres en question. Le processus de démocratisation s'y trouve directement mis à mal

---

<sup>431</sup> Énoncé lors d'une conversation avec l'artiste, mars 2020.

<sup>432</sup> Jérôme Dupeyrat, *Art. cit.*, fév. 2010, p. 7.

puisque ces livres, quoique multipliés en nombre, approchent dès lors les prix que pourraient avoir un objet non reproductible et indépendant d'une visée industrielle, telle qu'une huile sur toile. *Art Reported Stolen* de Minkoff, par exemple, figure à 750 francs sur une liste de diffusion. Il n'est pas anodin à cet endroit que si cette publication ne comprend pas d'édition de tête, la totalité des 150 livres imprimés fait l'objet d'une signature. Dans une même logique, les 102 exemplaires de *Blackout*, de Sarkis, sont signés et numérotés : le livre vaut 102 francs, soit schématiquement dix à vingt fois plus chers que les livres conçus par les membres d'Ecart. Armleder explique qu'Ecart Publications, en tant qu'éditeurs toutefois, n'avaient pas la main mise sur les prix des artistes invités.<sup>433</sup>

Le plus frappant réside sans surprise dans les différences entre les exemplaires courants des livres, à des prix industriels très bas, et leurs éditions de tête – notamment la variation entre une édition signée et une édition non signée. D'un point de vue statistique, il ressort des listes de prix observées que la signature contribue, au minimum, à tripler le prix du livre. Parfois, elle suffit à le multiplier par dix (*La femme et...*, par exemple). L'inclusion d'« originaux », comme dans *G.P.O v G.P.O* de P-Orridge ou dans *CV Nut Art Show* de David Zack, accroît la valeur marchande de l'œuvre de dix à quinze fois. Si les livres de la Double Sphinx Serie sont systématiquement vendus à 5 francs, et cela invariablement à travers les années (donc indépendamment des stocks), le livre de Gette, seul à connaître une édition particulière avec un dessin de l'artiste, voit son prix multiplié par cinq : la présence d'un dessin « original » le situe à 50 francs. Quelques exemples traduisent enfin une inflation brûlante : si *Niente purtroppo !*, d'Armleder, coûte 5 francs en édition courante, il en vaut 100 avec des originaux et signé. Un exemplaire unique existe – « *Ex. unique, + plaques, originaux et additifs dans une boîte. Signé.* » – qui vaut à son tour 1000 francs. Un même livre vaut donc, selon la version, et selon la rareté des éléments ajoutés qui le constituent, jusqu'à 200 fois plus cher. Ce livre prouve qu'Armleder aussi s'adonne à ces escalades de prix, et non seulement les artistes invités. De même, une version unique du *CV Nut Art Show*, « containing the original Ray Johnson section of the archive collected by Zack », coûte 7000 francs (environ 15387 francs actuels), soit 700 fois plus chers que l'édition courante. Le prix est justifié comme un moyen « to help the new correspondence center ». L'axiome de la rareté, alors, se calque sur celui de la valeur marchande.

Mais la question demeure légitime : quelqu'un qui n'est pas familier de ce domaine particulier serait-il susceptible de déboursier l'équivalent de 2000 francs actuels pour des originaux (ou une plaque d'impression) de John Armleder, artiste alors peu connu du grand public ? Le grand public est-il enclin à payer 700 fois plus chers pour des originaux de Ray Johnson, et pour financer un centre relié au mail art, pratique démocratique, car accessible, mais nonobstant tributaire d'un réseau de connaisseurs ? Cela semble peu probable. Un tel achat dépendrait davantage, au contraire, d'un

---

<sup>433</sup> Énoncé lors d'une conversation avec l'artiste, mars 2020.

geste de collectionneur, ou de celui d'une personne préalablement et suffisamment « acquise à la cause », bien renseignée sur ce circuit précis.

Ces considérations sont à mettre en perspective avec les conceptions développées par Armleder : l'ironie, l'habitude et le jeu sur la tradition ne sont-ils pas écornés dans leur pertinence – ou faudrait-il presque dire, dans leur innocence – par de telles réalités marchandes ? Il est du même coup nécessaire d'apporter de la nuance à l'idée qu'« avec les éditions d'artistes, c'est de la valeur d'usage de l'œuvre dont il est question avant sa valeur d'échange. »<sup>434</sup> C'est majoritairement vrai, mais pas absolument pour autant. La gratuité artistique qui caractérise Ecart se heurte donc dans la pratique (à un degré relatif toutefois), aux limites qu'impose au collectif la réalité financière de l'autogestion : ces livres seraient-ils si chers si Ecart avait plus de moyens ? Probablement pas. Mais il est à la fois possible, en ce sens, de relativiser la « faillite » d'un idéal : c'est en vendant un exemplaire à 1000 francs que le groupe est ensuite apte à distribuer 1000 exemplaires du livre à 1 franc.

Qu'en est-il, finalement, du devenir historique de ces objets du point de vue de leur valeur marchande ? Moeglin-Delcroix relève, en 1997 déjà, que les publications des années 1960 et 1970 étaient « sensibles à la spéculation qui frappe les œuvres d'art en général. Les livres des artistes les plus connus sont maintenant les plus recherchés et les plus chers. C'est la cote de l'artiste qui fait celle du livre. Autrement dit, le livre a échoué à affranchir les œuvres du fonctionnement habituel du système de l'art. »<sup>435</sup>

Le site internet de Printed Matter, encore actif dans la vente, renseigne sur les prix actuellement pratiqués dans la vente de livres d'artistes datant des années 1970. L'*Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*, conçu en 1974 par Christian Boltanski, vaut aujourd'hui 900 dollars.<sup>436</sup> L'artiste, qui fait en 2019-2020 l'objet d'une large rétrospective au Centre Pompidou, jouit d'une réputation étendue.<sup>437</sup> Le *Xerox Book* (1968), pensé par Seth Siegelau et mentionné plus haut, atteint quant à lui 4750 dollars.<sup>438</sup> Le prix est justifié, sur le site, par la spécification « rare and special interest ». Un livre signé de Sophie Calle peut valoir 9000 dollars.<sup>439</sup> *A Book about Love & War & Death* (1972) de Dick Higgins, moins connu aujourd'hui, est en revanche cédé pour 25 dollars.<sup>440</sup>

Le constat est donc pluriel. Il est en premier lieu vrai qu'à plusieurs centaines, voire milliers de francs (ou dollars), l'idéal d'un art populaire et accessible à tous fait les frais d'une forme d'inflation et d'une récupération par les modalités spéculatives de l'art : la reproductibilité industrielle n'assure

<sup>434</sup> *Idem.*

<sup>435</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Op. cit.*, 1997, p. 128.

<sup>436</sup> Sur le site de Printed Matter : <https://www.printedmatter.org/catalog/36672>, consulté en avril 2020.

<sup>437</sup> Christian Boltanski, *Faire son temps*, 13.11.2019 - 16.03.2020, Centre Pompidou.

<sup>438</sup> Sur le site de Printed Matter : <https://www.printedmatter.org/catalog/3607>, consulté en avril 2020.

<sup>439</sup> *La Fille du docteur* (1991), édité à 250 exemplaires.

Sur le site de Printed Matter : <https://www.printedmatter.org/catalog/11723>, consulté en avril 2020.

<sup>440</sup> Sur le site de Printed Matter : <https://www.printedmatter.org/catalog/8020>, consulté en avril 2020.

pas l'accessibilité. Toutefois, une installation de Boltanski est vendue en 2011 à 62'500 euros chez Sotheby's<sup>441</sup> : le prix d'un livre n'est pas comparable à celui d'une installation, unique, du même artiste. En second lieu, un grand nombre de livres restent accessibles, à l'instar de celui d'Higgins, qui témoignent dans d'une relative continuité de l'idéal de diffusion. Ces livres sont en effets vendus au prix d'un livre industriel dans une librairie quelconque. *Venant et Partant / Coming and Going*, de Weiner, passe de 10 francs, en 1978 à la librairie Ecart, à 103 euros sur internet<sup>442</sup>.

Ces nuances, en définitive, tendent à renforcer la proposition suivante : « s'ils n'ont pas bouleversé le marché de l'art, ni la société, ils [les livres d'artistes] continuent de leur poser des questions et, à tout le moins, ils ont préservé et étendu un mode de réception de l'art qui était auparavant l'apanage de la gravure. »<sup>443</sup> Si les effets du livre d'artiste sur le marché peuvent être relativisés, et que des exemples sortent du lot, il n'empêche qu'une grande partie de la production s'est vu distribuée à des prix réduits au cours des années 1970, et aujourd'hui encore.

## Après Ecart

Le déménagement d'Ecart à la rue de l'Italie en 1979 marque un tournant dans l'histoire du collectif. Le ralentissement qui suit sera amené à ne plus cesser jusqu'à la « dissolution » du groupe. En 1980, leur espace propre est à nouveau réduit : « Migros, désirant récupérer l'arcade du 14, rue de l'Italie, Ecart s'installe dans les locaux du Centre d'art contemporain, au numéro 16. » Dès lors, plus aucune exposition ne sera présentée.<sup>444</sup> En 1981, Armleder possède déjà un atelier personnel aux Halles de l'Ile.<sup>445</sup> Le Centre d'art contemporain perd son bail en 1982 : sans espace, le groupe Ecart ne perdurera pas.<sup>446</sup>

Armleder dit n'avoir pas voulu « aller plus loin » car il était déjà, à ce moment-là, « tout seul ».<sup>447</sup> Lucchini a dans l'intervalle arrêté complètement son engagement artistique pour des raisons personnelles, tandis que Rychner a déplacé – « converti » selon Armleder – son activité (artistique ?) vers la fabrication d'arcs et le tir à l'arc : en un mot, les différents membres d'Ecart se détournent, pour diverses raisons, du collectif (quinze ans déjà sont passés depuis *Linéaments I*).<sup>448</sup> Les déménagements successifs scellent ces éloignements.

---

<sup>441</sup> Sur le site de Sotheby's : <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.26.html/2017/art-contemporain-pf1765>, consulté en avril 2020.

<sup>442</sup> Sur le site de Abebooks :

[https://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=30010667133&searchurl=kn%3Dvenant%2Bet%2Bpartant%2Bweiner%26sortby%3D17&cm\\_sp=snippet-\\_srp1-\\_title1](https://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=30010667133&searchurl=kn%3Dvenant%2Bet%2Bpartant%2Bweiner%26sortby%3D17&cm_sp=snippet-_srp1-_title1), consulté en avril 2020.

<sup>443</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Op. cit.*, 1997, p. 128.

<sup>444</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 116.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>447</sup> Énoncé lors d'un entretien avec l'artiste, le 11 mars 2020.

<sup>448</sup> *Idem.*

Armleder continue toutefois les activités de diffusion sous le nom de Ecart, et notamment par l'entremise de la librairie, qu'il tente de réanimer en 1984. S'adressant à la ville pour tenter d'obtenir un nouveau local, l'artiste indique : « les nombreuses demandes que je reçois depuis la fermeture de la librairie m'ont poussé à reprendre le projet de réouverture [...] selon une structure plus conventionnelle. Le stock de la librairie [...] représente un précieux matériel de référence (plus de 5.000 livres et autant d'exemplaires de magazines), mes fournisseurs de catalogues et de revues suivant toujours mes commandes. » La demande est motivée par la spécialisation de la librairie, qui « s'était faite un nom même à l'étranger, puisqu'il n'y a guère qu'une dizaine de librairies de ce genre de par le monde. » La Ville, cependant, ne donnera pas suite à cette demande.<sup>449</sup> Dès 1980, Armleder tient par ailleurs chaque année un « stand Ecart » à la foire internationale d'art de Bâle, de taille modeste et à but non lucratif : c'est « avec une sélection de livres publiés par Ecart que John M Armleder entre dans la liste des exposants de la foire. » Le stand s'autonomisera, présentera par la suite des œuvres tous médiums et artistes confondus, et deviendra une forme de pratique curatoriale annuelle propre à Armleder.<sup>450</sup>

Parallèlement à ces efforts, Ecart Publications connaît une postérité immédiate, institutionnelle à certains égards. Au cours des décennies qui suivent, les livres d'artistes du groupe sont présentés à de nombreuses occasions (à l'ICA de Londres en 1983, au Centre Pompidou en 1985, à l'Alvar Aalto Museum de Stockholm en 1986, au Centre d'art contemporain de Genève en 1996 ou encore à l'Emily Carr gallery de Vancouver en 2012). Entre 2000 et 2010, Armleder publie trois livres collectifs sous l'égide d'Ecart Publications, en collaboration avec JRP|Ringier.<sup>451</sup>

Dès le mois d'avril 2017 finalement, le MAMCO inaugure un « espace Ecart », qui accueillera plusieurs expositions consécutives, thématiques autour de certaines activités du groupes, telles que la pratique d'exposition ou le développement du mail art.

---

<sup>449</sup> Lettre de John Armleder à Monsieur le Conseiller administratif, 26 décembre 1984, *Archives Ecart*.

<sup>450</sup> Citations issues du site internet du MAMCO. Voir l'exposition Ecart à Art Basel, 04.07.2019-08.03.2020, MAMCO : <https://www.mamco.ch/fr/1612/Ecart-a-Art-Basel>, consulté en avril 2020.

<sup>451</sup> Lionel Bovier, Christophe Cherix, *Op. cit.*, 2019, p. 123. Les livres sont *Team 4040 : Yellow Pages* (2004), *Black Noise* (2007) et *Voids : A Retrospective*.

## Conclusion

La consultation des quelques ouvrages écrits sur Ecart inspire un vaste vocabulaire. En son centre, certains mots se démarquent sans effort, naissent naturellement au bout des lèvres, qui traduisent l'effet que provoque le groupe sur celui ou celle qui le découvre : ce sont des mots tels que « vivacité », « profusion », voire, dans ce sillage, « désordre » ou « chaos ». Et c'est peut-être là la manière la plus fidèle de décrire ce qu'a été ce collectif. En plus de dix ans, plusieurs dizaines d'expositions organisées, d'artistes invités – de trois continents au moins –, de livres d'artistes produits... plusieurs milliers, probablement, de lettres échangées. La *mailing list* est si longue que les *Archives Ecart* évoquent la boîte de Pandore ; l'incroyable diversité des documents illustrée dans l'*Almanach Ecart* figure la pointe de l'iceberg.

Ces informations, si elles ne sauraient à elles seules prouver la valeur artistique du groupe, son importance historique au moins, suffisent à suggérer, pourtant, qu'il a su trouver une place éminente au sein d'un réseau artistique global et extrêmement varié, une nébuleuse dont le XXI<sup>e</sup> siècle redécouvre le bouillonnement, et le découvre actuel.

Cependant, l'histoire des *artist-run spaces*, ainsi soient-ils nommés, est demeurée longtemps une « histoire mineure », une zone d'ombre dans l'histoire de l'art. Peut-être, justement, en raison du relatif flou qui les entoure ou, différemment dit, de ce « désordre » apparent. Étudiée, toujours, mais pour elle-même, rarement : l'historiographie (et l'expographie) de l'art s'est plus souvent concentrée sur l'un ou l'autre des « courants » des années 1960 et 1970 – Fluxus, l'art minimal, l'art conceptuel, le *land art*, ou la performance, etc. – que sur ces espaces dont la vocation est souvent celle d'exister en tant que plateforme qui, ouverte à la diversité, advient au contraire comme une mosaïque de ces « courants ». Étroitement liés à ce mode de fonctionnement et à ce rapport particulier à l'art, les livres d'artistes font eux-mêmes l'objet d'une histoire singulière, voire minoritaire, à laquelle s'ajoute une méconnaissance globale du médium par le grand public. L'idéal anti-institutionnel (ou para-institutionnel) semble en un sens large avoir réussi mais au prix, paradoxalement, d'une faillite dans le désir d'un art « démocratisé ».

Ecart Publications, partie prenante d'un tel modèle, apparu et disparu dans un contexte culturel par ailleurs moins dynamique que n'a pu l'être, par exemple, celui de la scène new-yorkaise (et, en son sein, Printed Matter ou Franklin Furnace), se situe au croisement de ces deux histoires complexes, parfois délaissées. Si le parti pris de ne « rien inventer » a guidé l'imprimerie Ecart, il en naît pour autant une masse artistique, quantitativement, mais aussi qualitativement cruciale. *Qualitativement*, non tellement du point de vue d'un mieux, ou d'un moins bien, que de celui d'une influence palpable, ironiquement calculable à l'aune des grands noms qui apparaissent parmi les contacts et contributeurs du groupe – ne serions-nous pas susceptibles, dans une discussion, d'énoncer les noms de Weiner, Warhol ou Beuys (ces deux étant passés à la galerie Ecart) comme des noms-clés, témoins de l'importance du collectif sur la scène artistique ?

Plus avant, la valeur de l'art n'étant pas nécessairement corrélative d'une réputation, il faut relever, pour signifier l'importance du groupe Ecart – et en l'occurrence de leurs livres d'artistes –, la manière dont ils s'inscrivent à de nombreux égards au centre des enjeux majeurs des années 1960 et 1970 et ce, en embrassant une diversité rare grâce à l'hétérogénéité même que le groupe a entretenue.

Ce travail a tenté d'esquisser quelques-unes des tendances dominantes du corpus édité par Ecart Publications, en en détaillant, du mieux possible, le spectre des effets produits, tant sur la réception que sur les artistes qui en sont à l'origine. Le deuxième chapitre démontre la manière dont le groupe s'établit sur une amitié et dont celle-ci, s'imbriquant petit à petit à une attention accrue pour l'actualité artistique et son passé récent, donne lieu à des œuvres *processuelles*, fondées sur des mécaniques rendues aptes, dans une certaine mesure, à relativiser l'influence directe de l'*intentionnalité* artistique dans le résultat obtenu. Cet aspect prétend profiter d'un geste tantôt collectif, tantôt automatique, ou les deux à la fois. Dans le même mouvement – et cela conduit à une mise en perspective simultanée du statut de l'œuvre (après celui du statut de l'artiste) –, les objets produits s'établissent sur une identité ouverte qui s'offre comme une alternative à la nécessité de situer la valeur de l'œuvre dans un objet *fini* ou, en d'autres mots, relativement au paradigme de l'*œuvre achevée*. L'œuvre est voulue vivante, collective. Elle fonctionne à la fois, lorsqu'elle est mécanique, sur la prétention d'une itération possible, perçue comme l'une des résultantes d'un déni du caractère central de l'*expression d'une intériorité, d'une individualité*.

Lorsque le groupe s'ouvre aux collaborations – autre outil du partage de l'autorité créatrice –, c'est dans une logique hautement participative : les œuvres proposées par les invités sont souvent, dans la continuité de l'esprit d'Ecart, interactives. Le lecteur/spectateur y est invité à jouer un rôle actif en endossant celui d'un collaborateur des artistes en question, voire d'un artiste lui-même. Impliqué physiquement dans la manipulation de l'objet-livre, objet performatif en ce sens, les gestes du lecteur actualisent en outre le caractère séquentiel du livre d'artiste. Ces gestes contribuent par suite au déploiement de collections, de séries, d'énigmes ou d'enquêtes qui appellent à une implication cognitive et affective. Ces pratiques diverses ont en partage un recours constant – et parfois réflexif – à ce qu'offre comme potentiel de création l'enchaînement, en séquence, des pages du livre d'artiste (autant de surfaces d'expression). Cette exploitation donne lieu à des temporalités variées, fondées sur une consultation plus ou moins linéaire, plus ou moins fragmentée, du livre d'artiste. Conjointement, ces pratiques exploitent le caractère polysensoriel du médium, en réfléchissant sur sa dimension visuelle ou tactile : les liens possibles entre le texte et l'image, par exemple, sont largement développés.

Ces développements coexistent avec un accroissement de l'attention portée à la question de la *spatialité* : le rapport entretenu par les pages, et par le livre, à leurs espaces propres. Exploitant les possibles, ces livres d'artistes donnent lieu à des saturations visuelles de l'espace ou privilégient, au contraire, la mise en lumière d'espaces vides. Plus sûrement, ces gestes entrent dans un rapport

dialectique, qui apporte simultanément une portée réflexive sur le médium en lui-même et ses potentiels. En pensant son espace propre et ses circonscriptions, le livre d'artiste joue de ses frontières : il exploite les limites de son influence, physiquement et symboliquement, en les modulant, les soulignant ou les assouplissant.

Certaines expériences s'appuient sur le caractère expansif des frontières du livre d'artiste : celles-ci sont amenées à être redéfinies, chaque fois réinventées. L'appui sur un principe référentiel y contribue largement : l'inclusion de « documents » dans l'œuvre en modifie les paramètres. En conséquence, les effets de l'œuvre varient au gré du type de matériau avec lequel il dialogue, ces pratiques liminaires instituant une conversation entre le « document » (ou l'élément auquel le livre fait référence, tantôt scientifique, tantôt artistique) et l'œuvre, au sein de laquelle l'un « instruit » l'autre, en le révélant et le modifiant. Ces deux éléments s'en trouvent éclairés dans leurs usages : le « document », par exemple, peut endosser une fonction descriptive autant que prescriptive.

Poser la question des frontières de l'œuvre, et notamment à l'intérieur du rapport entretenu par le livre à l'égard de l'exposition, implique de considérer les livres d'artistes qui flirtent avec l'idée ou la fonction de « catalogue ». Si, d'une part, cette relation est loin d'être univoque (le livre subordonné au commentaire et à l'archivage d'une exposition), elle ressort d'autre part de choix artistiques précis : c'est ainsi que certains livres peuvent faire l'économie d'une exposition physique dans l'espace de la galerie, au profit d'une tentative d'apparaître eux-mêmes comme des livres-expositions, voire des livres matrices d'une exposition à venir.

Ces pratiques, éminemment variées, ont en commun un lieu d'impression et un matériel. Ecart Publications est entièrement le fait d'une imprimerie localisée. L'ensemble dépend à ce titre d'une même source non seulement du point de vue de la « ligne éditoriale », donc des choix des membres du groupe quant aux artistes invités (etc.), dépendant d'un certain rapport à l'art, mais aussi du point de vue technique et économique. Si certaines publications privilégient par exemple des pratiques dites conceptuelles, ayant trait à la dématérialisation potentielle de l'œuvre, il n'empêche que chacun des livres édités sont le fait d'une réalité matérielle et marchande. Il est donc impossible, ou à tout le moins insatisfaisant, de faire abstraction des conditions techniques qui ont donné lieu à ce corpus, et ce d'autant plus que celles-ci vont de pair avec un ensemble de partis pris presque idéologiques, pourrait-on dire, à l'égard des institutions et du marché de l'art. La reproductibilité est dans ce cadre un élément signifiant et, à travers elle, la vente et ses implications.

La production du livre d'artiste se fonde plus ou moins sur un ensemble de valeurs, dont les points saillants sont l'accessibilité et la tentative d'un élargissement de l'accès à l'art. Quarante à cinquante après, la bonne réalisation de ces aspirations peut être questionnée. L'observation mène à un constat ambivalent. Le livre d'artiste a-t-il « gagné », pour reprendre les mots de Ulises Carrión ?<sup>452</sup> Pas vraiment. Il n'a pas réellement perdu non plus.

---

<sup>452</sup> Ulises Carrión, *Op. cit.*, p. 75.

Pour cause, si les accomplissements artistiques des *artist-run spaces* et du médium livre d'artiste (son application dans les années 1970 en l'occurrence) sont nuancés à certains égards, il n'empêche que tous deux font l'objet d'une grande actualité. Maurizio Nannucci et Gabriele Detterer éditent en 2012 un livre de référence sur les espaces d'arts indépendants des années 1970, parmi lesquels nombreux sont spécialisés dans le livre d'artiste. Au cours des années 2010 également, Leszek Brogowski et Jérôme Dupeyrat s'affirment, dans la sphère francophone, dans un renouveau de la théorisation du médium et de l'observation de son histoire. Ecart, plus précisément, fait quant à lui l'objet de deux importantes publications en 2019, tout en bénéficiant, de manière contemporaine, entre 2017 et 2020, de plusieurs expositions. Un espace est dédié au collectif au MAMCO de Genève, qui jouxte un Cabinet de poésie concrète fondée sur la base des archives de l'Espace Zona à Florence, dont Nannucci est une figure tutélaire. Les imprimés, à la fin des années 2010 et au seuil des années 2020, sont à l'honneur.

Enfin, en dehors du seul milieu institutionnel – institutionnalisation à laquelle participent encore aujourd'hui Armleder ou Nannucci –, le milieu de l'art reçoit lui-même un héritage constitué d'un ensemble de pratiques et d'idéaux. Le livre d'artiste est encore extrêmement vif au XXI<sup>e</sup> siècle et, loin de faire lettre morte, il profite au contraire de l'impulsion que lui offrent les évolutions technologiques de notre temps. C'est ainsi que le domaine des possibles est plus ouvert encore qu'il ne l'a jamais été auparavant, à l'intérieur duquel le numérique est un élément d'importance. Les exemples contemporains sont infinis : il est difficile d'effectuer une sélection. De manière absolument arbitraire, donc, nous ne mentionnerons que trois noms : Éric Watier, qui profite de la diffusion numérique au nom d'une esthétique de la gratuité et du flux<sup>453</sup> ; Dora Garcia qui, en 2009, intitule son livre *Steal this book* et, en le disposant comme une sculpture dans un dispositif expositionnel, propose un geste radical et troublant en rendant l'objet « susceptible d'être véritablement pillé ». <sup>454</sup> La réception s'en trouve profondément ébranlée : le potentiel subversif du médium conserve une actualité. Finalement, les éditions Abrüpt, basées à Zürich, « en cette terre helvétique où se promènent les fantômes affranchis de quelques réfugiés de l'histoire », se revendiquent comme un « collectif organisé autour d'une association à but non lucratif, qui tente de servir une certaine idée des lettres », et font primer la circulation sur la valeur marchande. Chaque livre peut être acquis numériquement et gratuitement – il est alors défini comme un « antilivre », statique ou dynamique –, numériquement à un prix très réduit, ou sous forme matérielle, généralement à moins de dix francs. <sup>455</sup> C'est l'esprit du livre d'artiste des années 1970 qui resurgit en 2020.

---

<sup>453</sup> Jérôme Dupeyrat en parle dans *Art. cit.*, 2016, p. 83.

<sup>454</sup> Voir la notice correspondante sur le site des Presses du réel : [en ligne] : <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=2897>, consulté en mai 2020. Voir aussi Jérôme Dupeyrat, *Art. cit.*, 2017, p. 75.

<sup>455</sup> Voir le site internet des éditions : [en ligne] : <https://abrupt.ch/>

## Bibliographie

### Sources

#### Fonds

*Archives Ecart*, conservé à la Haute École d'Art et de Design (HEAD) de Genève

#### Littérature publiée

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. par Lionel Duvoy, Paris : Ed. Allia, 2012.

BRECHT Goerge, *Chance-imagery / L'imagerie du hasard*, trad. par Bruno Elisabeth, Paris : Les presses du réel, 2002.

CARRIÓN Ulises, *Quant aux livres, On books*, trad. par Thierry Dubois, Genève : Héros-Limite, 2008.

ECCO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris : Seuil, 2015 [1965].

HIGGINS Dick, *Postface : un journal critique de l'avant-garde*, Dijon : Presses du réel, 2006.

HIGGINS Dick, « Ce qu'il faut chercher dans un livre – physiquement » [1965-1966], in Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix (éd.), *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? : actes du Colloque, 19-20 mars 2010, Université Rennes 2*, Rennes : Ed. Incertain sens, 2014, p. 271-275.

LINKER Kate, « Le livre d'artiste comme espace alternatif » [1980], *Nouvelle revue d'esthétique*, 2008/2 (n° 2), p. 13-17.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*, Marseille : Le Mot et le reste, 2006.

PHILLPOT Clive, *Booktrek : selected essays on artists' books (1972-2010)*, Zürich/Dijon : JRP|Ringier/Les Presses du réel, 2013.

WILSON Martha, « Artists Books as Alternative Space », in *Artists books / Bookworks*, catalogue d'exposition, Melbourne : The Ewing and George Paton Galleries, Adelaide : The Experimental Art Foundation, Brisbane : The Institute of Modern Art, New York : Franklin Furnace, 1978, p. 28.

#### Articles de presse, chronologiquement

MASON Rainer Michael, « Faire de l'autre un artiste », *Tribune de Genève*, Genève, 28 février 1973.

MASON Rainer Michael, « Refaire l'inventaire du monde », *Tribune de Genève*, Genève, 30 mai 1973.

MASON Rainer Michael, « Le degré zéro de la peinture », *Tribune de Genève*, Genève, 11 octobre 1973.

MASON Rainer Michael, « L'art engagé/Une fausse querelle », *Tribune de Genève*, Genève, décembre 1973.

MASON Rainer Michael, « Les détrompe-l'œil de Daniel Spoerri », *Tribune de Genève*, Genève, 23 janvier 1974.

BORD Dominique, « La culture vidéo », *Tribune de Genève*, Genève, 11 septembre 1974.

C. C., « De l'art marginal : « Ecart » », *Elements*, n° 36, Genève, juillet 1974, pp. 21-22.

BORD Dominique, « Hervé Fischer : l'art est un jeu », *Tribune de Genève*, Genève, 27 novembre 1974.

BORD Dominique, « Sortir les artistes de leur huis-clos », *Tribune de Genève*, [?: fin 1974 ou début 1975].

CUENOD Anne, « Boltanski-Messenger : à la recherche d'une identité », *Journal de Genève*, Genève, 19 février 1975.

MATHONNET Philippe, « Quand l'artiste propose et que le spectateur dispose », *Journal de Genève*, Genève, 6 novembre 1975.

CHARRIERE Edmond, « L'art est mort : vive l'art ! », *Tribune de Genève*, Genève, 12 novembre 1975.

MATHONNET Philippe, « Tampons : l'artiste et le bureaucrate », *Journal de Genève*, Genève, 1<sup>er</sup> juin 1976.

MATHONNET Philippe, « Fluxus, un moment d'expérimentation exceptionnel/Et la dissolution de l'art dans le quotidien », *Journal de Genève*, Genève, 11-12 décembre 1976.

GROS Georges, « Notes sur un concert sans notes », *La Suisse*, Genève, 20 janvier 1977.

KLEIM Paul, « Aux cimaises genevoises / La démarche autocritique de Ben Vautier », *Tribune de Genève*, Genève, 27 février 1978.

« Le bloc-notes, Michel Bulteau (projections de films) », *Journal de Genève*, Genève, 15 février 1978.

MATHONNET Philippe, « Fluxus : à l'art sa liberté ! », *Journal de Genève*, Genève, 19 mars 1980.

## **Littérature secondaire**

### **Littérature publiée**

ALBERRO Alexander, *Conceptual art and the politics of publicity*, Cambridge / Londres : The MIT Press, 2003.

AMEY Claude, OLIVE Jean-Paul (éd.), *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre ? : journées d'études organisées par le thème Arts, Esthétiques et l'EA 1572, les 7 et 8 novembre 2002*, Paris : L'Harmattan, 2004.

ANCEL Pascale, PESSIN Alain (éd.), *Les Non-publics : les arts en réceptions*, Paris : L'Harmattan, 2004.

-GIREL Sylvia, « Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception », in *Les Non-publics de l'art*, p. 461-483, 2004.

- BARBÉRIS Isabelle (éd.), *L'archive dans les arts vivants : performance, danse, théâtre*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.
- BELLINI Andrea (éd.), *Centre d'art contemporain Genève 1974-2017*, Dijon : Les Presses du réel, 2017.
- BENICHOU Anne (éd.), *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon : Les Presses du réel, 2010.  
 -MOEGLIN-DELCROIX Anne, « L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste – Les termes d'un paradoxe », pp. 25-46  
 -BENICHOU Anne, « Ces documents qui sont aussi des œuvres... », pp. 47-76.
- BENICHOU Anne, *Un imaginaire institutionnel : Musées, collections et archives d'artistes*, Paris : L'Harmattan, 2013.
- BERTHET Dominique (éd.), *L'imprévisible dans l'art*, Paris : L'Harmattan, 2012.
- BROGOWSKI Leszek, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Rennes : Ed. Incertain sens, 2016.
- BROGOWSKI Leszek, MOEGLIN-DELCROIX Anne (éd.), *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? : actes du Colloque, 19-20 mars 2010, Université Rennes 2*, Rennes : Ed. Incertain sens, 2014.  
 -BROGOWSKI Leszek, « Du concept non élargi du livre et du concept élargi de l'art dans le livre d'artiste », pp. 9-36.  
 -DUPEYRAT Jérôme, « Le livre d'artiste comme alternative à l'exposition », pp. 179-190.
- BOISSIER Jean-Louis, *La relation comme forme : l'interactivité en art (nouvelle édition augmentée)*, Genève : MAMCO, Dijon : Les presses du réel, 2008.
- BOVIER Lionel (éd.), *Ecart (1969-1980)*, Zürich : JRP|Ringier, 2012.
- BOVIER Lionel (éd.), *John Armleder*, Paris : Flammarion, 2005.
- BOVIER Lionel, CHERIX Christophe, *Ecart, Genève 1969-1982 : l'irrésolution commune d'un engagement équivoque*, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1997.
- BOVIER Lionel, CHERIX Christophe (Ed.), *Les espaces indépendants / Die Unabhängigen Räume / Independent spaces, Actes du colloque international de l'A.I.C.A (section suisse) du 6 décembre 1997 à Zürich (Vortragssaal des Kunsthauses Zürich)*, Genève : JRP|Ringier éditions Genève, 1999.
- BOVIER Lionel, CHERIX Christophe, *Ecart, Genève 1969-1982 : l'irrésolution commune d'un engagement équivoque* [éd. Augmentée], Genève : MAMCO, 2019.
- BREHM Margrit, CHERIX Christophe (et al.), *John Armleder : at any speed*, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Publishers, 1999.
- BOUCHARD Pascale, « Le visible et l'invisible chez Sophie Calle : Variations autour du seuil », Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2012.
- CHATEIGNÉ Yann, JOBIN Elisabeth (éd.), *Almanach Ecart. Une archive collective, 1969–2019*, Genève : HEAD, Lausanne : art&fiction, 2019.
- CHEVRIER Jean-François, *œuvre et activité : la question de l'art*, Paris : L'Arachnéen, 2015.

DELLEAUX Océane, *Le multiple d'artiste : Histoire d'une mutation artistique, Europe-Amérique du Nord de 1985 à nos jours*, Paris : L'Harmattan, 2010.

DETTNERER Gabriele, NANNUCCI Maurizio (éd.), *Artist-Run Spaces*, Zürich : JRP|Ringier, 2012.

-AULT Julie, BRONSON AA, LIPPARD Lucy R., « Printed Matter, New York », pp. 202-225.

-BOVIER Lionel, CHERIX Christophe, « Ecart, Geneva », pp. 110-131.

-DETTNERER Gabriele, « The Spirit and Culture of Artist-Run Spaces », pp. 10- 49.

-NANNUCCI Maurizio, « Zona, Florence », pp. 254-282.

DUPEYRAT Jérôme, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Rennes 2 le 30 novembre 2012.

DUPEYRAT Jérôme, *Ce que l'édition fait à l'art : extraits d'une collection*, Roubaix : Tombolo presses, 2017.

DANILO Eccher (éd.), *Braco Dimitrijević*, Milan : SivilanaEditoriale, 2016.

FAGOT Sylvain, UZEL Jean-Philippe (éd.), *Énonciation artistique et socialité : actes du colloque International de Montréal des 3 et 4 mars 2005*, Paris : L'Harmattan, 2006.

GINZBURG Carlo, *Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice*, Paris : Gallimard, 1980, p. 242

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art, une histoire d'expositions*, Paris : Presses universitaires de France, 2009.

GRENIER Catherine, *Annette Messenger*, Paris : Flammarion, 2000.

GUILMAINE Anne-Marie, « L'empreinte d'une expérience performative en littérature : le cas de Sophie Calle et de Miranda July », Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal, 2015.

HEGYI Lóránd, *Fiat Flux : la nébuleuse Fluxus, 1962-1978*, Cinisello Balsamo : Silvana, 2012.

HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (éd.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.

JAMET-CHAVIGNY Stéphanie, LEVAILLANT Françoise, *L'art de l'assemblage, relectures*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011.

JAUNIN Françoise, *John Armleder : du minimalisme à la saturation, entretiens avec Françoise Jaunin*, Lausanne : La Bibliothèque des Arts, 2016.

KELLEIN Thomas, *Fluxus*, Londres, New York : Thames & Hudson, 1995.

LEFEBVRE Antoine, *Portrait de l'artiste en éditeur, l'édition comme pratique artistique alternative*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne le 17 novembre 2014.

LEFEBVRE Antoine, *Artiste éditeur*, Dijon : Les Presses du réel, 2018.

MAFFEI Giorgio, PETERLINI Patrizio (éd.), *Fluxbooks : Fluxus artist books from the Luigi Bonotto collection : from the sixties to the future*, Milan : Mousse Publishing, Venise : Fondazione Bonotto, Fondazione Bevilacqua la Masa, 2015.

- MAIGRON Maryline, SALATI Marie-Odile (éd.), *La Surface : accidents et altérations*, Chambéry : Université de Savoie, Laboratoire Langages, littératures, sociétés, 2010.
- MASON Rainer Michael (et al.), *Le livre libre : essai sur le livre d'artiste 1883-2010, du livre illustré au livre d'artiste en Suisse romande*, Paris : Les Cahiers dessinés, Le Mont-sur-Lausanne : J. Genoud SA, 2010.
- MAISON ROUGE (de) Isabelle, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris : Scala, 2004.
- MEAUX Danièle (éd.), *Livres de photographies et de mots*, Caen : Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 2009  
 -DUPEYRAT Jérôme, « Coprésence et coproduction : usages de la photographie et du texte dans les livres d'artistes 'conceptuels' », pp. 157-172.
- MELAET Aline (éd.), *Ecart type*, Genève : Boabooks, à paraître.
- MELOIS Clémentine (éd.), *Publier]...[Exposer, Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, Nîmes : École supérieure des Beaux-Arts de Nîmes, 2011-2012.
- MIKA Vincent, *Irrelevant process : Machines à dessiner et images trouvées*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris VIII le 26 novembre 2016.
- MILLET Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris : Flammarion, 1994.
- MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste : 1960/1980*, Paris : J.-M. Place, Bibliothèque nationale de France, 1997.
- MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*, Marseille : Le Mot et le reste, 2006.
- MOKHTARI Sylvie (éd.), *Les artistes contemporains et l'archive, interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes : Presse Universitaire de Rennes, 2004.
- PHILLPOT Clive, *Booktrek : selected essays on artists' books (1972-2010)*, Zürich : JRP|Ringier, Dijon : Les Presses du réel, 2013.
- POINSOT Jean-Marc, *Quand l'art a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève : Mamco, Villeurbanne : Institut d'art contemporain, Art édition, 1999.
- PUGNET Natacha, *L'effacement de l'artiste : essai sur l'art des années 1960 et 1970*, Bruxelles : La lettre volée, 2012.
- RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000.
- RANCIERE Jacques, *Le destin des images*, Paris : La Fabrique, 2005.
- ROSATI Lauren (éd.), *Alternative histories : New York art spaces 1960 to 2010*, Cambridge : MIT Press, 2012.
- RUBY Christian, *La figure du spectateur : éléments d'histoire culturelle européenne*, Paris : A. Colin, 2012.
- SAURISSE Pierre, *La mécanique de l'imprévisible : art et hasard autour de 1960*, Paris : L'Harmattan, 2007.

TROCHE Sarah, *Le hasard comme méthode : figures de l'aléa dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes : Presses universitaires, 2015.

VERHAEGHE Julien, *Art et flux : une esthétique du contemporain*, Paris : L'Harmattan, 2014.

ZERBIB David (éd.), *In octavo, Des formats de l'art*, Annecy : ESAAA Editions, Dijon : Les presses du réel, 2015.

### Articles dans des ouvrages

DUPEYRAT Jérôme, « Fluxus/Freinet : Enseigner et apprendre, arts vivants », in *L'édition comme expérience*, publication en ligne par la Villa Arson, 2018.

DUPEYRAT Jérôme, « Les éditions d'artiste et leur réception : entre provocations et malentendus », in Leszek Brogowski et al., *Défier la décence : crise du sens et nouveaux visages du scandale dans l'art*, Arras : Artois presses universitaires, 2016, pp. 77-91.

DUPEYRAT Jérôme, « Livres d'artistes : a multi-person control situation », in Océane Delleaux (éd.), *Les avancées de l'art multiplié : actes d'une journée d'étude à l'université de Picardie Jules Vernes, Amiens, mai 2013*, Friville-Escarbotin : Friville Éditions, 2016, pp. 35-55.

DUPEYRAT Jérôme, « Livres d'artistes : ce que l'édition fait à l'art et à ses frontières », in Éric Van Essche (éd.), *Aborder les bordures : l'art contemporain et la question des frontières*, Bruxelles : La lettre volée, 2014, pp. 123-137.

NACHTERGAEL Magali, « L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain », in *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, Avril 2012, Lille.

REKOW-FOND Lydie, « Paul-Armand Gette, la lisière "mise à nu" », in Corinne Alexandre-Garner (éd.), *Frontières, marges et confins*, Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2014, p. 175-184

### Reuves publiées

BÉLANGER Jennifer et al., « Formes de l'enquête, construction du savoir : élucidations, opacités et angles morts », *Postures*, no. 29, Hiver, 2019.

BROGOWSKI Leszek, « Le complexe et le tranchant. Sur un rayon de ma bibliothèque », *graphic\_art\_research (Departamento de Dibujo, Universidad de Vigo)*, Fév. 2014, pp.56-67.

DREYFUS Charles, « L'intermédia et Dick Higgins », *Inter*, 125, 2017, pp. 72-73.

DUPEYRAT Jérôme, « Revues d'artiste. Pratiques d'exposition alternatives / pratiques alternatives à l'exposition », « *Revue d'artistes* », dossier hors-série, fév. 2010.

« Livres d'artistes. L'esprit de réseau. », *Nouvelle revue d'esthétique*, Paris, PUF, n°2, 2008.

DUPEYRAT Jérôme, « « As cheap and accessible as comic books » : l'utopie démocratique du livre d'artiste », *Δm*, n°3, 10, 2012, p.11-29.

FLEURY Jean-Damien, ARMLEDER John, « Interview de John M Armleder par Jean-Damien Fleury », in *Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art*, 1996.

GILBERT Annette, « Publier : une pratique artistique », *Littérature*, n° 192, avril 2018, pp. 65-84.

GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n°6, nov. 1980, p. 3-44.

HUYGHEBAERT Céline, « Une autre femme disparaît dans *Rachel, Monique* de Sophie Calle », *Postures*, no. 29, Hiver, 2019.

KRAUSS Rosalind, « Grilles », *Communications*, 34, 1981, p. 170.

LASZLO Jean-Noël, « Les artistes prennent le chemin de la poste », *Communication et langages*, n°102, 4ème trimestre 1994, p. 42-58.

« Lawrence Weiner : Collection Public Freehold, », *Pratiques, réflexions sur l'art*, n° 19, automne 2008, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008.

« “Pour de faux ?” Histoire et fiction dans l'art contemporain », *Sociétés et Représentations*, n° 33, printemps 2012.

### Catalogue d'exposition

*Bookmakers*, catalogue d'exposition, Saint-Yrieix-la-Perche : Théâtre du Centre Jean-Pierre Fabrègue, 1995.

*Maurizio Nannucci : There is another way of looking at things*, catalogue d'exposition, Milan : SilvanaEditoriale, 2012.

### Webographie

-Traitement des archives du groupe Écart [En ligne] : <http://archivesecart.ch/>, consulté en mai 2020.

DUPEYRAT Jérôme, « L'exposition des livres d'artistes, ou son impossibilité », *exPosition*, 10 mai 2016, consulté le 24 juin 2019. [En ligne] : <http://www.revue-exposition.com/index.php/articles/dupeyrat-exposition-livres-artistes-ou-son-impossibilite/%20>, consulté en avril 2020.

HIGGINS Dick, « Sur les intermédia », trad. Pascal Krajewski, *Appareil*, 18 | septembre 2017, consulté en mars 2019, [En ligne] : <http://journals.openedition.org/appareil/2379>, consulté en avril 2020.

SEMIN Didier, « FLUXUS », *Encyclopædia Universalis*, consulté en février 2019. [En ligne] : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fluxus/>, consulté en avril 2020.

« Talking Heads », rencontre publique entre John Armleder et Lionel Bovier, HEAD-Genève, 2016 : [en ligne] : [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1446&v=j59Cf7-9Cvg](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1446&v=j59Cf7-9Cvg), consulté en avril 2020.