



HAL
open science

Écart(s) et rapprochements

Jerome Dupeyrat

► **To cite this version:**

| Jerome Dupeyrat. Écart(s) et rapprochements. 2018. hal-03760153

HAL Id: hal-03760153

<https://hal.science/hal-03760153>

Preprint submitted on 25 Aug 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Écart(s) et rapprochements

Jérôme Dupeyrat

Écart, ou Ecart. Avec ou sans accent, le nom du groupe a ceci de remarquable qu'il sonne comme une évidence et semble avoir une valeur programmatique, sans qu'on ne parvienne jamais, pourtant, à en saisir tout le sens avec certitude. L'abandon fréquent de l'accent sur la première lettre pour écrire le nom du groupe sur ses propres publications et ephemera provoque potentiellement un doute quant à la compréhension du terme. Rapidement levé, ce doute reste néanmoins comme un indice de polysémie : « écart » ne doit peut-être pas s'entendre uniquement en son sens le plus évident.

Bien souvent, un « bon » nom de groupe ou de collectif d'artistes — s'il est possible d'en juger — s'impose ainsi comme allant de soi tout en laissant ouverte l'analyse de sa signification — pensons à The Independant Group, Fluxus, Support-Surface, General Idea, sans oublier l'indépassable Dada.

Écart

Action d'écarter, de s'écarter ; résultat de cette action.

Action de s'éloigner volontairement ou non à quelque distance ; résultat de cette action.

Écart... une affaire d'espace, de distance, de pas de côté donc. Les actions ou les situations qu'ont générées les membres du groupe, les objets qu'ils ont produits, constituaient doublement un écart : d'une part vis-à-vis des activités quotidiennes et ordinaires qui les réunissaient de prime abord (Écart est en premier lieu un groupe d'amis passant du temps / passant le temps ensemble), d'autre part vis-à-vis des attendus conventionnels de l'art à la fin des années 1960 et au début des années 1970.

Mais Écart s'est aussi tenu à proximité de multiples phénomènes et manifestations qui avaient en commun certains questionnements esthétiques et politiques. Les historiens, de même que John Armleder, soulignent en général la filiation ou du moins le lien de proximité entre Écart et Fluxus, et plus largement un ancrage dans le paysage artistique, culturel et politique qui a vu l'émergence de ce phénomène artistique.

« Au cœur des activités d'Écart, note Lionel Bovier, se trouvent des faisceaux d'intérêt, d'influences et de problématiques fondamentales de l'époque : le rôle central donné à l'imprimé dans les décennies 1960 et 1970 ; le “paradigme performatif” qui prévaut avec Fluxus, c'est-à-dire la réalisation d'une “partition” plutôt que d'une œuvre finie et close et qui s'exprime parfaitement dans le célèbre principe d'équivalence de Filliou : “bien fait / mal fait / pas fait” [...] ¹ »

Plus largement, Lionel Bovier constate aussi, avec Christophe Chérix, que « La décennie qui suivit les premières activités de Fluxus fut caractérisée par différentes réponses à cet héritage, à travers des modèles alternatifs, des réseaux, et un engagement politique et communautaire². »

C'est dans ce contexte que se situe Écart. Mais dans ce contexte précisément, le groupe, en dépit de son nom, aura été une entreprise de mise en relation d'un large spectre d'artistes et de pratiques qu'en réalité il aura contribué... à rapprocher !

Lionel Bovier et Christophe Chérix, toujours, l'ont parfaitement souligné :

« La confrontation répétée de ce travail de groupe à d'autres scènes artistiques européennes et américaines, via le “mail art”, les échanges de publications, les festivals de performances,

1 Lionel Bovier, « John Armleder & Écart », *Initiales*, n°1 : George Maciunas, janvier 2013, p. 102.

2 Lionel Bovier et Christophe Chérix, « John Armleder and Écart », in Lionel Bovier (éd.), *Écart (1969-1980)*, Zurich, JRP|Ringier, 2013, p. 17 [trad. de l'auteur].

semble outrepasser les contributions spécifiques et ponctuelles d'artistes internationaux. Ce qui importe plus encore est le mélange de ces réseaux, le fait qu'Al Souza côtoie Olivier Mosset ou que Robin Crozier soit placé sur le même horizon que Lawrence Weiner. Le jeu des influences et des complémentarités gagne en complexité et amène inéluctablement à reconsidérer cette époque. Et sans doute le premier apport du dépouillement des archives Écart [...] est d'offrir les scénarios d'une telle "histoire parallèle".³ »

Écart

CONSTR.

Assemblage, jonction de deux pièces (de bois, etc.) qui s'encastrent l'une dans l'autre.

La raison de tels rapprochements tient sans doute à l'un des fondements du groupe : les écarts produits collectivement par ses membres ont pour origine des pratiques non artistiques, et postulent l'équivalence (non l'identité ou la confusion) entre l'art et la vie. Excursions en montagne, arrosage d'un jardin, *tea time*, etc., toutes sortent de micro-événements quotidiens entrent dans la mythologie d'Écart en étant pleinement vécus comme des expériences. L'art, c'est alors une prise de distance — plus ou moins grande — vis-à-vis de ces pratiques quotidiennes, qui ne sont pas nécessairement artistiques, mais qui pourtant appartiennent pleinement à l'activité du groupe et qui constituent un milieu pour les écarts artistiques de ses membres.

Or l'expérience de la vie est beaucoup plus complexe et entremêlée que ne l'est l'écriture de l'histoire de l'art. S'employer à mettre en relation des choses, des productions, des phénomènes, des courants, et surtout des personnes a priori distantes les unes des autres, c'est alors contester — sans bruit mais concrètement — un vaste ensemble de logiques qui, tout en concernant des champs divers, sont essentiellement l'expression d'une même façon de régir les activités humaines. Ce qui est remis en question, ce sont ainsi les partages habituels du savoir et les méthodologies de catégorisation et de classement auxquelles sont habituées l'histoire et la critique d'art, mais aussi les logiques de spécialisation et de normalisation auquel chacun est soumis dans la vie quotidienne — dans son travail, ses loisirs, dans la sphère domestique ou encore dans l'espace public.

En ne s'en tenant qu'aux éditions, traces les plus tangibles aujourd'hui des activités d'Écart, on peut appuyer le constat fait par Lionel Bovier et Christophe Chérix. De façon non exhaustive, ces éditions ont pour auteurs les membres d'Écart eux-mêmes — ensemble ou individuellement —, Cozette de Charmoy, Robin Crozier, Braco Dimitrijevic, Peter Downsbrough, Paul Armand Gette, Dan Graham, Richard Kostelanetz, Annette Messenger, Maurizio Nannucci, Muriel Olesen, Sarkis, Daniel Spoerri, Endre Tót, Lawrence Weiner, etc. Des publications collectives réunissent par ailleurs Alighiero e Boetti, Daniel Buren, James Lee Byars, Robert Filliou, Claudio Parmiggiani, etc.

Quoi de commun entre un livre de Cozette de Charmoy, de Peter Downsbrough et de Lawrence Weiner ? Le premier, intitulé *Neuf poèmes payés*⁴, réunit dans une chemise cartonnée dix pages volantes dont la composition typographique reproduit les empreintes accumulées d'un tampon « PAYÉ », selon des combinaisons et des superpositions variables d'une page à l'autre. L'ensemble dessine une série de poèmes qu'on pourrait qualifier d'administrativo-concrets ou de graphico-comptables.

3 Lionel Bovier et Christophe Chérix, « L'arrosage à Bonvard », *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque – Écart, Genève (1969-1982)*, Genève, Mamco, 1997, p. 12.

4 Cozette de Charmoy, *Neuf poèmes payés*, Genève, Éditions Ottezec – Écart publications, 1975, 29,7 × 21 cm, 10 f. non reliés et non paginés sous une chemise en portefeuille cartonnée.

Le deuxième, intitulé *In/Out*, met en relation au fil des pages et des doubles pages des segments parallèles dont la position se déplace et des mots se référant à la perception de l'espace (*in, out, here, etc.*) ainsi qu'à la construction de cette perception en fonction de leur combinaison (*and, or*)⁵.

Réunissant une série de *statements* relatifs au déplacement et/ou à la construction d'un objet dans l'espace, ainsi qu'une photographie (reproduite deux fois) d'un bloc de pierre posé sur une table, le troisième livre, intitulé *Coming and going / Venant et partant*⁶, semble lié à une interrogation qui s'y trouve également formulée : « Est-ce qu'une structure quelconque qui soutient un bloc de ____ est une fondation ? ». Anne Mœglin-Delcroix⁷ a souligné en quoi cette question se rapporte directement à l'expérience de Lawrence Weiner, sculpteur avant d'avoir utilisé le langage. Ce livre noue ainsi plusieurs aspects importants de sa pratique et rend compte des questionnements qui la sous-tendent à travers la production même d'un nouveau travail.

Ce qui coexiste ici, ce sont deux œuvres conceptuelles d'une part — qui toutes deux attestent de la nature en réalité perceptive et tangible de l'art conceptuel, mais par des moyens tout à fait différents — et une écriture relevant de la poésie visuelle ou concrète d'autre part. Lucy Lippard a écrit qu'« il y a une distinction entre la poésie concrète, où les mots sont faits pour *ressembler* à quelque chose, une image, et l'art dit "conceptuel", où les mots sont utilisés uniquement pour *éviter* de ressembler à quelque chose, où l'apparence des mots sur la page ne fait aucune différence⁸. »

Cette distinction, loin d'être infondée, s'avère néanmoins réductrice dès qu'on la soumet à la complexité des pratiques concernées. L'art conceptuel, art de l'inscription, dans tous les sens du terme, n'échappe pas à l'apparence, même s'il le fait selon des critères qui ne sont plus ceux des « beaux-arts », et inversement, ce que produit la poésie concrète est bien un langage visuel, autant que textuel, mais pas nécessairement une image pour autant.

Ainsi, la différence majeure entre ces trois livres ne tient peut-être pas tant aux obédiences esthétiques de leurs auteurs (art conceptuel vs poésie concrète, sympathisante Fluxus) qu'à leur place dans le processus artistique. Deux d'entre eux sont des œuvres « en soi », en ce qu'ils se caractérisent par une clôture spatiale et temporelle au sein de laquelle advient le fait artistique (Downsbrough / de Charmoy), alors que l'autre (Weiner) renvoie le lecteur à un espace-temps dont le livre crée la condition de possibilité, mais qu'il ne circonscrit pas, puisque les *statements* ont pour principe que « L'artiste peut réaliser la pièce ; la pièce peut être réalisée (par quelqu'un d'autre) ; la pièce peut ne pas être réalisée. Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception⁹ ».

Par-delà toutes ces distinctions bien réelles, reste que les trois artistes produisent un art indissociable de ses modalités de diffusion, qui informent le travail et en sont constitutives, et où il s'agit d'« apprendre à lire l'art » (*learn to read art*), comme le dirait Lawrence Weiner. De plus, avec l'utilisation du tampon « PAYÉ », les neuf poèmes de Causette de Charmoy sont marqués par une esthétique administrative à laquelle l'art conceptuel n'est pas étranger.

5 Peter Downsbrough, *In/Out*, Genève, Adelina von Fürstenberg – Écart publications, 1976, 17 × 11,4 cm, 32 f. non paginés.

6 Lawrence Weiner, *Coming and Going / Venant et partant*, Genève, Centre d'art contemporain – Écart publications, 1977, 15 × 12 cm, 24 f. non paginés.

7 Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place – BNF, 1997, p. 181.

8 Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 157 [trad. de l'auteur].

9 Lawrence Weiner, déclaration d'intention, 1969.

On ne saurait nier les profondes différences entre ces éditions et entre les démarches des artistes qui en sont les auteurs. De même, il faut se méfier des rapprochements opérés a posteriori en ce que ceux-ci résultent parfois d'un oubli problématique des contextes et des enjeux qui ont été ceux de l'époque.

Mais ce qu'Écart nous apprend, c'est qu'en dépit de ces différences, il est salutaire non de les nier, mais de pouvoir les embrasser d'un même mouvement.

Aborder les rapprochements qu'a opérés Écart à travers le catalogue de ses éditions résulte pour partie d'une commodité : les publications sont des traces facilement accessibles de l'activité du groupe. Mais il faut aussi souligner que l'édition est un haut lieu de ce genre de dialogues et de croisements, car les publications d'artistes sont un phénomène qui s'est constitué à la croisée de nombreux courants artistiques, que la circulation du livre a parfois permis de mettre en regard plus librement que dans les musées ou les galeries : art minimal et conceptuel, Fluxus, poésie concrète, performance, pop art, etc.

L'édition est une activité qui induit très souvent de faire ensemble, de faire à plusieurs ou de faire avec d'autres, qui induit une remise en question de l'autorité, qui institue la diffusion comme art, qui permet de redéfinir la notion d'œuvre et ce en quoi une œuvre peut être un objet, etc. De fait, tous ces paramètres de l'activité éditoriale réunissent de nombreuses postures artistiques des années 1960-70.

Plus que le livre, c'est peut-être la bibliothèque qui pourrait être alors la métaphore du groupe et de la galerie-librairie Écart. D'ailleurs, selon Catherine Quéloz, l'espace alternatif genevois « [fit] également office de bibliothèque¹⁰ ».

Plus largement, en langue française, les bibliothèques furent d'abord longtemps nommées « librairies » (d'où le faux-ami *Library* en langue anglaise). En effet, comme l'explique Frédéric Barbier, « Le mot le plus utilisé au Moyen-Âge pour désigner la bibliothèque dans l'acception d'espace des livres est celui de "librairie", qui dérive de l'adjectif latin *librarius*, "qui a rapport au livre" (*liber*). "*Librarius*" employé comme adjectif substantivé s'applique à une fonction : l'homme des livres, alias le bibliothécaire (dans un monastère) mais aussi le copiste ou (à partir du XIII^e siècle) le chef d'un atelier de copie et de vente de livres manuscrits (en français "librère", "libraire"). Le même substantif mais au neutre ("*librarium*") signifie le meuble à livres, et au féminin ("*libraria*"), la collection de livres, la bibliothèque. [...] Jusqu'au XVII^e siècle, la Bibliothèque du roi est la "Librairie royale" [...] "Bibliothèque" est employé en français dans le sens de "lieu réservé aux livres" à partir du tournant des XV^e-XVI^e siècles [...]. Il s'impose définitivement au XVIII^e comme en témoigne l'Encyclopédie (article "Bibliothèque"), qui insiste sur le caractère spatial de la définition et sur l'importance des dispositifs de classement et de rangement¹¹ ».

Si le fonctionnement moderne des bibliothèques, et celui des librairies, distinguent clairement ces deux espaces et institutions, il y a donc une dimension commune à l'une et l'autre qui reste évidente et que l'étymologie atteste.

Des ouvrages de natures 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.

Ce fut d'une certaine façon cela Écart : une entreprise envisageant l'activité de production et de diffusion artistique comme la constitution d'une bibliothèque — littéralement vivante.

10 Catherine Quéloz, « Les raisons / réseaux du collectif », in Lionel Bovier et Christophe Chérix (éd.), *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque*, op. cit., p. 88.

11 Frédéric Barbier, *Histoire des bibliothèques : d'Alexandrie aux bibliothèques virtuelles*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2016, p. 7-8.