

Dans son texte phare « Intermedia », publié en 1966, Dick Higgins, artiste Fluxus, affirme que les formes artistiques intéressantes et novatrices contemporaines « semble[nt] en grande partie se situer entre les techniques [media] »¹. Dès lors, la notion d'intermédia n'a pas comme objectif de réunir ou d'associer plusieurs supports artistiques – à la différence des *mixed-media*, dont se distingue Higgins –, mais découle plutôt d'un processus d'hybridation, de façon à rendre caduque toute identification formelle de l'œuvre. Ainsi, pour la chercheuse Ina Blom, dans l'intermédia, « l'aspect médial de l'œuvre peut être décrit en termes de transmédia, c'est-à-dire comme l'agent d'un changement ou d'un transcodage. Les nombreuses tentatives intermédia d'articuler des « entre-deux » ou des « dehors » n'expriment nullement un rêve sur l'état idyllique de l'immédiat. Il s'agit simplement d'adresser le principe de médiation en tant que passage d'un état à un autre »², processus qui se caractérise, selon Higgins, par sa « continuité »³. Cette dernière, affirme-t-il, est constitutive d'une « nouvelle mentalité » plus ou moins « universelle dans l'ensemble des beaux-arts »⁴. En effet, la séparation rigide entre médiums artistiques est selon lui corollaire d'une pensée du social héritée de la Renaissance et d'un féodalisme qui entend organiser la société en « subdivisions » pour mieux la cloisonner⁵.

Désignée comme « Ecart Intermedia Gallery »⁶ dans l'un de ses documents fondateurs, la pluralité de pratiques présentées à Ecart – *events*, happenings, concerts, performances, Mail art, poésie visuelle et concrète, etc. – est sous-tendue par cette même logique intermédiaire. Celle-ci met en crise l'autonomie formelle de l'œuvre et de son champ sensible, un « ensemble indifférenciable » pour reprendre les mots de François Bovier⁷. L'existence du film au sein de cet ensemble – où l'identité des genres et des supports, qui frappe par son étrangeté, est déplacée et devient performative – a été ressaisie, principalement, à travers les notions d'*expanded cinema*⁸ ou de *paracinema*⁹. Ainsi, à partir d'une discussion de l'installation *Re-constructing the Missing Photograph* que monte Anthony McCall, pionnier de l'*expanded cinema*, à la galerie Ecart en 1978¹⁰, il s'agira d'analyser, dans cet article, la dimension intermédiaire du projet de l'artiste dans son dialogue avec son contexte d'exposition, afin de mettre en lumière un aspect inexploré de l'histoire d'Ecart. Rédigé à partir d'une enquête basée à la fois sur des archives encore inexploitées d'Ecart et sur celles de l'artiste lui-même, ce texte articule une « histoire mineure »¹¹ tant d'Ecart que de McCall, pour mettre en évidence la place du film dans la programmation de la galerie genevoise, et plus largement, au sein de la notion même d'intermédia.

En effet, Ecart partage ses locaux avec le Centre d'art contemporain depuis 1977 à la rue Plantamour, à Genève. Si, dans ses

grandes lignes, la programmation du Centre tend plutôt vers l'art conceptuel, l'Arte Povera ou le post-minimalisme, et celle d'Ecart vers Fluxus, les deux espaces forment le foyer d'un ensemble de pratiques définies, à cette époque, à travers la notion de « dématérialisation » de l'œuvre d'art¹², et plus récemment caractérisées par le terme de « New Art »¹³. Ainsi, Ecart et le Centre sont non seulement des espaces où s'exposent ces nouvelles formes artistiques, souvent vectrices d'une critique explicite ou sous-jacente de l'institution artistique, mais ils participent également d'un mouvement plus large de redéfinition de l'exposition comme médium : tous deux sont en rupture avec l'épistémologie sur laquelle se sont fondés, au XIX^e siècle, le musée et ses modalités de monstration, d'organisation et de contemplation d'artefacts. À l'inverse, l'émergence de l'intermédia et de l'exposition comme médiums, qui sont des phénomènes concomitants, bat en brèche les pratiques et conceptions classiques du musée. En effet, ces nouvelles données permettent de faire dialoguer la fonction de l'exposition comme « milieu » des œuvres d'art et des schèmes psychosociaux du public – l'étymologie de « milieu » étant la même que celle de « médium ». De ce point de vue, l'exposition comme médium repose sur des principes issus de la théorie de l'information ou de la cybernétique plutôt que de l'esthétique¹⁴. Il est par conséquent possible de faire une analogie entre, d'une part, l'exposition de McCall et les questions que celle-ci soulève sur la notion d'intermédia et, d'autre part, la galerie Ecart, envisagée ici comme le médium même de ces pratiques intermédiatiques.

Actif dans le milieu de la London Film-Makers' Cooperative – au sein de laquelle se développe un pendant britannique explicitement politique, marxiste, de l'*expanded cinema*, qui s'inscrit dans le sillage de la formulation d'un cinéma « structuraliste-matérialiste »¹⁵ –, puis à New York dès 1973, Anthony McCall expose à Ecart en 1978. Intitulé *Re-constructing the Missing Photograph* [Reconstituer la photographie manquante], le projet de McCall constitue, avec ceux de Sarah Charlesworth et de Joseph Kosuth, l'une des trois contributions de l'exposition « Préface » *International Local*, née d'une collaboration entre la galerie Ecart et le Centre d'art contemporain¹⁶. McCall s'était fait connaître dans le circuit des arts élargis et expérimentaux grâce, notamment, à *Line Describing a Cone* (1973). S'inscrivant dans une série de travaux que l'artiste nomme *Solid Light Films* et récompensé à *EXPRMNTL 5* en 1974¹⁷, *Line Describing a Cone* explore l'un des éléments fondamentaux et concrets du film : le faisceau lumineux projeté pour lui-même, plutôt qu'en tant que « véhicule d'information codée, décryptée à travers son impact contre une surface plate »¹⁸. En effet, l'œuvre consiste en la projection d'un rayon de lumière pure (un film 16mm dénué d'image) qui, durant trente minutes, dessine progressivement un volume conique qui se déploie entre le projecteur et tout plan que le faisceau vient percuter, un phénomène

1 L'original dit : « seems to fall between media ». Voir Dick Higgins, « Intermedia », in *Something Else Newsletter*, n° 1, 1966. Republié dans Dick Higgins, *A Dialectic of Centuries. Notes towards a Theory of the New Arts*, New York and Barton, Printed Press, pp. 12–17 ; trad. dans Nicolas Feuillie (dir.), *Fluxus dixit. Une anthologie*, vol. 1, Dijon, Les Presses du réel, 2002, pp. 201–207. Dans sa version, plus récente, Pascal Krajewski traduit *media* par *médiums* « quand il se référerait plus spécifiquement à la sphère de l'art ». Voir : Dick Higgins, « Sur les intermédia », trad. Pascal Krajewski, in *Appareil* [En ligne], 18/2017, journals.openedition.org/appareil/2379 (consulté le 1.8.2019). Nous suivons la traduction publiée dans l'ouvrage de Feuillie, plus fidèle au contexte dans lequel apparaît l'essai de Higgins, marqué par le rejet de la *medium specificity* de Clement Greenberg postulé dans son article « Towards a Newer Laocoon », in *Partisan Review*, juillet-août, 1940.

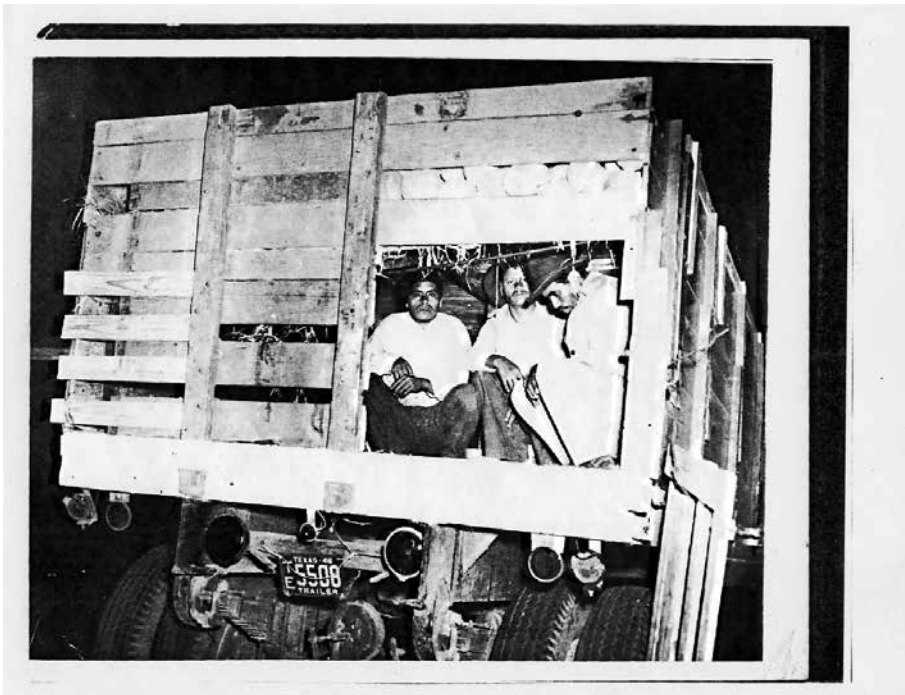
2 Ina Blom, « Boredom and Oblivion », in Ken Friedman (dir.), *The Fluxus Reader*, Chichester, Academy Editions, 1998, p. 65.

3 Dick Higgins, *op. cit.*, dans Nicolas Feuillie, 2002, *op. cit.*, p. 206.

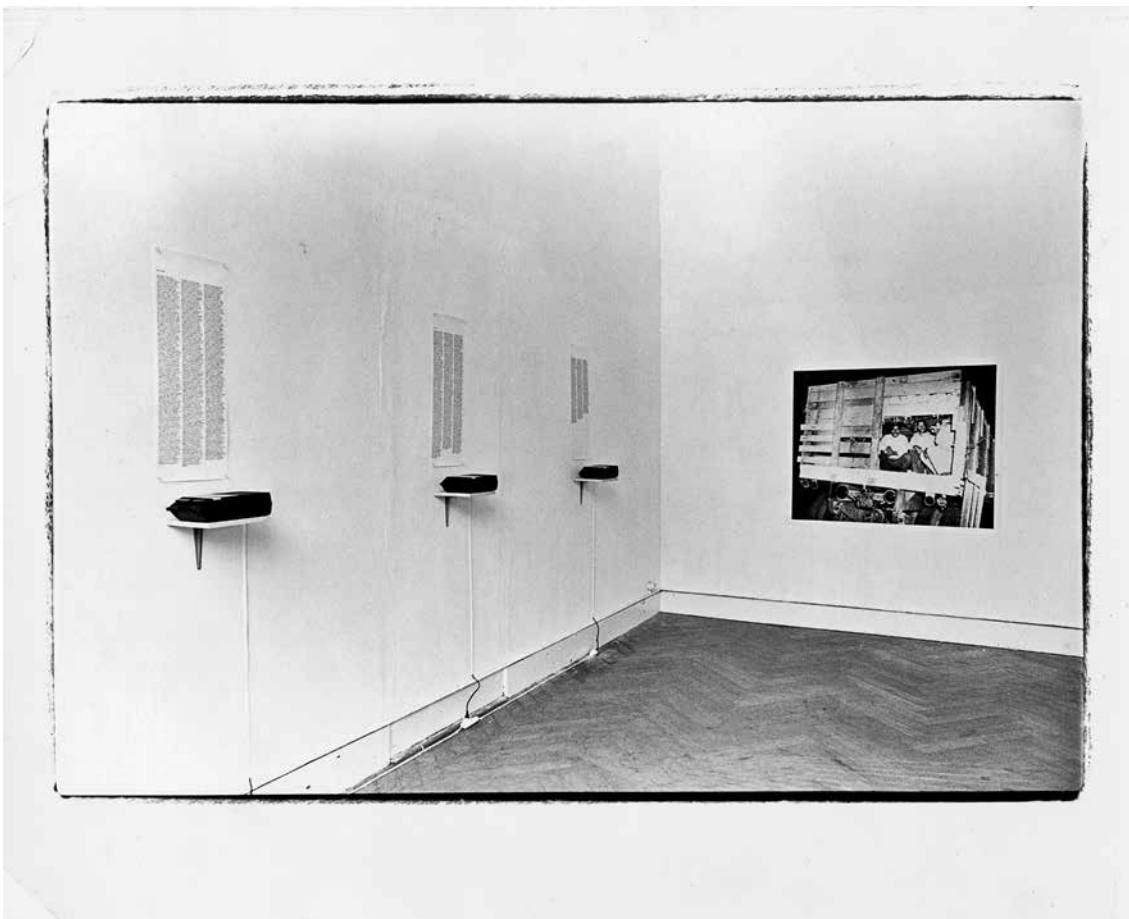
4 *Id.*

5 *Ibid.*, p. 202.

6 Cependant, comme le relèvent Lionel Bovier et Christophe Cherix, ce « premier nom choisi [...] ne sera pas conservé ». Voir Lionel Bovier et Christophe Cherix (dir.), *Ecart. Genève 1969–1982. L'irrésolution commune d'un engagement équivoque*, Genève, MAMCO/HEAD – Genève, 2019, p. 31. Ces auteurs font également remarquer qu'Armleder et Lucchini réalisent en 1977 « une version » de l'*Intermedial Object #1*. Dick Higgins déclare que « [s]a composition fut jouée pour la première fois, en 1966, par John Armleder dans son espace Ecart à Genève, en Suisse ». Si Higgins conçoit *Intermedial Object #1* en 1966, Armleder



Migrants mexicains découverts
à la frontière



Anthony McCall, *Re-constructing the Missing Photograph*.
Vue de l'installation au
Centre d'art contemporain et
à la galerie Ecart, 1978

et Lucchini ne le produisent qu'en 1977. Cité dans Dick Higgins, Charles Dreyfus, Jacques Donguy, « Dick Higgins 1938–1998 : intermedia », in *Inter*, n° 73, 1999, p. 38.

7 François Bovier, « Du cinéma à l'*intermedia* : autour de Fluxus », in *Décadrages* [En ligne], 21–22/2012, journals.openedition.org/décadrages/669 (consulté le 1.8.2019) .

8 *L'expanded cinema* (« cinéma élargi ») désigne un ensemble de pratiques et de stratégies dont la phénoménologie redistribue radicalement les éléments du dispositif standard du cinéma par l'introduction, notamment, d'écrans multiples (et par là, de temporalités multiples), de la projection directe et de sa manipulation en temps réel, la partition entre projection, représentation et public se retrouvant dès lors redéfinie. *L'expanded cinema* est sous-tendu par une logique performative et intermédiatique, et s'inscrit à la croisée de plusieurs sphères artistiques. Le terme *expanded cinema* apparaît sous la plume de Jonas Mekas dans sa chronique « Movie Journal » publiée dans le *Village Voice* en 1965, dès le 3 juin, qui porte sur le « cinéma élargi de Robert Whitman », annonçant le *New Cinema Festival* qui se tient fin octobre 1965 à la Film-Makers' Cinematheque de New York. Voir également les chroniques des 18 novembre, 2 décembre et 23 décembre 1965 dans Jonas Mekas, *Ciné-journal. Un nouveau cinéma américain (1959–1971)*, Paris, Paris expérimental, 1992. La paternité du terme est attribuée à l'artiste Stan Vanderbeek qui imaginait des centres de production, de stockage et de diffusion pour l'information audiovisuelle sous le nom de « culture-intercom ». Voir Stan Vanderbeek, « Culture: Intercom and Expanded Cinema. A Proposal and Manifesto », in *Film Culture*, n° 40, 1966, pp. 15–18. Le terme sera popularisé par Gene Youngblood et son ouvrage *Expanded Cinema*, New York, E.P. Dutton, 1970.

9 Le concept de paracinéma est dû à Ken Jacobs et à une partie de ses travaux performatifs dans lesquels l'image cinématographique résulte



Anthony McCall,
Re-constructing the Missing Photograph, dessin d'étude, 1978

d'une ou de plusieurs projections qui font l'économie de la pellicule, connus sous le nom de *Shadow Plays* et de *Nervous Magic Lantern*. Voir Ken Jacobs, « Painted Air. The Joys and Sorrows of Evanescent Cinema », in *Millenium Film Journal*, n° 43-44 (« Paracinema/Performance »), 2005, mfj-online.org/journal/Pages/MFJ43/KenJacobs.htm (consulté le 27.9.2019). Le terme a récemment été actualisé par le théoricien du cinéma Jonathan Walley qui identifie dans certaines pratiques expérimentales un mouvement analogue à l'art conceptuel caractérisé par Lucy Lippard et par sa « dématérialisation ». Jonathan Walley, « The Material of Film and the Idea of Cinema. Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film », in *October*, vol. 103, hiver 2003, pp. 15-30; Lucy Lippard, *Six Years. The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2001 [1^{ère} éd. 1973].

10 Anthony McCall, *Re-constructing the Missing Photograph*, 21 septembre-15 octobre 1978 (dans le cadre de : Sarah Charlesworth, Joseph Kosuth et Anthony McCall, « Preface » *International Local*), galerie Ecart, en collaboration avec le Centre d'art contemporain, Genève.

11 Nous empruntons le concept à Branden W. Joseph et son analyse de Tony Conrad, inspirée des travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur Kafka. Se basant sur des archives inédites, Joseph décrit l'approche de l'histoire mineure ainsi : « Apparaissant à la marge des mouvements et styles majeurs, les relations de figures mineures relèvent de l'ordre de la déterritorialisation, ouvrant ces catégories à des connections et des interactions hétérologiques. Néanmoins, ces franges ou marges se retrouvent parfois au centre de grandes catégories ou mouvements ; une figure « mineure » peut – parfois de façon éphémère, parfois dans la durée – devenir essentielle au développement d'une catégorie ou d'un mouvement majeur, sans pour autant que ce dernier ne la contienne

dont le relief est rendu visible par la diffusion de fumée dans l'espace. Non seulement l'action ne se déroule plus sur un écran, mais celle-ci devient l'objet d'une expérience en temps réel, le film ne servant plus de relais à la *re-présentation* d'un quelconque contenu, qu'il soit narratif ou non, chargé de signifiants ou d'a-signifiants. De plus, comme McCall le note lui-même :

« Ce film n'existe que dans le présent : le moment de la projection. Il ne se réfère à rien au-delà de ce temps présent. Il ne contient aucune illusion. Il est une expérience primaire, non pas secondaire, c'est-à-dire, non référentielle ; le temps est réel, non référentiel¹⁹. »

À partir d'une exploration des composantes constitutives du cinéma, McCall et ses *Solid Light Films* transposent, d'une part, la nature phénoménale du cinéma dans une logique spatiale et sculpturale et, ce faisant, déjouent d'autre part les normes spectatoriennes et institutionnelles du cinéma. On peut identifier ici non seulement une logique intermédia du « passage d'un état à un autre » mais aussi, par ce truchement, constater un déplacement du film vers les problématiques du minimalisme et du post-minimalisme, cela parce que la matérialisation de la lumière, qui se transforme en phénomène sculptural et tridimensionnel, affirme « l'horizon phénoménologique et de durée de la perception *elle-même* »²⁰.

De prime abord, McCall semble se distancier du paradigme cinématographique avec l'installation *Re-constructing the Missing Photograph*. Sa documentation est par ailleurs incluse dans la section « Photo Works » du catalogue *Anthony McCall. 1970s Works on Paper*²¹ et, bien qu'on puisse y déceler une forme de cinéma déconstruit, elle présente avant tout une facette peu connue du travail de McCall²². En effet, l'œuvre met en relation trois niveaux : une photographie montrant trois migrants à l'arrière d'un camion immatriculé au Texas, trois lecteurs de cassette audio, ainsi que trois textes accrochés au-dessus de ces lecteurs et rédigés par les critiques Bérénice Reynaud, Bruce Wolmer, ainsi que l'artiste Wolfgang Staehle²³. Ces tapuscrits sont exposés dans les langues natives de leurs auteurs, respectivement en français, en anglais et en allemand, et s'accompagnent de leurs traductions dans les deux autres langues. *Re-constructing the Missing Photograph* se déploie donc à travers trois types de supports matériels et articule trois registres de l'*aïsthesis* : le son, joué sur les trois lecteurs audio, le texte imprimé et la photographie. Les possibilités de l'expérience multi-sensorielle (spatiale, visuelle, auditive) proposées par l'œuvre ont ainsi été méticuleusement planifiées et orchestrées par McCall. Comme le remarque Elisabeth Jobin, l'esquisse et la lettre²⁴ qu'il envoie à Adelina von Fürstenberg (fondatrice et curatrice du Centre d'art contemporain) et John Armleder durant la planification de l'exposition « sont révélatrices de ses méthodes de travail, de sa précision et de sa capacité à mettre ses œuvres en espace »²⁵. Ce dessin offre en effet une vue en plongée sur la galerie Ecart et une virtualisation

en trois dimensions et en transparence de l'installation, qui permettent véritablement de *pré-voir* cette dernière. On y voit les trois lecteurs de cassette alignés sur un mur, accompagnés de leurs trois interventions textuelles respectives, affichées à droite de chaque appareil, ainsi qu'un croquis de la photographie installée sur la surface perpendiculaire à la droite de la section sonore et textuelle de l'installation²⁶.

Les retranscriptions des commentaires de Bérénice Reynaud, Bruce Wolmer et Wolfgang Staehle semblent faire référence, du moins partiellement, à la photographie exposée dans le cadre de *Re-constructing the Missing Photograph*. Leurs descriptions permettent en outre d'identifier sa mise en scène et sa composition. On peut lire, par exemple, sur la notice de Wolfgang Staehle, que la photographie « montre une galerie de musée, blanche et bien éclairée » et qu'on peut y voir « un des premiers travaux de Joseph Kosuth : *One and Three Chairs* ». Décrivant le cliché, Bruce Wolmer soulève le statut politique de l'image que McCall expose à Ecart, sa présence contrastant avec la nature récréative de cette scène de visite de musée avec sa guide et ses visiteurs. Pour Wolmer, la situation est « dérangée par la photo sur le mur arrière de la galerie, photo découvrant la souffrance à l'état brut des émigrants exploités ». Enfin, ce qui surprend Bérénice Reynaud est « l'aspect plat de la photo qui lui donne un peu l'allure d'une composition abstraite alors que le sujet – vraisemblablement le passage de travailleurs immigrés à travers une frontière » représente de toute évidence une situation tragique. La commentatrice semble vouloir interroger le traitement esthétique de l'événement, qu'elle qualifie de « mystification »²⁷. Par ailleurs, ces textes sont à la base de pièces sonores : Reynaud, Staehle et Wolmer ont chacun lu leurs textes dans leur langue et la diffusion en boucle de ces enregistrements dans l'espace produit un « brouhaha continu dans la galerie »²⁸.

Ici, la relation de l'écrit et du son à l'image suscite un effet d'étrangeté, car certains éléments de ces descriptions coïncident avec des détails de l'image présentée à Ecart. Mais la photographie exposée n'est pas pour autant « the missing photograph », la photographie manquante. Comme l'indique Staehle, « la photo qui, dans ce contexte, a l'air d'une peinture hyperréaliste, est, en fait, une photo journalistique qui, dans le montage, a pris la place d'une peinture »²⁹. De fait, les commentaires portent sur un photomontage réalisé par McCall, mais jamais dévoilé. Celui-ci inclut le cliché mettant en scène les trois migrants, auquel l'artiste a ajouté deux autres éléments : une reproduction d'une œuvre de Kosuth et la photographie d'un couple souriant dans un musée d'art contemporain mexicain, où l'on peut également voir des images accrochées au mur ainsi que, sur le même plan, un homme qu'absorbe le commentaire d'un guide audio³⁰. Ce qui est donné à voir à Ecart se révèle alors être le fragment d'un tableau plus large dont l'ensemble ne peut être ressaisi qu'à travers sa *re-construction* orale et textuelle,

entièrement. » Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts after Cage*, New York, Zone Books, 2008, pp. 50–51. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont les nôtres.

12 Lucy Lippard, 2001, *op. cit.*

13 Christian Rattenmeyer *et al.*, *Exhibiting the New Art. « Op Losse Schroeven » and « When Attitudes Become Form » 1969*, London, Afterall, 2010.

14 Cet argument est développé en détail dans : Yuk Hui et Adeena Mey, « L'exposition comme médium. Quelques observations sur la cybernétisation de l'institution et de l'exposition », in *Appareil* [En ligne], 18/2017, <http://journals.openedition.org/appareil/2413> (consulté le 25.9.2019).

15 Peter Gidal, « Theory and Definition of Structural / Materialist Film », in Peter Gidal (dir.), *Structural Film Anthology*, London, BFI, pp. 1–21.

16 En 1977, le Centre d'art contemporain s'installe dans les mêmes locaux qu'Ecart, rue Plantamour, qu'il quittera à l'automne 1979. L'exposition de Sarah Charlesworth s'intitule *April 20/21 1978*, celle de Joseph Kosuth, *Text/Context*. Toutes deux, ainsi que celle McCall, se tiennent du 21 septembre au 15 octobre 1978. Voir notre brève description de l'exposition de Kosuth dans : François Bovier et Adeena Mey, « Le Centre d'art contemporain, un espace d'expérimentation à Genève », in Andrea Bellini (dir.), *Centre d'art contemporain Genève 1974–2017*, Genève/Dijon, Centre d'art contemporain / Les presses du réel, 2017, p. 99. McCall expose déjà avec Charlesworth et Kosuth dans l'exposition *Where Are You Standing* dans le cadre de la Biennale de Venise de 1976, à laquelle participe également Ecart par une contribution dans le pavillon suisse.

17 Prix Jean-Marie-Josi, *EXPRMNTL 5*, Festival international du cinéma expérimental de Knokke-le-Zoute en Belgique.

18 Anthony McCall, « Line Describing A Cone and Related Films », in *October*, vol. 103, Hiver 2003, p. 42.

19 *Id.*

c'est-à-dire forcément partielle, répondant aux logiques particulières des énoncés de Reynaud, Wolmer et Staehle. *Re-constructing the Missing Photograph* va ainsi à l'encontre de toute nostalgie pour une origine ou pour toute forme de plénitude. Manquante, la photographie n'est reconstituée que par d'autres moyens : texte et son témoignent en tant que non-représentations ou non-images de l'objet absent, McCall exposant, in fine, une série d'intervalles et d'écart dont le point originaire, lorsqu'on s'en approche, s'avère être une fiction.

Mais revenons un instant à l'esquisse de l'installation. Au-dessous d'informations techniques sont rédigées des notes concernant le positionnement des visiteurs dans l'espace. McCall a en effet esquissé trois scénarios à travers trois modèles de visiteurs, A, B et C. Le point A se situe face à l'installation sonore-textuelle ; en son centre, « [...] you can hear one of the tapes clearly ; + read the small caption ; you cannot read the large caption »³¹. Ensuite, le point B se trouve à l'entrée de la galerie, d'où le visiteur peut visualiser les lecteurs audio et les textes à distance : « From here, you can read the large caption ; you can hear the soft burble of voices but cannot distinguish between them »³². Enfin, le point C, qui est localisé à l'extérieur, devant la vitrine de la galerie Ecart : « [...] You begin to make out the photograph (from inside the gallery it merely reads to $\frac{1}{2}$ tone dots) »³³. Exécutées avec le détail et le savoir-faire qui caractérise l'œuvre de McCall, ces notes attestent également des réflexions de l'artiste et de la conception qu'il se fait d'une expérience en un temps et lieu précis grâce à différents supports techniques. En effet, comme le souligne l'historienne de l'art Anne Wagner, « [d]ans les années 1970, McCall utilisait le dessin et la photographie dans le but de pouvoir travailler avec des catégories particulièrement éphémères et insaisissables – l'installation, la performance, le cinéma – toutes constitutives de ce qu'en 1969, Michael Kirby nommait « l'art du temps » »³⁴.

Autrement dit, le dessin offre un terrain d'expérimentation qui permet de développer une réflexion sur le médium au-delà de toute organisation ou de hiérarchisation formelle. En 2005, dans un entretien avec Jonathan Walley, McCall propose en effet de repenser les médiums en art de la façon suivante :

« Je dirais qu'il serait plus sensé de classer les œuvres dans le monde de l'art en fonction de trois ensembles de discours : sculptural, pictural et cinématique [cinematic]. Le « sculptural », post « champ élargi » [post « expanded field »], pourrait réunir toute œuvre qui traite de questions de forme dans l'espace. Le « pictural » inclurait toutes les œuvres liées à la création d'images, et le « cinématique » serait étendu à toutes les œuvres d'art mettant l'accent sur le temps, le mouvement ou les deux – performances, son, les œuvres utilisant des écrans, ainsi que les images projetées »³⁵.

Re-constructing the Missing Photograph pourrait donc s'inscrire à la croisée de ces

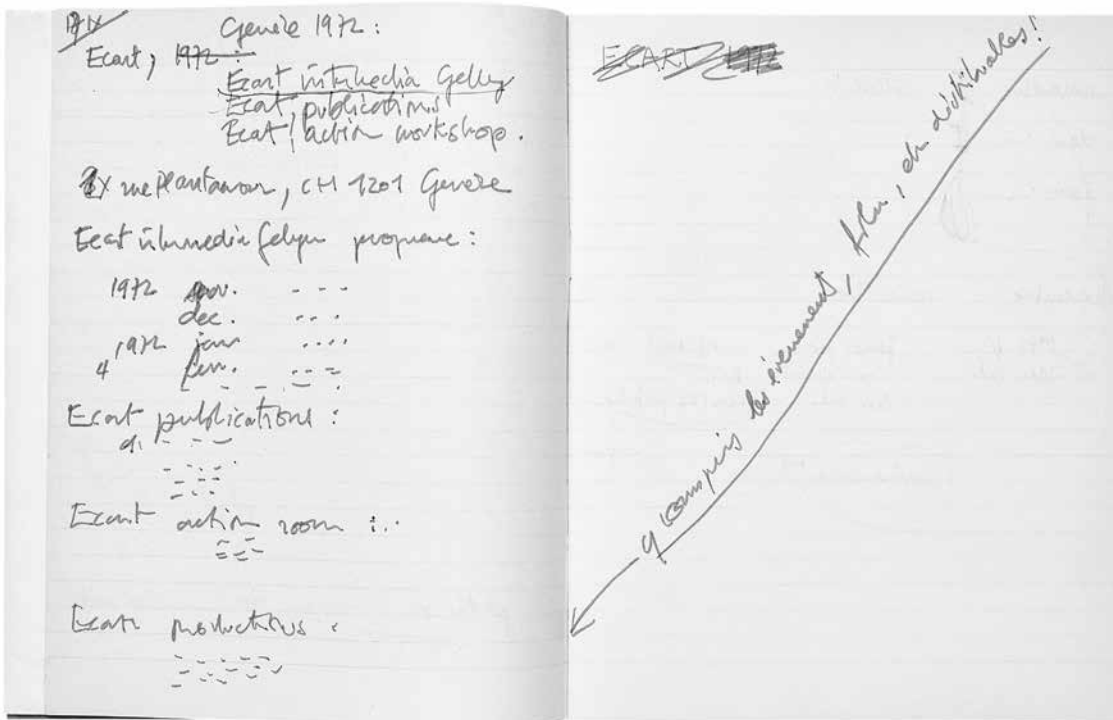
trois discours, tout en offrant une version idiosyncratique de l'intermédia. Par ailleurs, cette installation de McCall redéfinit véritablement une conception non seulement de l'œuvre, mais aussi de l'exposition. Sur la base de cette observation, nous nous permettons de faire quelques propositions concernant la place du film en tant qu'intermédia au sein de la programmation d'Ecart.

Datant de 1972, soit l'année d'ouverture de la galerie Ecart, dans un cahier esquissant la structure et les différents départements de la galerie Ecart (« Ecart Intermedia Gallery/Ecart, publications/Ecart, action workshop »), sont griffonnées, en première et troisième page, les nomenclatures suivantes : « intermedia (artshop) galerie » et « Ecart Intermedia Gallery »³⁶. À leurs côtés, d'autres inscriptions indiquent les champs d'activité connexes de la galerie, telles que les « publications » et l'« action room » qui déclinent elles-mêmes leurs propres subdivisions. Le film y apparaît dans une note traversant une page entière (« y compris les événements, film, et distribuables ? »), ainsi que dans un autre document manuscrit³⁷ qui retrace, à travers un diagramme chronologique à partir de 1965, les activités qu'accueille la galerie Ecart, classifiées par genre ou support technique. « Film (cinéma) » y figure entre « Peinture/collage/photographie/mixed media » et « Intermedia ». Le film est donc présent et intègre un spectre de pratiques diverses. Il peut être subsumé sous le terme de « dématérialisation » de l'objet d'art, terme formulé par Lucy Lippard pour saisir les transformations dans l'art des années 1960–1970, tendances qu'Ecart incarne et représente en Suisse romande³⁸. Néanmoins, avec l'*expanded cinema*, ou le paracinéma, qui s'affirme comme un « écart » ou un intermédia, cette volonté de différenciation – par rapport à une cohérence supposée, interne au médium du film – découle davantage d'un processus de *re-matérialisation* par le biais de supports multiples qui, comme *Re-constructing the Missing Photograph* l'exemplifie, peut se faire quand bien même un médium est absent.

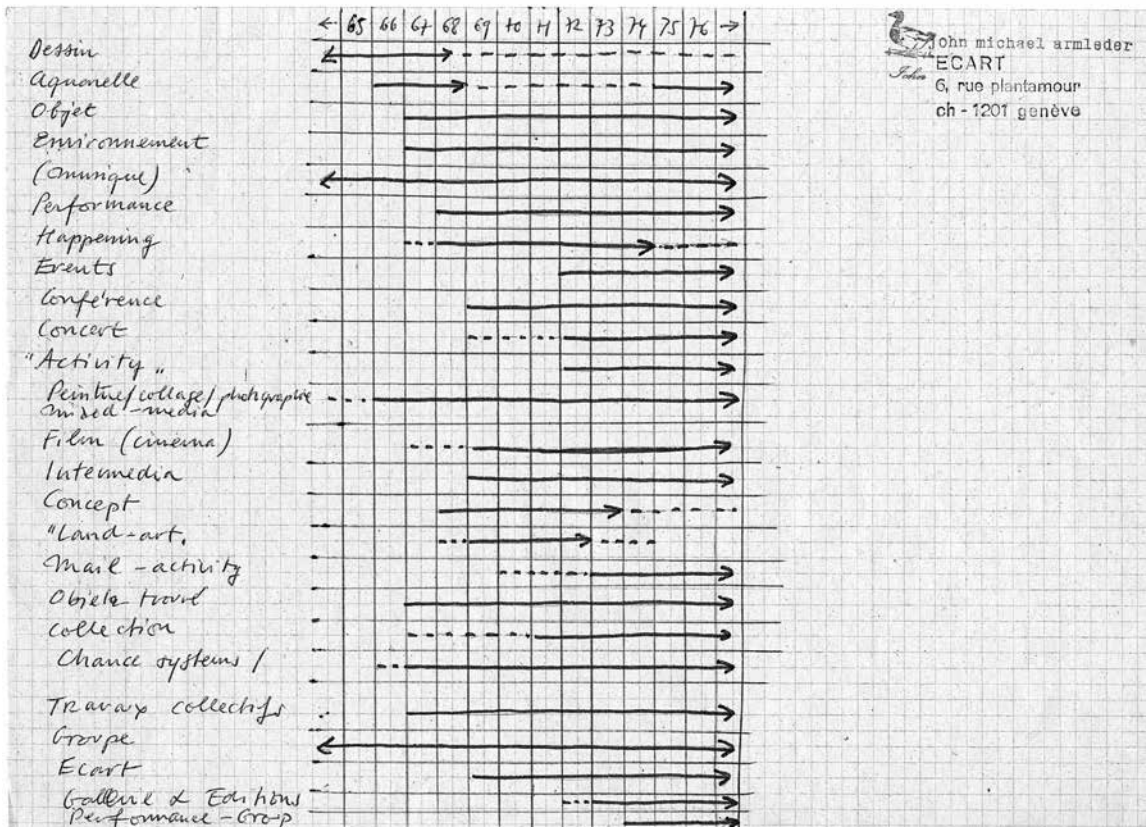
20 George Baker, « Film Beyond Its Limits », in *Grey Room*, n° 25, 2006, p. 98. Baker invite à discuter le travail de McCall dans le contexte du minimalisme et du post-minimalisme en se basant sur l'analyse du ballet *Relâche* (1924) de Francis Picabia, par Rosalind Krauss, dans laquelle l'auteure distingue les effets « incorporatifs » et « absorbants » de la lumière pour le public. Dans cette perspective, Baker rapproche le travail de McCall de celui de Dan Flavin. 21 *Anthony McCall. 1970s Works on Paper*, Cologne, Sean Kelly, Sprüth Magers, Galerie Thomas Zander, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, p. 95. L'œuvre est nommée *Reconstruction*.

22 Ce qui n'était peut-être pas le cas pour le spectateur de l'époque. Néanmoins, un pan large des pratiques actuelles impliquant l'image en mouvement trouve des échos dans l'œuvre de McCall – c'est tout particulièrement le cas des *Solid Light Films* –, car celle-ci est devenue, selon Philippe-Alain Michaud, la « préfiguration emblématique » et « totémique » d'une migration des pratiques développées dans le champ du cinéma expérimental vers la scène de l'art contemporain. En effet, après avoir été actif tout au long des années 1970, McCall interrompt sa pratique artistique pour la reprendre au début des années 2000. C'est à l'occasion de l'exposition *Into the Light* au Whitney Museum en 2001 que McCall renoue avec le travail initié dans le sillage de l'*expanded cinema*. Depuis lors, il a travaillé à une série d'installations réalisées par ordinateur et ayant recours à des projecteurs numériques. Voir Philippe-Alain Michaud, « Line Light. Le cinéma géométrique d'Anthony McCall », in *Les cahiers du MNAM*, n° 85, automne 2003, pp. 78–89 ; Chrissie Iles (dir.), *Into the Light. The Projected Image in American Art, 1964–1977*, New York, H. N. Abrams, 2001.

23 Je tiens à remercier Anthony McCall et l'équipe de son studio pour le matériel fourni et pour toutes les informations détaillées concernant *Re-constructing the Missing Photograph*.



John Armleder, page de
Septembre 1972. Cahier pour
l'esquisse d'une maison
d'édition et d'un atelier/
galerie - John, 1972



John Armleder, 1976. Bilan
des activités Ecart, 1976

24 Renvoi Almanach,
15 octobre, p. 319.
25 Elisabeth Jobin, « Orga-
niser son exposition à la
galerie Ecart », www.archives
ecart.ch (consulté le
1.8.2019). Il existe plusieurs
versions de ce dessin prépa-
ratoire de *Re-constructing
the Missing Photograph*,
dont une, exécutée sur papier
calque, est déposée aux
archives Ecart, l'autre,
réalisée sur du papier
quadrillé, dans les archives
d'Anthony McCall. La première
est plus détaillée.

26 McCall avait initialement
prévu un texte en grands
caractères au-dessus des
appareils audio et des textes
imprimés. L'installation de
ces deux derniers éléments
l'un au-dessus de l'autre
rendait cette intervention
typographique superflue
(selon la correspondance par
e-mail avec l'artiste,
28.8.2019, non publiée). Dans
ses échanges avec Ecart et
le Centre d'art contemporain,
McCall demande à ce que les
trois enregistreurs soient
d'un modèle et d'une couleur
identiques et qu'ils soient
alimentés par secteur afin
de pouvoir tourner conti-
nuellement. Voir Anthony
McCall, correspondance avec
Adelina von Fürstenberg et
John Armleder, 15 juin 1978 ;
31 août 1978, archives Ecart,
MAMCO, Genève. Dans cette
même lettre, l'auteur formule
d'autres requêtes techniques
et logistiques au sujet du
tirage de la photographie de
presse qu'il entend exposer,
l'accès à une machine
typographique, ainsi qu'une
estimation de la part de la
population à Genève parlant
« français, allemand et
anglais », « deux de ces
langues (lesquelles?) »,
« seulement l'une de ces
langues (laquelle?) ».

27 *Re-constructing the
Missing Photograph*, textes de
Bérénice Reynaud,
Wolfgang Staehle, Bruce
Wolmer, archives d'Anthony
McCall.

28 Correspondance par e-mail
avec l'artiste, 28.8.2019.

29 *Re-constructing the
Missing Photograph*, texte de
Wolfgang Staehle, archives
d'Anthony McCall.

30 Correspondance par e-mail
avec l'artiste, 28.8.2019.

31 « Vous pouvez entendre
l'une des cassettes distinc-
tément ; + lire la petite

légende ; vous ne pouvez pas lire la grande légende. »

32 « D'ici, vous pouvez lire la grande légende ; vous pouvez entendre la légère rumeur des voix mais vous ne pouvez pas les distinguer entre elles. »

33 « Vous commencez à distinguer la photographie (à l'intérieur de la galerie, la trame de la reproduction est visible). » *Re-constructing the Missing Photograph*, dessin, 1978, archives d'Anthony McCall.

34 Anne M. Wagner, « Use Values, or The Line in Time », in *Anthony McCall. 1970s Works on Paper*, p. 9. L'auteure se réfère à Michael Kirby, *The Art of Time. Essays on the Avant-Garde*, New York, E.P. Dutton, 1969.

35 Jonathan Walley, « An Interview with Anthony McCall », in Christopher Eamon (dir.), *Anthony McCall. The Solid Light Films and Related Works*, Evanston/San Francisco, Northwestern University Press/New Art Trust, 2005, p. 147.

36 « Septembre 1972. Cahiers [sic] pour l'esquisse d'une maison d'édition et d'un atelier/galerie – John [Armleder] » (cahier d'esquisses), archives Ecart,

MAMCO, Genève. Le cahier est mentionné par Lionel Bovier et Christophe Cherix dans *Ecart*, 2019, *op. cit.*, notes 14 et 16, p. 31.

37 « 1976. Bilan des activités Ecart », archives Ecart, Genève. Ce document est estampillé « John Michael Armleder ECART ».

38 De plus, cet intérêt pour le film se manifeste tant par une production de films Super 8 par les protagonistes du groupe que par les expositions et productions où le film est central. Voir le DVD compilé par Lionel Bovier et John Armleder, *Ecart Films Archives. John Armleder & All Vol. 1*, Zurich, JRP/Ringier, Bureau des vidéos, 2005, 70'. Citons également la publication *Dan Graham/films et Performances* parue en 1977 en collaboration avec le Centre d'art contemporain de Genève, l'exposition de Ruedi Schill *Photoworks, Prints, Film-Installation* la même année (28 septembre–18 octobre) où le film de l'artiste *Nord-Süd-Ost-West* est montré en première, ainsi que la programmation de films expérimentaux du poète et cinéaste Michel Bulteau *Pose du deuxième arcane* (15 et 16 février 1978).