

## Eduard Ovčáček, estampes lettristes

*Eduard Ovčáček, Letterism in print*

**Florence Jaillet**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1056>

DOI : 10.4000/estampe.1056

ISSN : 2680-4999

### Éditeur

Comité national de l'estampe

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 36-45

ISSN : 0029-4888

### Référence électronique

Florence Jaillet, « Eduard Ovčáček, estampes lettristes », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 238 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1056> ; DOI : 10.4000/estampe.1056

---



La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

## EDUARD OVČÁČEK, ESTAMPES LETTRISTES

Florence Jaillet

Signes, lettres et chiffres, assemblés, composés, affrontés, superposés. L'œuvre d'Eduard Ovčáček plonge le spectateur dans un univers où les signes se libèrent des règles du langage pour s'agréger en des compositions sans cesse renouvelées.

Né à Trinec (République tchèque) en 1933, cet artiste mène depuis plus de cinquante ans un travail dans lequel les signes sont omniprésents, qu'ils soient prélevés dans les alphabets existants ou créés de toutes pièces. Dès le début des années soixante, Ovčáček est un représentant majeur du lettrisme et de la poésie visuelle en Tchécoslovaquie, mais également un opposant radical aux normes du réalisme socialiste. Son œuvre s'appuie sur un démontage de l'écriture et sur une utilisation intensive de la lettre, du pictogramme, du signe et des idéogrammes. En ce sens, l'artiste fait sienne la devise d'Isidore Isou, initiateur du lettrisme à Paris en 1946, pour qui « la lettricie est l'art qui accepte la matière des lettres réduites et devenues simplement elles-mêmes, et qui les dépasse pour mouler dans leur bloc des œuvres cohérentes ».

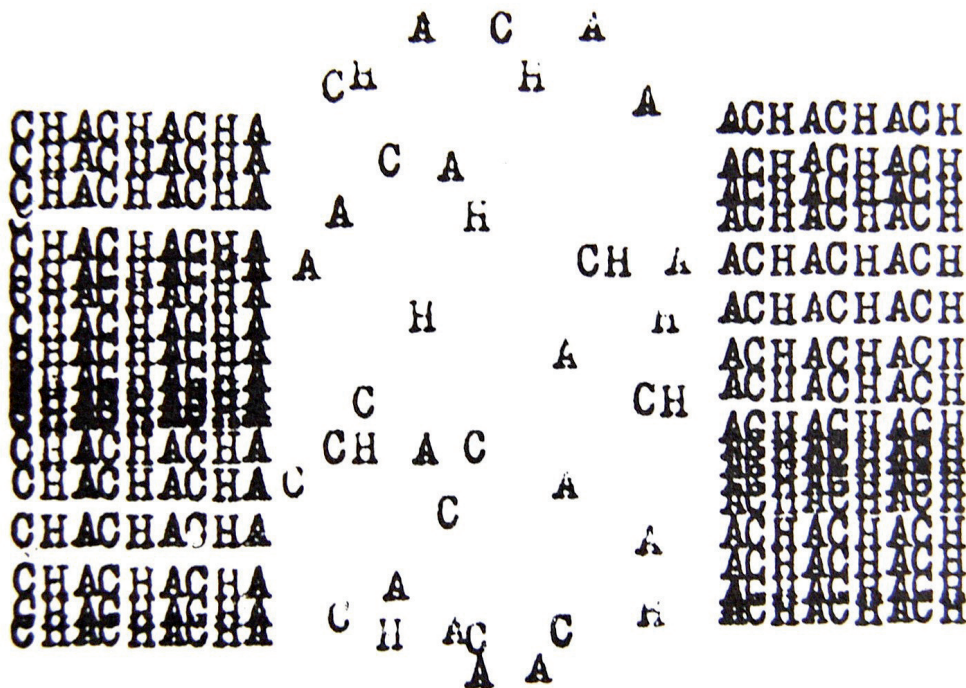
Les œuvres d'Ovčáček ont souvent le papier pour matière première, un papier dont il a exploré les qualités tactiles et la transparence tout au long de sa carrière, avec des monotypes, sérigraphies, eaux-fortes, collages, gaufrages et marques au feu. Cet usage de l'estampe a également correspondu à l'un des derniers retranchements dans lesquels de nombreux artistes tchécoslovaques purent maintenir leur activité durant les vingt ans de Normalisation. Dans la thèse qu'elle a consacrée à cette question, Sara Soukup observe notamment que l'estampe fut investie comme un espace de liberté par des artistes réprouvés par le régime, et comme un moyen de faire circuler leurs œuvres par le biais d'albums collectifs diffusés dans des cercles privés<sup>1</sup>.

Entre 1968 et 1989, Eduard Ovčáček a fait partie des très nombreux artistes mis à l'index au nom de la Normalisation en Tchécoslovaquie. Privé d'accès à la scène artistique pendant toutes ces années, il a poursuivi son travail, cherchant des solutions alternatives, éditant des *samizdat*<sup>2</sup>, bravant les menaces et la surveillance de la police secrète (STB) pour organiser des expositions non officielle. Malgré la violence de la répression et en dépit d'une contrainte politique et idéologique écrasante, de nombreux artistes ont, comme lui, poursuivi leur travail artistique dans l'ombre pendant de très nombreuses années, formant cette « génération enfermée dans les ateliers » dont a parlé Michel Nuridsany<sup>3</sup>. De 1963 à 1968, Eduard Ovčáček avait enseigné les

1. Cf. Sara Soukup, *La Normalisation de l'art et ses limites : le cas de l'estampe originale en Tchécoslovaquie de 1948 à 1989*, thèse en histoire de l'art sous la direction de François Fossier, université Lumière Lyon 2, 2006.

2. Le terme russe de *samizdat* (autoédition) désigne un système clandestin d'édition et de diffusion utilisé en URSS et dans les pays du bloc communiste afin de faire circuler des ouvrages interdits par la censure.

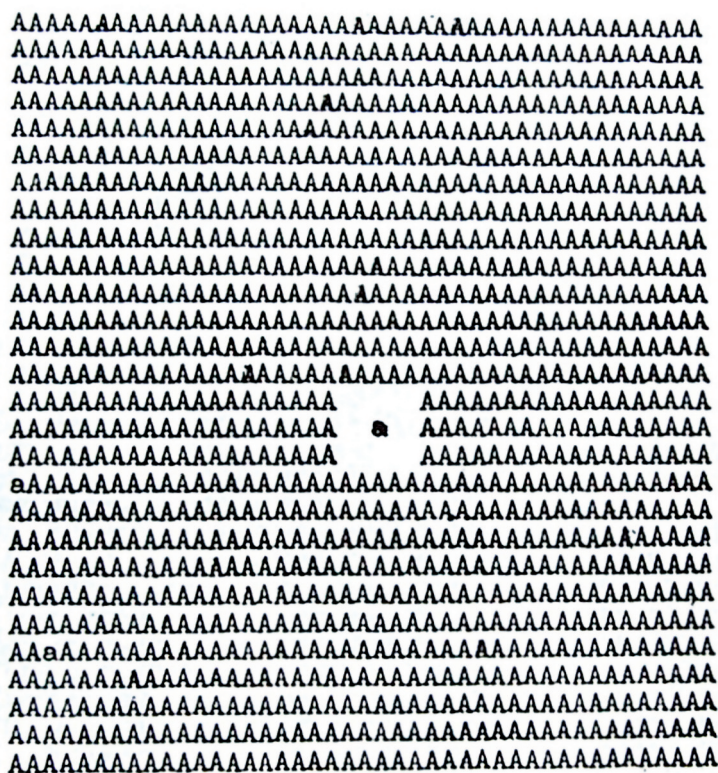
3. Cf. Michel Nuridsany, in *Prague-Bratislava, D'une génération, l'autre* (cat.), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1992, n. p.



III. 1. *Dialog optimisty s pesimistou*, 1962, poème mécanique dactylographié, publié dans Eduard Ovcáček, *Lekec velkého A, konkrétní a vizuální poezie 1962-1993*, Prague, Trigon, 1995.

techniques de l'estampe à l'université Palacky à Olomouc. Il renoua avec ses activités pédagogiques après la Révolution de Velours, à la chaire des beaux-arts de l'université d'Ostrava, où il dirige depuis lors un atelier d'estampe originale.

Parmi ses premières réalisations lettristes, il faut mentionner ses poèmes composés à la machine à écrire entre 1962 et 1964, étroitement liés au courant de poésie expérimentale qui se développe alors en Tchécoslovaquie autour d'artistes tels que Josef Hiršal, Jiří Kolář ou Václav Havel. Compositions plastiques tout autant que poèmes, ces travaux se présentent graphiquement comme des figures géométriques, des blocs de textes affrontés, entre lesquels s'effectuent parfois d'étranges migrations de lettres comme dans le *Dialogue entre un pessimiste et un optimiste* (ill. 1), où l'on passe de « cha » (équivalent d'un « Haha ! » de rire) au « ach », soupir du pessimiste. Comme dans la poésie expérimentale de Václav Havel, la dérision et l'absurde sont omniprésents dans ces compositions, qui sont souvent fondées sur un principe de jeu de mots, d'inversions, d'éclatement phonétique et visuel du langage, comme on le voit dans *Malý individualista* (petit individualiste, ill. 2), où le fait d'isoler un « a » minuscule dans un bloc de « A » majuscules suffit à évoquer la situation de l'individu face au groupe. L'ironie dont l'artiste fait usage dans nombre de ses créations est loin d'être anodine. Elle dénonce directement la manipulation du langage dans un contexte de dictature, et la langue de bois en vigueur dans la Tchécoslovaquie communiste, comparable à bien des égards à la *novlangue* décrite par George Orwell dans son roman *1984*.

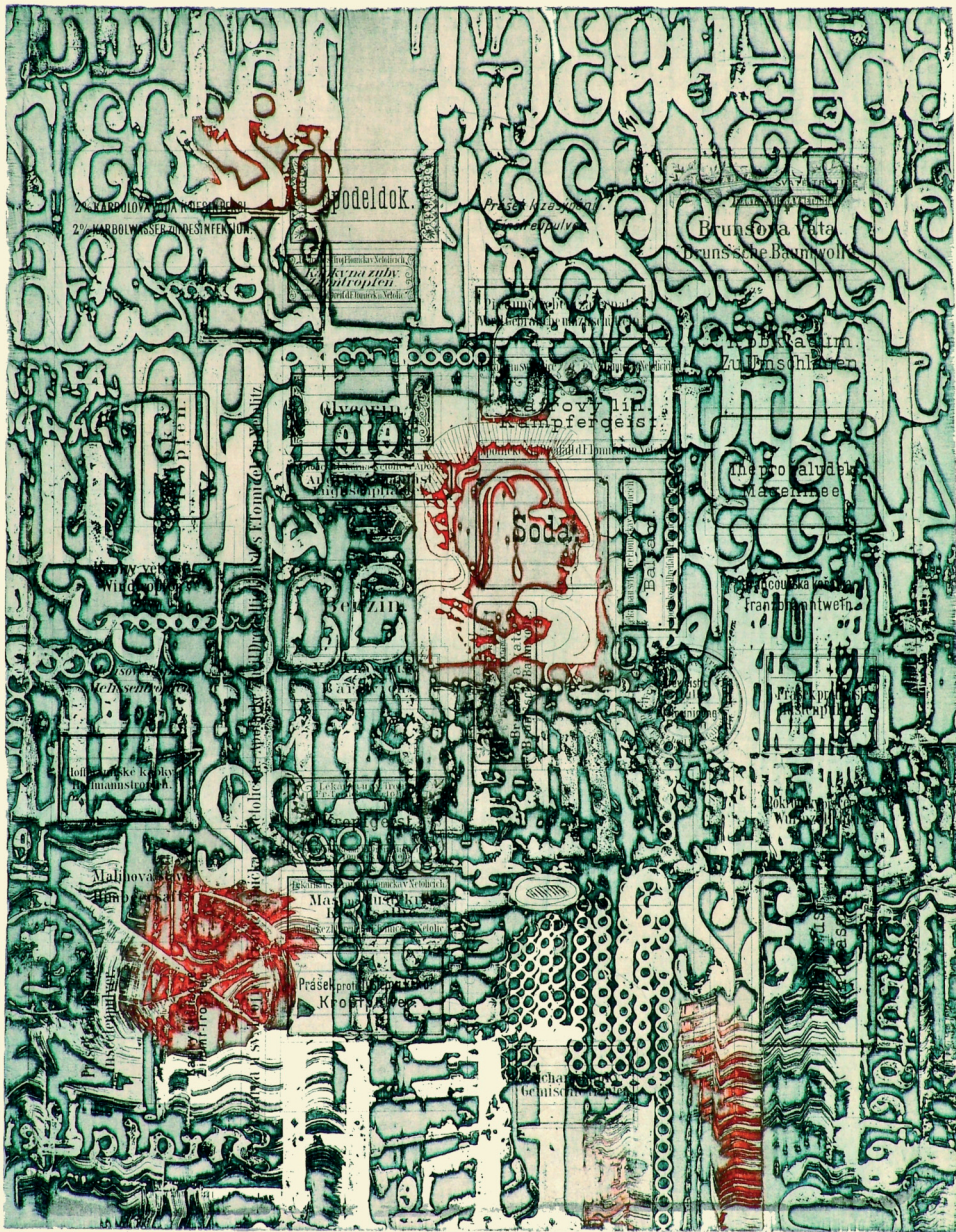


III. 2. *Malý individualista*, 1963, poème mécanique dactylographié, publié dans Eduard Ovčáček, *Leke veľkého A, konkrétni a vizuální poezie 1962-1993*, Prague, Trigon, 1995.

Parallèlement aux poèmes mécaniques réalisés dans une grande économie de moyens, Ovčáček commence au cours de la décennie 1960 à explorer le potentiel plastique des caractères d'imprimerie dans une foisonnante production d'estampes dites « structurelles ». La matrice de ces estampes est composée de fragments d'objets et de surfaces choisis pour l'intérêt plastique de leur relief. Par leur nature composite et fragile, ces matrices produisent des effets évolutifs en fonction de la dégradation de la plaque et des encrages réalisés pour les tirages. Cette méthode permet à Ovčáček d'incorporer des caractères d'imprimerie à ses plaques, puisant pour ce faire dans un ensemble de lettres en acier récupérées alors qu'il enseignait les techniques de l'estampe à l'université d'Olomouc. L'artiste utilisera ces caractères d'imprimerie à de très nombreuses reprises, dans ses estampes et collages, mais également en les chauffant à blanc pour imprimer leurs silhouettes incandescentes dans la matière fragile du papier. À maints égards, cette obsession de l'empreinte s'inscrit dans une histoire longue qui connaît un renouveau très vivace dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Dans *La Ressemblance par contact*, Georges Didi-Huberman insiste sur la valeur anthropologique de l'empreinte et sur la dimension de bricolage qui préside bien souvent à ce geste. L'empreinte est avant tout « l'expérience d'une relation, le rapport d'émergence d'une forme à un substrat « empreinté »<sup>4</sup>. « La forme, dans le processus d'empreinte, n'est jamais rigoureusement "pré-visible" : elle est toujours inattendue, instable, ouverte. »<sup>5</sup>. Cette place laissée à l'incertitude est très palpable dans les estampes structurelles d'Ovčáček.

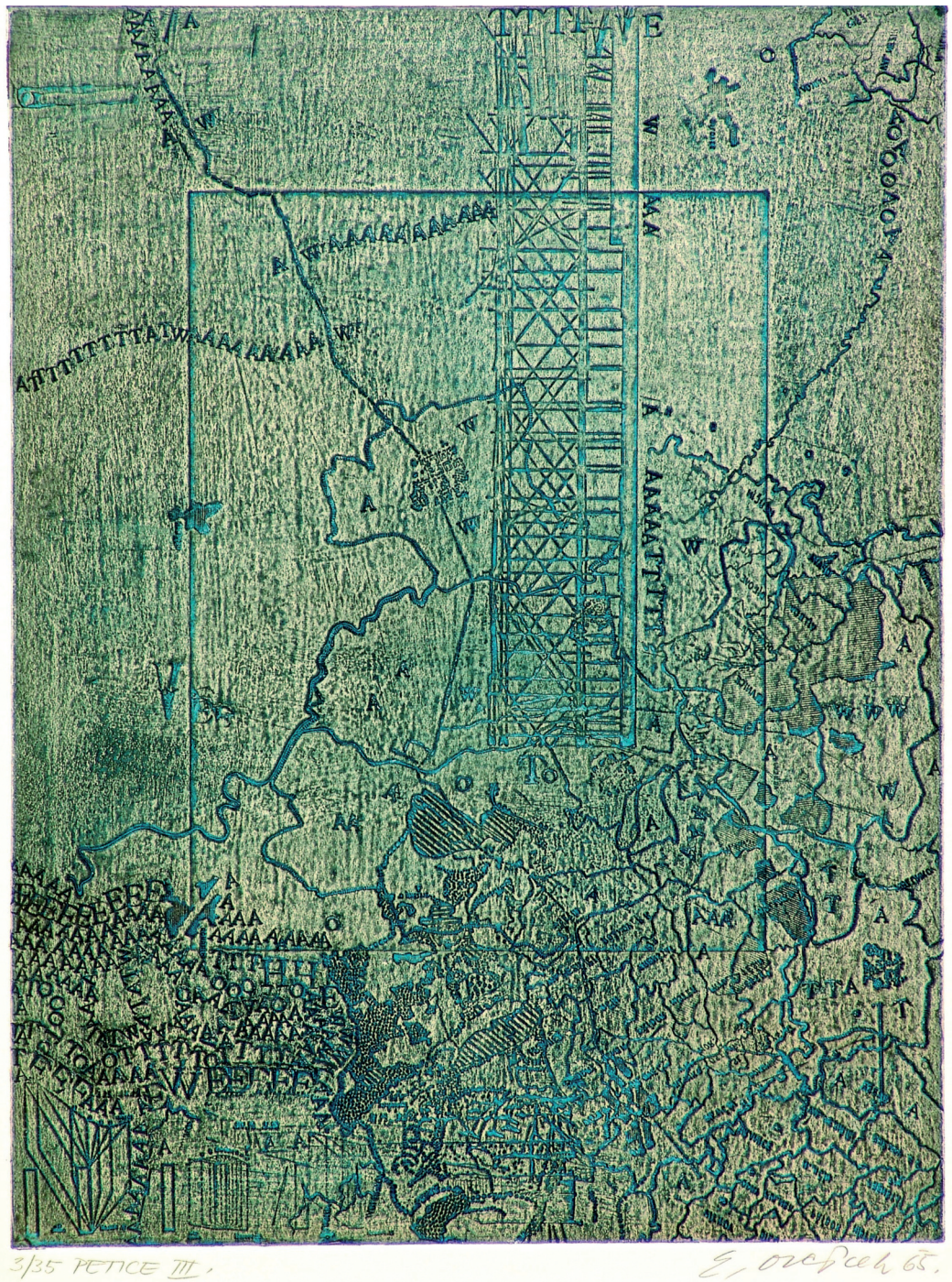
4. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008, p. 33.

5. *Ibid.*



III. 3. *Palimpsest II*, 1966, lithographie, 35 x 27,3 cm, archives Eduard Ověčáček.

Les effets de strates, de coutures, d'assemblages et de superpositions sont caractéristiques des estampes qu'il a produites à cette période. Bien souvent, des cartes se devinent sous des accumulations de lettres. Dans d'autres cas, le seul agencement des caractères typographiques évoque un paysage, une mappemonde, impression renforcée par la forme circulaire de nombreuses œuvres. En apparence indéchiffrables, ces images aimantent le regard, comme pour inciter le spectateur à reconstituer le sens, à reformer une sémantique éclatée ou à chercher des mots-clés dissimulés dans la masse. La notion de palimpseste est directement revendiquée dans les titres d'une série d'eaux-fortes et de lithographies consacrées à ce procédé (*Palimpsest I, II, III, Palimpsest 993*, 1966, ill. 3). Derrière les silhouettes de lettres obtenues parpochoir, on devine des images pieuses, ou des étiquettes publicitaires relevant d'une logique d'objets trouvés.

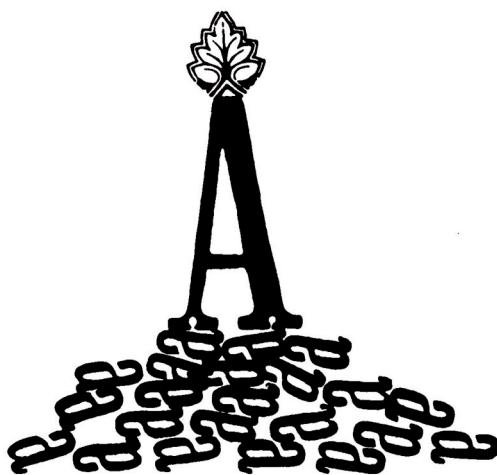


III. 4. *Petice III*, 1965, estampe structurelle, 49,5 x 35 cm, archives Eduard Ovčáček.

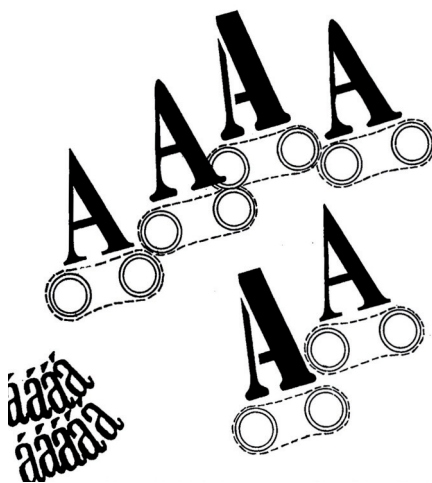
L'héritage de Dada, des constructivistes, des futuristes et du Lettrisme d'Isidore Isou se fait clairement sentir dans ce travail. On pense aux poèmes phonétiques d'Hausmann, aux compositions typographiques de Schwitters, ou encore aux *Mots en liberté* de Marinetti, dont Ovčáček se procura d'ailleurs

un exemplaire au début des années soixante. L'artiste fait siennes les observations des lettristes et des avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle, en vertu desquelles lettres, signes, mots et graphèmes sont porteurs d'un pouvoir suggestif, qui nous influence, nous forme et nous déforme. Parlé ou écrit, le mot apparaît ainsi dans sa dimension de médium de communication mais aussi comme foyer d'incompréhension et de confusion. Des allusions à la situation politique tchécoslovaque de l'époque apparaissent dans certaines œuvres et estampes, telle *Petice III* (1965, ill. 4), où apparaissent des tracés cartographiques d'Europe centrale associées à des alignements typographiques aux allures de messages codés. De même, la série de planches réalisées en 1968 et regroupées sous le titre *Lekce velkého A* (*La Leçon du A majuscule*, ill. 5 et 6), dénonce ouvertement le régime totalitaire et son système d'intimidation, de surveillance et de conformisme organisé<sup>6</sup>.

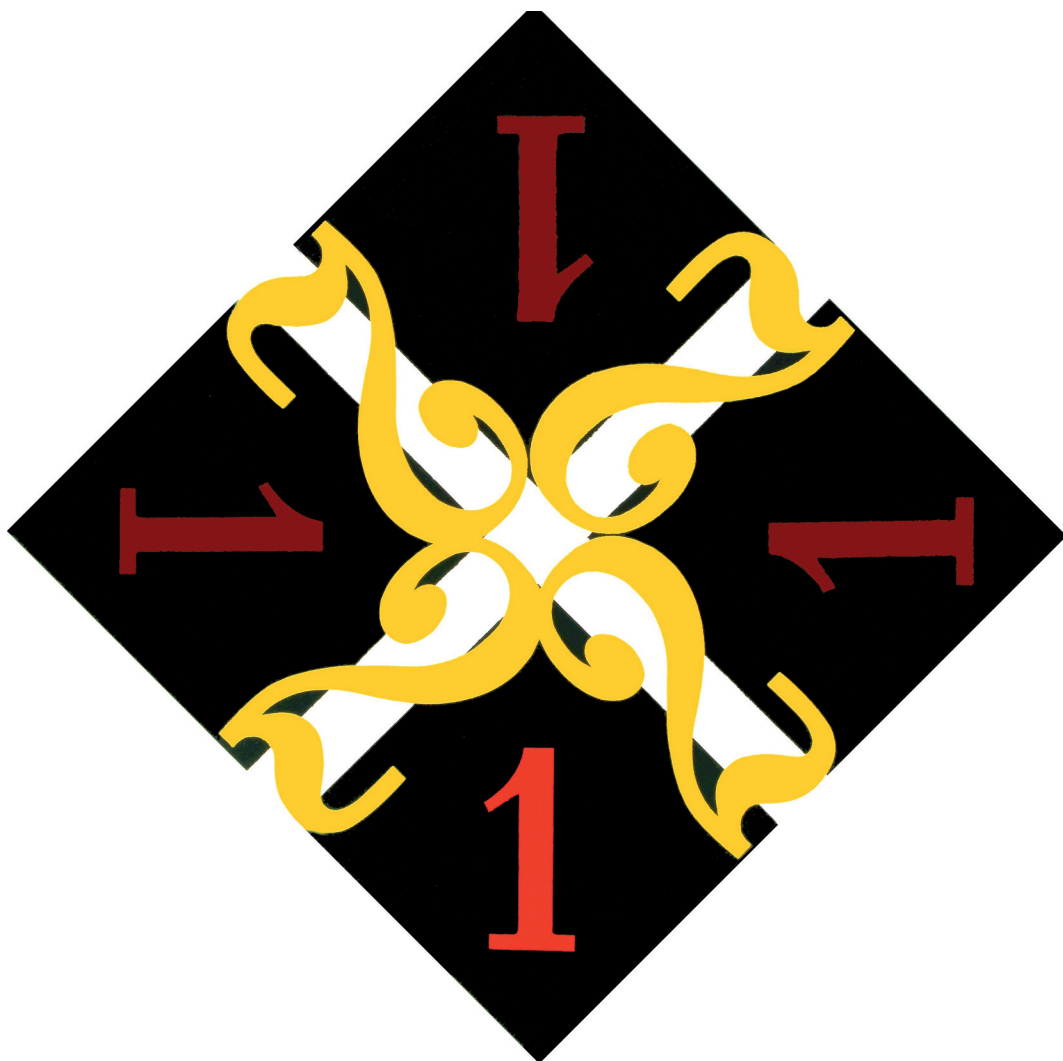
III. 5. *Lekce velkého A.*



III. 6. *Lekce velkého A*, 1968, réédité dans Eduard Ovčáček, *Lekce velkého A, konkrétní a vizuální poezie 1962-1993*, Prague, Trigon, 1995, p. 109-137.



6. Cf. F.Jaillet, « Eduard Ovčáček, la Leçon du A majuscule ou la lettre dissidente », *revue 2.01*, n° 1, novembre 2008.



III. 7. 2-1, 1968, sérigraphie, 39,5 x 39,5 cm, archives Eduard Ovčáček.

Le contexte politique dans lequel il travailla de ses débuts jusqu'en 1989 joue bien évidemment un rôle déterminant dans son œuvre. Sur fond de régime totalitaire, il dût mener une lutte incessante pour poursuivre son travail, rester informé de l'actualité artistique internationale, et se procurer – avec les plus grandes difficultés – les matériaux indispensables à la poursuite de son œuvre. Dans la seconde moitié des années 1960, la Tchécoslovaquie connût un bref relâchement de la contrainte totalitaire, qui se fit particulièrement sentir dans la sphère culturelle et dont le Printemps de Prague marqua l'apogée. Durant cette période, les artistes tchécoslovaques établirent des contacts avec l'étranger, et purent renouer avec les orientations les plus récentes de l'art contemporain international. C'est dans ce contexte qu'Ovčáček s'intéresse aux sérigraphies américaines du Pop'art et commence à employer cette technique. Pour ses premières sérigraphies, il utilise des trames de fortune et des encres qu'il se procure très difficilement en Allemagne de l'Ouest. Par la suite, la sérigraphie et l'accès au matériel se développe en Tchécoslovaquie, mais principalement pour des usages non artistiques, ce procédé étant jugé « non-conforme » aux normes artistiques en vigueur. Si certains artistes accèdent à des ateliers où ils impriment leurs travaux clandestinement, l'accès au matériel reste très étroitement contrôlé par le pouvoir totalitaire jusqu'en 1989.



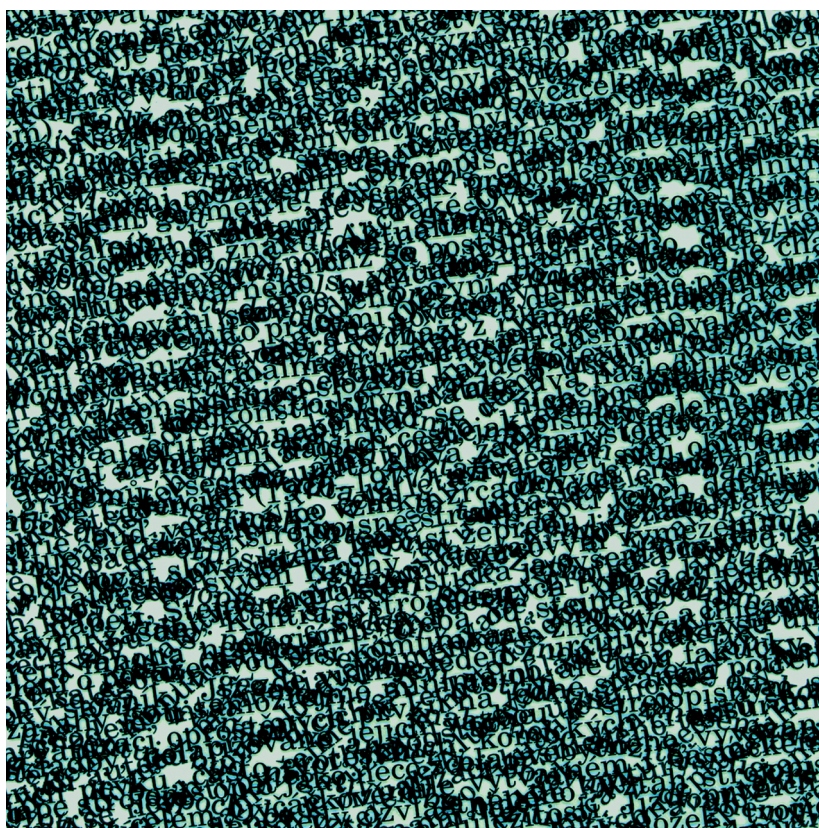
Les quelques sérigraphies réalisées en 1968 reprennent les structures graphiques en jeu dans ses monotypes. Elles sont consacrées à des séries de chiffres inscrits dans des formes circulaires, tantôt affrontés, tantôt superposés en des compositions qui peuvent évoquer les travaux de Robert Indiana, comme on le voit avec *2-1* (1968, ill. 7) par exemple. Sa production sérigraphique se fait beaucoup plus abondante dans les années 1990, après la libéralisation de l'accès aux équipements, et en particulier avec la création d'un centre de la sérigraphie à la chaire des beaux-arts de l'université d'Ostrava en 1994-1995, dont Ověčáček fut l'un des principaux artisans. L'artiste semble rejouer son travail lettriste à travers la sérigraphie, une technique qui lui offre de nouvelles potentialités plastiques. Les caractères d'imprimerie subissent alors toutes sortes de manipulations et acquièrent une densité par les effets de superpositions, par l'imperfection des contours, ou l'aspect volontairement tremblé de certains tirages (*Otáčení*, 2000, ill. 8).

III. 8. *Otáčení*, 2000, sérigraphie, 100 x 70 cm, archives Eduard Ověčáček.





III. 9. *Staronové znaky G*, 1992, sérigraphie, 168 x 120 cm, archives Eduard Ovčáček.



III. 10. *Sémantická vibrace 3*, 2004, estampe numérique, 120 x 120 cm, archives Eduard Ovčáček.

Dans l'ouvrage qu'il lui a consacré, l'historien de l'art Jan Kříž soulignait les nombreux liens formels de l'œuvre d'Ovčáček avec les Nouveaux Réalistes français<sup>7</sup>. L'appropriation d'éléments du réel, et l'intervention par soustraction et même destruction, fait en effet directement écho aux démarches des décolagistes comme Jacques Villeglé et Raymond Hains qui, à partir de l'expérience lettriste également, firent de la lettre et du signe des éléments déterminants de leurs créations. La série de toiles et de sérigraphies consacrée aux « symboles rénovés » (*Staronové znaky*, ill. 9) dans les années 1990 évoque d'ailleurs très directement l'entreprise de Villeglé et son alphabet socio-politique. Ovčáček crée en effet un mystérieux alphabet inspiré des idéogrammes de différentes cultures, proches du graffiti, et ordonnés en d'énigmatiques textes.

Depuis les années 1998-2000, Eduard Ovčáček explore plus particulièrement le champ de l'estampe numérique tout en maintenant sa préoccupation pour le langage et ses composantes plastiques. À l'instar de *Sémantická vibrace 3* (2004, ill. 10), ses compositions récentes se présentent sous la forme de véritables tissages de mots, animés d'effets de croisements pour aboutir à de véritables « all-over » textuels qui explorent une fois de plus la frontière entre texte et image. Ces travaux viennent prolonger une démarche qui, depuis le début des années soixante n'a cessé d'explorer la matérialité du langage et sa capacité à s'émanciper de la communication sémantique, pour se concentrer sur ses dimensions plastiques et visuelles.

7. Jan Kříž, *Eduard Ovčáček. Tvorba z let 1959-1999*, Prague, Gema Art, 1999.