

ETC



Le tampon de l'art

L'art du tampon, commissaire : Sophie Nagiscarde, Musée de la Poste, Paris. Du 4 mai au 27 août 1995

André-L. Paré

Numéro 34, juin–juillet–août 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35538ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Paré, A.-L. (1996). Compte rendu de [Le tampon de l'art / L'art du tampon, commissaire : Sophie Nagiscarde, Musée de la Poste, Paris. Du 4 mai au 27 août 1995]. *ETC*, (34), 49–52.

PARIS
LE TAMPON DE L'ART

L'art du tampon, commissaire : Sophie Nagiscarde, Musée de la Poste, Paris. Du 4 mai au 27 août 1995



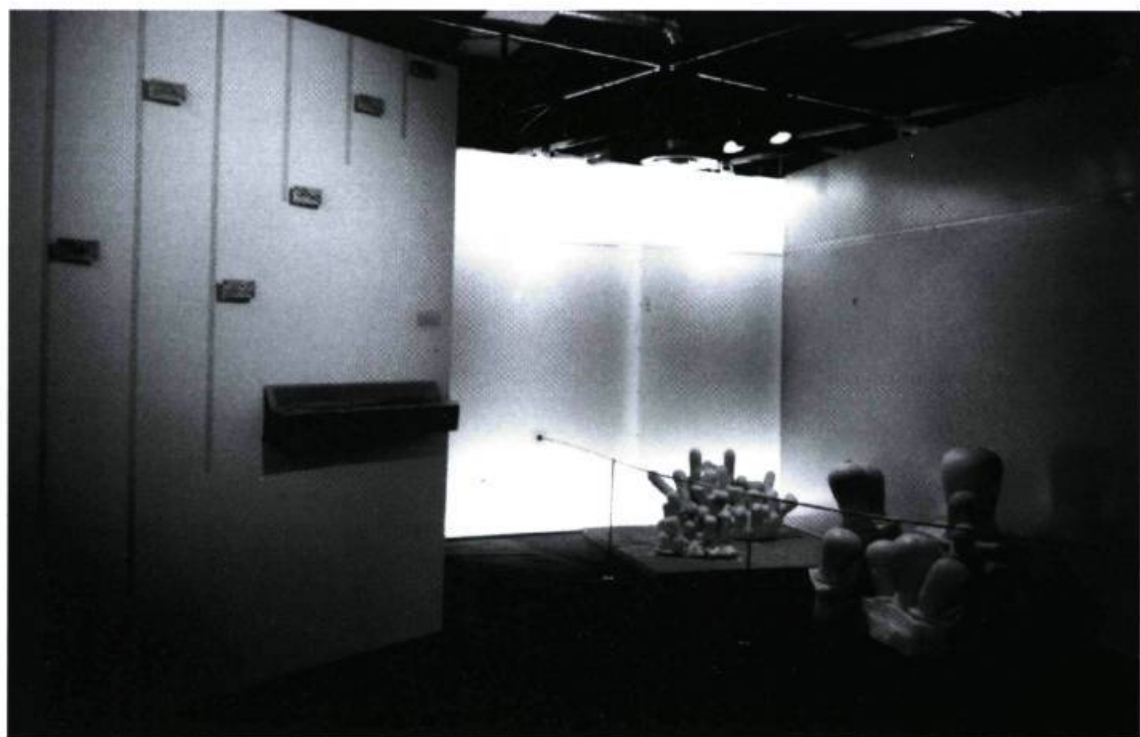
Daniel Spoerri, Attention œuvre d'art, septembre-octobre 1961.

La Poste, comme beaucoup d'institutions publiques, possède son musée. La Poste, comme plusieurs établissements, archive son passé. Celui dans lequel, fière de son histoire, elle peut s'admirer. Bien peu, cependant, tel le Musée de la Poste de Paris, s'intéressent du même coup aux artistes qui se sont révélés et se révèlent encore grâce à des actions rappelant des idées véhiculées par le milieu postal, comme ce fut le cas à l'été 95 lors d'une exposition intitulée *L'art du tampon*. Celle-ci proposait un parcours où l'on pouvait examiner, à travers les traces conservées de près de 400 artistes, différentes manières d'aborder l'art du tampon pour en faire un tampon de l'art. Or, malgré ce nombre impressionnant, ce panorama était loin d'être exhaustif et se voulait plutôt, selon la commissaire, une sorte de « cartographie » incomplète des différentes interventions possibles qu'a suscité depuis 1913 l'usage du tampon.¹

À l'intérieur de cette cartographie exposée de manière chronologique, j'aborderai principalement les actions qui renvoient à l'expérience de la communication. Autrement dit, je me bornerai à l'esthétique qui utilise le tampon en art dans l'horizon du signe qu'il nous adresse en tant qu'envoi et échange. Conséquemment, c'est moins Chronos qui m'importe que Hermès, dieu des voyages et du commerce; dieu des messagers et des communications, mais aussi dieu psychopompe qui transporte d'une rive à l'autre l'âme des morts. Et qui mieux que l'art postal, ou plus généralement l'art par correspondance, pour transmettre ces réflexions ? D'autant que le tampon en art parle mieux de lui-même

lorsqu'il agit au niveau du réseau postal; lorsqu'il agit comme forme d'échange. Et c'est pour cela, sans doute, qu'un Musée devait un jour s'y intéresser. En adoptant surtout ce réseau, l'usage du tampon en art n'a-t-il pas choisi pour destin le Musée (de la Poste) ? Si oui, cette destinée ne sonne-t-elle pas le glas du tampon de l'art ? N'annonce-t-elle pas sa fin, c'est-à-dire son aboutissement en ce qu'il peut receler de possibilité artistique ? À l'ère des nouveaux réseaux de télécommunication, il est permis de le penser. Toutefois, Hermès qui, rappelons-le, est aussi le dieu de la fécondité, possède également le don de transporter ailleurs son virus.

L'aventure du tampon débute avec la découverte du caoutchouc par Goodyear en 1839. Son essor ne sera alors qu'une affaire de temps. Les milieux des affaires et des postes contribueront rapidement à son expansion. Il est même probable que son invention favorisera l'extension territoriale du réseau postal². Soixante-quinze ans plus tard, des artistes s'empareront de cet instrument en le détournant de sa fonction initiale. Ainsi, l'élaboration du caoutchouc favorisa deux savoir-faire : celui du tampon-caoutchouc servant à rendre plus efficace le réseau des communications naissant et celui de son usage artistique en marge du monde officiel de l'art. Ces deux applications, administrative et artistique, développeront leurs propres économies politiques du signe. La première aura pour destinée le contrôle du territoire national; la seconde, une expérience ayant pour loi le ludisme des échanges, à l'intérieur de ce que j'appellerai à la suite de Derrida une « poli-



À gauche : Mathieu Beauséjour, *Survival Virus*, 1994. Empreinte de tampon sur billet de banque; 7 x 15,2 cm. À droite : Tony Cragg, *Petite famille*, 1994. Cinq éléments en paraffine; env. 70 x 100 x 100 cm. *Sans titre*, 1994. Plâtre sur palette de bois; env. 150 x 150 x 60 cm. Galerie Chantal Crousel, Paris.

tique de l'amitié »³. Or, il s'avère que ces deux stratégies n'ont rien de complémentaire. L'une, dans son dédale parfois hermétique, réplique subtilement à l'autre. C'est que l'usage du tampon de l'art est sous la gouverne d'un autre seing, moins évident : celui des artistes facteurs d'art⁴. On ne s'étonnera pas alors si, dans certains pays, l'usage du tampon — son ambiguïté politique — est demeuré pendant longtemps sous le contrôle des autorités ayant force de droit. Mais nous n'en étions pas encore là lorsque furent employés, en Occident, les premiers tampons en art.

À l'origine, ceux-ci seront éprouvés essentiellement pour leur potentiel graphique. Toutefois, ce graphisme est déjà contaminé par l'idée de l'échange et de la communication. Pensons aux illustrations de poèmes par Malévitch, aux fabrications d'en-tête de lettres ou d'enveloppes chez les futuristes et le Bauhaus; même la nature morte de Fernand Léger, produite en 1914 à partir de différents tampons, donne à lire les mots service et échange. Plus tard, cependant, certains artistes suivront les traces de Kurt Schwitters et expérimenteront le tampon uniquement pour le plaisir de créer des œuvres sur papier au même titre que le dessin ou la gravure. Parmi eux : Arman, Warhol, Polke, et toujours dans cette filiation, le québécois François Morelli, avec une œuvre présentée sous le nom de *Composite Figure Resting* (1995).

Malgré ici les différentes orientations adoptées, la substitution au pinceau du tampon souligne de façon générale le désir de décloisonner le geste artistique. Mieux encore : de contester ou tout au moins d'ébranler la hiérarchie des techniques reconnues par le milieu officiel de l'art. En effet, ayant sa source chez les artisans orientaux, le transfert de l'application du tampon en art présentait sans doute une manière de populariser, voire même de désacra-

liser l'activité artistique. Toutefois, puisque cette exploration demeure en marge de l'ensemble de la production de la plupart, sinon de tous ces artistes liés au monde des arts visuels, le tampon ne pouvait être, dans leur cas, qu'un complément plutôt qu'un véritable supplément à leur travail plastique⁵.

C'est Dada d'abord, Fluxus ensuite à qui revient l'honneur de réinsérer le tampon de l'art dans les traces d'une politique du signe qui s'acheminera vers un art de la correspondance. Par cet élan, le tampon est plus qu'un simple complément au pinceau, il devient écriture, texte, poème, idée qui se tatouent sur des manifestes, des tracts, des envois postaux, mais surtout lors de performances ou de happenings. À cela, rien d'étonnant. Retiré du monde aussi bien utilitaire que plastique, le tampon adhère parfaitement à l'univers Dada. Tamponner est Dada. C'est-à-dire, à la limite de l'art, un geste anti-art, dans lequel le « désœuvrement » de l'œuvre, sa réduction à la limite du faire artistique, s'écrit. Et c'est dans cet esprit d'extrême liberté que les artistes confectionneront leurs propres tampons. C'est dans ces dispositions qu'ils marqueront de leur empreinte un territoire nouveau genre, un territoire sans frontières, délimité seulement par le plaisir de correspondre à une communauté différente. Celle-ci aura pour nom tantôt Dadaland, tantôt la planète Fluxus, cette dernière allant jusqu'à délivrer son propre passeport, ses propres visas⁶ et proposera même son Flux Post Kit, un collectif d'artistes (Maciunas, Ben, Watts, Spoerri, etc.), à collectionner cependant plutôt qu'à utiliser.

En effet, Dada et particulièrement Fluxus ont beau annoncer le nouveau réseau postal de l'art, s'en servir à l'occasion, ils n'y réserveront jamais toute leur énergie. Même les présentoirs de tampons que Friedman et les autres s'amuseront à mettre en place ont beau s'inspirer de



Mathieu Beausejour, *Survival Virus*, 1994. Empreinte de tampon sur billet de banque; 7 x 15,2 cm.

l'institution postale, ils ne seront qu'occasionnellement employés de manière à prendre le chemin de la poste. Il en sera tout autrement avec l'artiste Ray Johnson et sa New York Correspondance School fondée en 62. C'est là que le tampon de l'art trouvera dans le réseau postal son principal moyen de communiquer. C'est là que le geste artistique souverainement se transmettra. Et même s'il a été à quelques reprises devancé par d'autres, notamment par Duchamp, Johnson demeure le premier à faire de la correspondance un véritable concept esthétique, inaugurant ainsi ce que l'on appellera bientôt le *Mail Art*.

Avec Johnson, donc, l'art s'immisce à l'intérieur du réseau postal. Il en accepte en tant que support les règles. Du coup, l'activité artistique dénie celles qui sont officiellement consacrées, particulièrement celles du marché, de la circulation et de l'exposition. Bref, un nouveau réseau s'élabore, lequel transgresse les règles communément admises en vue d'en établir de nouvelles, de l'ordre du secret et du privé. C'est que l'artiste du *Mail Art* travaille dans l'intimité de son bureau; il s'adresse à un nombre restreint d'individus ayant tout comme lui le goût du secret et de la complicité. Ainsi, la communication à laquelle il prend part s'insère dans une communauté restreinte. C'est dans et par sa retraite qu'il participe au destin de l'art, tout comme le fut avant lui, au niveau littéraire, l'art épistolaire. Aussi, faut-il destiner cet envoi à qui le réservera; à l'ami, même inconnu, qui sait en reconnaître l'enjeu.

Déjà, certains membres de Fluxus s'amusaient à entretenir cette idée du caractère personnel de la correspondance; déjà cet idéal de la communauté était visible. Mais chez Johnson, ces idées n'ont plus rien à voir avec les utopies communautaires génératrices des rassemblements contre-Johnson-culturels. Et bien que le *Mail Art* se soit développé à l'orée de ces mêmes idéaux, la communauté

dont il s'agit devra se vivre autrement. Pour préserver le génie intime et solitaire du don, l'idéal communautaire se vit uniquement dans le jeu de l'échange. Et lorsque l'on collabore à cet échange, plus question de communiquer à travers un message à transmettre; il s'agit seulement de communiquer l'existence de cet échange. Il n'y a que l'échange qui communique; que le mouvement de l'échange au sein de sa destination, parfois incertaine, à l'intérieur du territoire nomade. Aussi ce qu'on appelle, dans ce cas, l'esthétique de la communication renvoie à l'idée d'une communauté sans communauté ou, pour le dire comme Nancy, d'une communauté désœuvrée⁷.

Mais bientôt, cet art par correspondance devait ouvrir la porte à toutes sortes d'idées nouvelles où l'humour s'offrirait en partage. Robert Filiou, notamment, dans un esprit soixante-huitard lancera sa République géniale, ouverte à tous ceux et celles qui voudront bien partager l'idéal fou de l'imagination au pouvoir. Mais, c'était prévisible à trop vouloir donner accès au secret de l'idéal communautaire, celui-ci finit par s'évanouir. Aussi est-ce plutôt dans certains pays du tiers-monde et dans ceux que tout récemment encore on appelait « pays de l'Est » que le *Mail Art* retrouvera, pour un temps, sa voie. Dans ces pays aux régimes autoritaires, la liberté d'expression et a fortiori la liberté artistique étaient baillonnées. De là l'importance d'un réseau clandestin où l'art par correspondance devenait une source de survie et de résistance. Aujourd'hui, Amnesty International a repris à son compte cette idée de résistance par correspondance, mais cette fois-ci dans un but bien précis : la libération des prisonniers d'opinion. Dans cette optique, le français Francis Praeger produit des tampons qui viennent se greffer à cet idéal des droits de l'homme. Par la même occasion, il redonne à l'idée de correspondance l'espoir des mots qu'à l'ère des communi-



22

Paulo Bruscky, *Repetition Poem*.

cations on semble oublier. Mais, bien sûr, avec Praeger, on s'éloigne du territoire du *Mail Art*. Normal, depuis une bonne décennie les diverses communautés qui se sont jointes à cette manière d'introduire le circuit de l'art alternatif ont perdu le souffle des premiers temps. D'autres réseaux plus performants, mais peut-être moins fous du désir qui pouvait animer l'art postal verront sans doute le jour. Par contre, à l'intérieur de ceux-ci, le tampon en art devient chose du passé.

C'est peut-être ce que nous dit, à sa manière, *Petite famille*, une œuvre de Tony Cragg présentée dans la dernière section de l'exposition et qui présente d'immenses tampons en parafine. Dans son texte de présentation, le commissaire note justement le caractère exceptionnel de cette œuvre en marge des autres démarches. Évidemment ces sculptures, en venant réifier le tampon, nous le montrent comme un objet à regarder et non plus à utiliser. En ce sens, ces tampons momifiés symbolisent peut-être « l'emblème de l'administration envahissante », mais ils suggèrent aussi leurs sépultures. Toutefois, hors du réseau postal, le tampon en art propage encore son virus. Et cette propagation donne à entendre ce qu'il faut retenir d'essentiel dans l'art par correspondance. Ainsi, face aux tampons sculptés de Cragg, Mathieu Beauséjour présentait des exemplaires de billets de banque canadiens, sur lesquels il appose depuis 91 son tampon *Survival*, virus de survie. Ici, c'est l'argent comme moyen d'échange et non plus la poste qui devient le véhicule de l'art. C'est le réseau de l'économie et non plus celui de la poste qui fait circuler la marque du tampon. Et celle-ci, dorénavant transmise sur des billets de banque, en annonce également la mort éminente. En effet, tout billet de banque maculé devra être brûlé. C'est pourquoi l'artiste en sauvegarde précieusement les numéros. Lors de l'exposition, six billets étampés étaient épinglés dans leur ordre numérique, à une hauteur respectant leur valeur marchande. Plus bas, dans une boîte rectangulaire, divisée en six compartiments, étaient placés des billets

souvenirs aux mêmes dimensions que les billets réels, avec inscrit sur ceux-ci, en plus du sceau de l'artiste, le numéro de série approprié. On pouvait bien sûr se recueillir, mais aussi se servir. Devenir, en tant que spectateur et consommateur ami, complice du jeu de la vie et de la mort. Le tampon de l'art peut bien alors mourir, comme virus il survit. Ainsi en va-t-il du destin de l'art. Post-scriptum : cet exemplaire, distribué à l'intérieur de ce numéro, M.B. vous le destine⁸.

NOTES

ANDRÉ-L. PARÉ

- ¹ Voir la présentation générale de l'exposition par Sophie Nagiscarde, dans le très beau catalogue publié sous sa direction par le Musée de la Poste. En plus de son texte, on y trouve ceux de Pascal Rabier sur le cachet de la poste, de Jon Hendricks sur le tampon à imprimer selon Fluxus et enfin celui de Michel Giroud sur le *Mail Art* et le *Network*.
- ² La substitution du cachet et du seing par le tampon ou timbre-caoutchouc permettra en effet un plus grand développement de l'espace public. À ce propos, J. Habermas rappelle dans *L'espace public (Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise)* comment la Poste, contemporaine de l'apparition des Bourses et de la Presse, a contribué au développement de l'espace public de la bourgeoisie et par conséquent à un système de communication ayant pour priorité des intérêts mercantiles.
- ³ Voir *Politiques de l'amitié*, Éditions Galilée, 1994.
- ⁴ Le mot *seing* signifie signature. On parle notamment de *seing privé* lorsqu'il s'agit d'une signature, d'un acte non enregistré devant notaire. Le *seing* des artistes, quant à lui, est toujours privé, c'est-à-dire en dehors du droit notarié, lequel bien sûr s'exerce grâce au territoire officiel de la nation.
- ⁵ Précisons qu'entre complément et supplément, la différence est subtile mais réelle. Un complément ajoute quelque chose afin de compléter. Un supplément est également un ajout, mais cet ajout vient de l'extérieur et joue alors un rôle de remplaçant.
- ⁶ En effet, la planète Fluxus émettra un *Flux-Passport* intitulé *Visa TourISTÉ* à l'occasion du Fluxfest'77.
- ⁷ Voir « La communauté désœuvrée » de Jean-Luc Nancy in *Alléa*, n° 4, 1983.
- ⁸ Pour une analyse plus complète de ce que nous offre à penser le virus de survie, voir mon article dans *Imposture*, n° 7, 1993.