Mail Art et envois

Témoignage

Jean-Marc Poinso

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/estampe/1035>

DOI : 10.4000/estampe.1035

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 85-88

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Jean-Marc Poinso, « Mail Art et envois », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 239 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 27 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1035> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.1035>

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

MAIL ART ET ENVOIS TÉMOIGNAGE

Jean-Marc Poinso

C'est l'envoi de documents relatifs à de mystérieuses activités de Jean Le Gac qui attira mon attention sur le fait qu'un certain nombre d'artistes se servaient de ce moyen pour informer un cercle restreint de destinataires de leurs activités à la marge de l'art. Je pris alors rapidement connaissance des envois de Christian Boltanski – qui agissait avec quelques autres artistes comme Sarkis, Gina Pane, Cadere aux confins de la rue de Seine, de la rue Mazarine ou de l'Hôtel Lutétia. Cadere – à qui j'en parlais plus longuement à la suite d'un vernissag. Il m'incita à approfondir le sujet alors que j'avais à peine commencé à faire mes premières armes dans le domaine de l'art contemporain. Je me mis alors en quête de plus d'information et envisageai la réalisation d'un ouvrage documentaire sur le sujet. Wolf Vostell, que je venais de rencontrer dans le cadre d'une exposition que nous avions organisée avec Claude Rutault et Alfred Pacquement¹, m'encouragea vivement en affirmant qu'il se faisait fort de trouver un éditeur en Allemagne. Ses consultations n'aboutirent pas, mais me poussèrent à trouver un éditeur à Paris. Ce furent deux personnes qui projetaient de créer une maison d'édition qui acceptèrent de se lancer dans l'aventure. Dans le même temps Alfred Pacquement qui venait d'être approché par Georges Boudaille pour participer au commissariat de la biennale de Paris de 1971, me sollicita à son tour ; et au projet de livre vint s'ajouter celui d'une section de la biennale. Pendant ce temps Vostell et Ben Vautier partagèrent leur carnet d'adresses pour élargir les contacts existant en Allemagne et ailleurs autour de Fluxus.

Plusieurs revues en relation avec la biennale me permirent alors de publier des articles et documents, comme *Connaissance des arts*, *Les Lettres françaises*, *Les Chroniques de l'art vivant*, et, en parallèle de la parution du livre aux éditions Cedic, et du catalogue de la biennale de Paris, s'ajouta encore la réalisation d'un numéro spécial de la revue *L'Humidité*. L'exposition devait effectuer un circuit en Yougoslavie (Belgrade, Novi-Sad, Ljubljana), une variante devait être présentée avec l'ICC à Anvers, quand parallèlement Achille Bonita Oliva m'avait invité à faire une conférence sur le sujet au Centro Incontri Internazionali d'arte à Rome. À ce moment-là, et bien au-delà de l'organisation de l'exposition et de la réalisation de l'ouvrage, je recevais quotidiennement de nombreux travaux par la poste qui remplissaient régulièrement ma boîte aux lettres.

Dès les premiers échanges la disponibilité des artistes avait été très grande. Parmi eux les proches de Fluxus m'ont fortement soutenu, et notamment Dick Higgins. Ray Johnson me mit aussi en contact avec d'autres artistes, Klaus Staeck, Jochen Gerz. Les responsables de la galerie Foksal à Varsovie et un réseau d'artistes alors moins en

1. Alfred Pacquement, Jean-Marc Poinso, Claude Rutault, *Aspects du racisme*, Paris, 1970.

vue multiplièrent leurs propositions. Alors qu'il avait fallu s'arrêter sur un choix pour boucler le livre, il fut décidé de faire une exposition complètement ouverte dans le cadre de la biennale, en mettant en place des projets interactifs entre les artistes, ou bien entre eux et le public. Plusieurs artistes éditérent pour l'occasion des cartes postales à diffuser sur place. D'autres envisagèrent des enquêtes, ou firent suivre leur courrier à la biennale de Paris où avait été installée une boîte aux lettres officielle. Bref, la planète mail art, et avec elle de nombreux artistes recourant occasionnellement à des envois, déplaça pour quelques semaines ou quelques mois son centre de gravité et je me retrouvais à devoir faire face à la gestion de projets multiples, exigeants, mais aussi parfois en contradiction les uns avec les autres. Quand une partie des artistes attendaient une réponse proprement artistique sur la base de propositions réciproques, d'autres étaient méfiants vis-à-vis de ce monde sans hiérarchie. Refusant de faire l'artiste tout en respectant les exigences des uns et des autres, il n'était plus possible après quelques mois de continuer à jouer le seul rôle d'un observateur complice. À la différence d'autres collègues qui devinrent rapidement artistes, je souhaitais rester du côté de la critique, voire de l'histoire. Et c'est pourquoi après avoir publié et exposé de nombreux travaux, je redevais un membre dormant du réseau. Je conservais cependant tout ce qui continuait à m'être envoyé tout en éconduisant les demandes de participation à des publications et des expositions. Mais, après plus de dix années de relances multiples au cours des années 2000, il devenait difficile de rester totalement silencieux.

Les envois conservés dans les archives de la biennale de Paris, mais aussi ceux reçus depuis se sont retrouvés ensuite dans les collections des Archives de la critique d'art créées à Rennes en 1989 avec l'aide de l'Association internationale des critiques d'art (AICA), où ils sont conservés avec ceux reçus par Pierre Restany, Frank Popper et d'autres.

La dynamique propre des artistes du mail art, plus que celle des artistes pratiquant de simples envois dans le cadre de démarches paraconceptuelles, tendait alors à transformer temporairement un point actif du réseau constitué de fait en centre plus ou moins temporaire de transaction. Ce qui m'était arrivé devait atteindre et contaminer d'autres personnes qui devinrent, avec une plus grande complicité souvent, le centre momentané de la planète mail art. C'est ce qui arriva par exemple en 1980 à Gloria Picasso, alors critique et commissaire d'exposition à Barcelone qui citait un collectif d'artistes ayant organisé en 1978 un *Lightworks Envelope Show* à la Ann Arbor Public Library² : « Les motivations des artistes par correspondance sont nombreuses. Elles relèvent à l'évidence d'un désir d'ouvrir les systèmes qui soutiennent le monde de l'art à de nouveaux talents. En développant des méthodes véritablement nouvelles pour élargir ces frontières et en apportant quelque forme d'encouragement à des artistes dont les travaux seraient autrement passés inaperçus, l'art par correspondance s'est imposé de lui-même comme partie intégrante du monde de l'art. »

L'attitude de Gloria Picasso comme les artistes qu'elle cite n'est cependant pas tout à fait ce qui va s'imposer comme la doxa du mail art et, avec Walter Zanini qui accueillera également une exposition dans le cadre de la XVI^e biennale de São Paulo³, elle est encline à s'intéresser à des aspects divers du mail art. Zanini perçoit en effet deux traits principaux dans l'Arte Postal : d'une part la marque de l'importance du phénomène de dématérialisation de l'art, et d'autre part un système complètement ouvert d'information non sélective, qu'il conforte par l'ouverture de cette section, à plus de cinq cents artistes. L'ambiguïté du statut des envois reçus à l'occasion de cette biennale et conservés à la documentation du musée d'Art

2. Ann Arbor Michigan, avec la participation de Charlton Burch, Mike Cran et Ken Friedman.

3. Octobre-décembre 1981.

III. 1. Eduardo Antonio Vigo, *Enero 1980*, 1976, planche de six timbres, perforée, 220 x 168, Offset couleur, Archives Jean-Noël László.

contemporain de São Paulo n'a pas manqué d'intriguer plus tard Cristina Freire qui préparait alors sa thèse et à qui il fut utile de rappeler qu'il s'agissait d'œuvres. Le musée devait ainsi au cours des années 1990 voir sa collection s'augmenter brusquement de cinquante items nouveaux.

Face à cela d'autres acteurs comme Romano Peli et Michaela Versari allaient devenir à partir de 1973 des supporters très actifs. Ils vont consti-

tuer une collection importante au CDO de Parme et organiser des manifestations multiples, prendre leur distance avec les critiques et les historiens d'art en minimisant leur rôle au profit des seuls artistes et en écartant l'éclairage dû à la seule dématérialisation. En parallèle le rôle majeur joué par les artistes dans l'organisation de manifestations et publications va imposer le seul modèle participatif. Ainsi par exemple, l'artiste de La Plata Edgardo Antonio Vigo organisa-t-il à Buenos Aires à partir du 5 décembre 1975 la « Ultima Exposicion internacional de artecorreo '75 » avec plus de deux cents artistes.

Sur son carton d'invitation – dont je ne pris connaissance qu'en 2010 à la Plata lors d'un séminaire et d'une visite de son atelier – Vigo avait retenu un passage de ma courte introduction au livre de 1971⁴ en lien avec ses convictions profondes et celles d'un certain nombre d'artistes du mail art en Amérique latine ou en Europe de l'Est.

Alors que l'instabilité des monnaies provoque un reflux des capitaux sur les biens fonciers et meubles, que des sociétés de spéculation artistique se fondent et prospèrent, que le marché de l'art subit de plus en plus une intégration au système général des échanges capitalistes et de la consommation, une telle activité échappe au système en l'ignorant et le remet partiellement en cause puisqu'elle affirme dans notre monde actuel la viabilité d'un système qui est opposé au système dominant. On nous cherchera

4. Jean-Marc Poinot, *Mail art, Communication à distance, Concept*, Paris, Cedic, novembre 1971, p. 25.

querelle en objectant que les produits dont nous parlons sont de si faible importance qu'ils ne peuvent avoir aucune répercussion sur le système général du marché, mais là n'est pas le problème. Une telle production artistique montre assez comment même symboliquement toute activité esthétique pose des problèmes d'ordre économique et politique sans avoir besoin de se placer au niveau de l'idéologie et des programmes révolutionnaires.

Chez Vigo l'*Arte Postal* prenait le relais, ou venait s'ajouter à la palette de modes d'intervention que constituaient les revues d'artistes ou autres publications dont il était le principal animateur. Il s'inscrivait aussi comme le choix de la citation précédente le révélait dans le cadre d'une revendication politique. Il s'agissait comme ce fut le cas avec d'autres artistes comme Paulo Bruscky d'affirmer la liberté de pensée de l'artiste face aux pouvoirs dictatoriaux alors en place. Si en effet la « *Exposição Internacional de Arte Postal* » organisée avec Ypiranga Filho dans un hôpital à Recife se passa bien, celle organisée plus tard avec Daniel Santiago à la poste de Recife sous l'intitulé « *Exposição Internacional de Arte Correio* » fut fermée par la police et conduisit à l'arrestation des deux organisateurs. Bruscky n'en fut pas pour autant dissuadé de poursuivre ses activités, et son domicile est devenu depuis le lieu de conservation d'une masse impressionnante d'envois dont Cristina Freire a témoigné⁵. Elle consacre dans sa monographie un chapitre entier à l'*Arte Postal* et rend compte des liens de Bruscky avec de nombreux autres artistes en Amérique du Sud mais aussi plus largement dans le monde.

Même si l'ouvrage et l'exposition de 1971 ont associé un certain nombre d'artistes vivant au-delà du rideau de fer, ce ne fut que progressivement que vinrent des témoignages de leurs effets indirects. L'artiste, collectionneur et organisateur d'exposition Lutz Wohlrab a pris depuis une dizaine d'années des initiatives qui l'ont conduit à organiser en 2012 la grande exposition rétrospective « *Fifty Years of Correspondence/Mail Art 1962-2012* » dont il prévoit une itinérance par courrier.

Ainsi, il devient désormais possible d'avoir une connaissance assez précise de l'histoire de l'ensemble des acteurs du mail art. Mais pour l'amateur qui voudrait se faire une idée plus générale de l'histoire des envois, il est beaucoup plus difficile d'avoir accès à une synthèse tant les acteurs se sentent peu concernés par le fait d'isoler dans leur œuvre des travaux dont la forme a été sinon anecdotique du moins pas détachable de leurs autres réalisations. Alors que les archives des acteurs du mail art sont chacune d'entre elles des collections assez représentatives d'une collectivité très large, celles des auteurs d'envois sont avant tout les archives d'une œuvre, même si elle fut un moment touchée par le phénomène de la dématérialisation.

L'utopie d'internet a redonné une actualité au mail art, et la dématérialisation généralisée de la mémoire dont l'économie numérique est porteuse a mythifié les archives d'artistes. Les deux phénomènes se croisent avec leurs modèles de sociabilité opposés. Quand les uns continuent à penser une pratique artistique ouverte, participative et partagée, les autres admettent les hiérarchies du monde de l'art, du marché et de la critique, hiérarchie dans laquelle leurs envois ont contribué à les inclure. Enfin, malgré les prises de position opposées, nombre d'artistes appartiennent à ces deux univers, et j'ai toujours la conviction qu'une histoire commune a un sens si elle articule histoire culturelle et histoire de l'art.

5. Cristina Freire, *Paulo Bruscky Arte, Arquivo e utopia*, Recife, Companhia Editora de Pernambuco, 2007.