Le tampon comptable dans l'art, ou l'empreinte d'une critique de la gestion

Sébastien Rocher

▶ **To cite this version:**

Sébastien Rocher. Le tampon comptable dans l'art, ou l'empreinte d'une critique de la gestion. 1ère journée d'étude Fiction et réalité, 2018, Paris, France. hal-03032927

HAL Id: hal-03032927
https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03032927

Submitted on 5 Feb 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.

Le tampon comptable dans l'art, ou l'empreinte d'une critique de la gestion par la gestion

Sébastien ROCHER
Professeur des Universités en Sciences de gestion
CEREFIGE
Université de Lorraine

Résumé : A partir de l'analyse de la bande dessinée *Tarzan Seigneur des signes*, réalisée par l'artiste plasticien LL de Mars et parue en 2017, cet article propose une étude des significations de la présence de tampons comptables dans ce récit reprenant l'histoire originelle de Tarzan, soit sa naissance littérale et mythique, écrite en 1912 par Edgar Rice Burrough et devenue mondialement connue.
A partir d'une analyse des relations entre fiction, narration et discours au sein de cette œuvre, cette étude montre comment le maillage de la fiction (Tarzan) et de la réalité (le tampon comptable) permettent à l'artiste de jouer autour d'une pluralité de sens pour mieux révéler les limites de la société actuelle, dans laquelle la gestion serait devenue une fin et non plus uniquement un moyen au service des individus.

Mots clé : Tarzan, tampon comptable, critique, gestion

Le tampon comptable dans l'art, ou l'empreinte d'une critique de la gestion par la gestion

Dans son ouvrage *Art & Accounting*, l'historien américain Basil Yamey (1989) analysait les fonctions jouées par les représentations des livres de comptes dans l'art pictural européen du XIVe au XVIIIe siècles. Le passage de l'art classique à l'art moderne et les multiples transgressions esthétiques et plastiques qui ont accompagné ce glissement, ont conduit à une transformation de la place du livre de comptes dans l'art, passant d'une dimension figurative à une dimension plastique et poétique dans des œuvres contemporaines, renouvelant ainsi la signification de sa présence dans l'art (Rocher 2018).

Le livre de comptes n'est pas le seul artefact comptable à avoir suivi cette trajectoire. Les tampons comptables sont également devenus, au fil des mouvements artistiques, des moyens au service des artistes. Eléments bureaucratiques relevant de la trivialité du monde utilitariste quotidien, leur insertion dans le travail d'artistes contemporains interroge les significations de la présence de ces empreintes[1] porteuses de symbolismes gestionnaires. Dès lors, l'analyse de ce qu'elles révèlent de la société sera au cœur de la présente étude.
Ce premier objectif s'accompagnera d'un second, centré sur la compréhension de ce que l'artiste dévoile, dans un même élan, de la comptabilité lorsqu'il utilise un tampon comptable pour construire son œuvre.
Fort de ces deux ambitions, cet article s'insère dans le prolongement d'études précédentes ayant similairement utilisé l'art pour proposer une analyse du fonctionnement et des mutations des organisations et de la société (Barth 2002, Rocher 2016).

Pour ce faire, sera étudiée plus particulièrement la bande dessinée *Tarzan Seigneur des signes*, réalisée par l'artiste plasticien français LL de Mars[2] et parue en 2017 (LL de Mars 2017a). Ce choix se justifie pour quatre raisons principales. Tout d'abord, bien que la pratique de recourir à des tampons soit consacrée dans l'art depuis plusieurs décennies (Nagiscarde 1995), il est inhabituel de trouver de telles empreintes dans des bandes dessinées et, phénomène encore plus rare, que ces empreintes renvoient à cette démarche artistique[3]. Par ailleurs, rien ne lie a priori le personnage de Tarzan, figure populaire intergénérationnelle évoquant spontanément l'ordre naturel du milieu dans lequel il évolue, à la comptabilité, symbole du rationalisme technique de la société humaine, et il est alors intéressant de mettre en lumière les significations nées de ce rapport créé par l'artiste. Enfin, le titre même de cette bande dessinée invite à une telle lecture. En effet, dans ce récit en noir et blanc, LL de Mars raconte l'histoire originelle de Tarzan écrite par Edgar Rice Burrough en 1912. Par une habile inversion de lettres, LL de Mars fait de ce personnage le seigneur des signes, révélant par là même son projet artistique : raconter ce récit uniquement au travers d'une succession de signes sommaires (une main, une ombre, la gueule d'un gorille, un torse, etc.) sur les pages paires, tout en saisissant, sur les pages impaires, les signes qui le fondent comme récit d'aventure, qui permettent sa réception et sa compréhension comme tel par le lecteur, pour en proposer une déconstruction critique. Le signe est donc omniprésent dans ce récit, et les

[1] Le mot tampon renvoie autant à l'objet qu'à l'empreinte. Seule cette deuxième définition du tampon sera au cœur de cette étude.
[2] Dessinateur de bandes dessinées, mais aussi poète et peintre entre autres qualités, un aperçu de ses travaux pourra être consulté sur le site : www.le-terrier.net
[3] Par exemple, dans *Tout va trop vite !* (Wolinski 1990), l'usage du tampon semble ne viser qu'un effet de mémoire, en rapport à l'expérience bureaucratique de l'auteur, tandis que dans *Le premier bal d'Emma* (Mary et Dutertre 2017), le tampon est utilisé comme mécanisme d'impression, dans un choix esthétique et une démarche plastique pour réaliser la bande dessinée.

empreintes comptables qui le jalonnent peuvent ainsi être vues, elles aussi, comme des signifiants.

L'atteinte de ces objectifs passera autant par une analyse conjointe des motivations de l'artiste que par une esthétique de la réception de l'œuvre, quitte à flirter avec la surinterprétation, dans le but avoué de saisir simultanément les significations de la présence d'un tampon comptable pour celui qui réalise l'œuvre, mais aussi pour celui qui l'interprète. Cette position est justifiée par le fait que la compréhension d'une œuvre basée uniquement sur les intentions exprimées par l'artiste ferait l'impasse sur le non-dit, volontairement ou non, c'est-à-dire sur ce que l'artiste veut cacher ou ce qu'il ne peut exprimer, ou ce qui relève d'une dimension inconsciente (Baxandall 1991 ; Pignocchi 2012). A l'inverse, s'affranchir des intentions artistiques peut conduire à ne voir dans l'œuvre que ce que l'on y cherche.

Il ressort que la présence du tampon comptable dans cette bande dessinée, en sus de rôles « classiques » (transgression artistique, mémoire, recherches esthétique et plastique notamment), véhicule une critique d'une société régie par la gestion, dans laquelle primeraient le calculable et l'évaluable et où l'humain ne serait qu'un moyen et non plus une fin. De plus, par sa reprise du geste du comptable, l'artiste révèle en creux la violence symbolique de la comptabilité, à la fois reflet et vecteur des valeurs et idéologies dominantes qui structurent la société actuelle. Si ce geste est singulier, il n'en reste pas moins qu'il s'insère dans la continuité de pratiques et de discours artistiques similaires, remettant en cause la doxa gestionnaire dominante dans la société, à partir de la mise en lumière des limites et des idéologies sous-jacentes portées par les outils de gestion.

La suite de cet article sera organisée comme suit : à partir d'une brève histoire fonctionnelle du tampon dans l'art, la première partie montre que la signification d'une telle empreinte peut être saisie aussi bien au travers du geste dont elle est le témoignage, que du sens qu'elle induit en elle-même. La deuxième partie revient sur les pratiques d'artistes ayant recouru plus particulièrement à des tampons comptables dans leurs œuvres. La troisième partie expose les significations de la présence de tampons comptables dans diverses œuvres de LL de Mars. La critique de la société construite à partir de l'utilisation d'un tampon comptable dans *Tarzan Seigneur des signes* est étudiée dans une quatrième partie, avant une partie conclusive dans laquelle les implications et enseignements retirés de l'analyse de la pratique artistique et du discours critique de LL de Mars, sont mis en perspective.

1 – Le tampon dans l'art : le geste et l'empreinte

Le développement du tampon a été rendu possible par la découverte du procédé de vulcanisation du caoutchouc par Goodyear en 1839 (Chevalier et Le Bras 1945, p. 65), puis par son usage par l'administration pour indiquer des messages courts et devant être répétés, dans une double logique d'économie et de vitesse.
A l'orée du XXème siècle, le tampon déborde le monde utilitariste pour investir l'espace artistique (Nagiscarde 1995). Ainsi, au début des années 1910, avec les Futuristes russes, le tampon devient une marque de signature. Quelques années plus tard, l'artiste allemand Kurt Schwitters les emploie à des fins graphiques ; avant que l'artiste autrichien Raoul Hausmann, l'un des précurseurs du mouvement Dada, recourt également au tampon comme élément participant à la construction du sens de ses œuvres[4].

[4] A l'instar de son collage, en 1919, intitulé « Le critique d'art » (Der Kunstkritiker).

Dans les années 1960, entre les mains des artistes du groupe Fluxus, le tampon-signature devient un manifeste. Parmi eux, l'artiste Ben Vautier est le premier à utiliser les tampons comme un concept et une œuvre d'art en eux-mêmes (Nagiscarde 1995, p. 18).
Ces fonctions conceptuelles, plastiques ou poétiques attachées à l'usage des tampons dans l'art se retrouvent dans les pratiques d'artistes des décennies suivantes (Nagiscarde 1995, p. 35).

Au regard de cette courte chronologie centrée sur quelques artistes précurseurs ayant donné au tampon des fonctions nouvelles dans l'art, il apparaît que la compréhension de la signification du tampon dans l'art nécessite de distinguer deux niveaux d'analyse complémentaires[5].
1/ La signification est inséparable du geste de l'artiste qui utilise un tampon et dont l'empreinte laissée est le témoignage. De ce geste passé, médiation entre l'objet et le résultat de son utilisation, trois fonctions possibles se dégagent. La première est la recherche de la transgression artistique. En effet, pour bon nombre d'artistes, la substitution du pinceau par le tampon (et, plus largement, les pratiques d'emprunt d'objets, de gestes et de matériaux au monde utilitariste qui se sont développées dans les années 1960 et 1970), souligne le désir de décloisonner le geste artistique. L'utilisation d'un tel outil et la réalisation d'un geste empruntés tous deux au monde ordinaire, créent une transgression entre geste utilitariste et geste noble, entre art et non-art. Il est alors possible de lire dans ces pratiques la volonté de désacralisation de l'activité artistique (par la substitution de la main de l'artiste par l'acte et l'outil administratifs), pour ébranler la hiérarchie des techniques reconnues par le milieu officiel de l'art. Une deuxième fonction est la création de valeur. Naumann (2004, p. 14) rappelle ainsi l'influence que joua sur Marcel Duchamp le tampon utilisé par son père qui exerçait la profession de notaire, dans la prise de conscience de l'inventeur du ready-made, de l'importance de ce geste autoritaire pour donner de la valeur à un document et, par extension, à un objet. La troisième fonction est celle de la mémoire, l'empreinte pouvant être vue comme la « collision d'un *là* et d'un *non-là* » (Didi-Huberman 1997, p. 33).
2/ Les significations sont attachées à l'empreinte en elle-même, indépendamment du geste. Il faut alors considérer aussi bien le « message » du tampon, que sa forme et son interaction avec d'autres formes avec lesquelles il se combine, harmonieusement ou non, que son application sur un support donné, pour saisir ses significations.
L'histoire du tampon dans l'art en révèle les logiques sous-jacentes (Nagiscarde 1995), relatives à des dimensions plastiques et esthétiques (en permettant de jouer sur les formes ou les couleurs), d'identification (le tampon comme signature, comme « style »), de symbolisme (le tampon comme manifeste, soit le vecteur d'une vision donnée du monde), ou encore d'interrogation du monde, notamment dans le rapport entre empreinte et support (Didi-Huberman 1997).

L'analyse des œuvres d'artistes ayant recouru plus particulièrement à des tampons comptables dans la réalisation de celles-ci, révèle principalement la recherche d'une signification du geste artistique visant la transgression artistique. Quant aux fonctions de l'empreinte en elle-même, elles sont restées limitées majoritairement à des dimensions esthétiques et plastiques.

2 – Le cas spécifique du tampon comptable : entre esthétique et transgression

[5] Un troisième niveau pourrait être distingué si l'on attache la signification à l'objet. Ainsi, une fonction critique de la colonisation de la société par l'administration se dégage de l'œuvre du sculpteur britannique Tony Cragg, qui apparente le tampon à un champignon qui prolifère, par une analogie de formes (Nagiscarde 1995, p. 38). Toutefois, ce troisième niveau déborde le cadre de cet article et ne sera pas développé.

Au début des années 1910, le peintre français Fernand Léger réalise une nature morte composée d'un verre et d'une bouteille, en utilisant uniquement trois tampons indiquant *imprimés*, *service*, et *payé comptant*. Il joue avec ces tampons pour imprimer, répéter, saturer. Dans le même temps, Fernand Léger évoque, dans sa conférence intitulée « Les origines de la peinture contemporaine et sa valeur représentative » donnée en 1913, que « Tout désormais peut concourir à une intensité de réalisme obtenue par des moyens purement dynamiques » (Léger 1996, p. 32), défendant ainsi la suprématie du réalisme de conception sur le réalisme visuel. Cela reste toutefois la seule tentative de la sorte connue du peintre, qui revint ensuite à des outils plus traditionnels.

Au milieu des années 1950, le peintre français Arman juxtapose sur une toile le tampon *payé*, pour réaliser ses « Cachets ». La similitude apparente des œuvres réalisées par Arman avec un tampon comptable ou un tampon autre, montre qu'il ne cherche pas à véhiculer un message particulier en recourant spécifiquement à un tampon comptable, ce qu'il confirme en reconnaissant une part d'opportunisme dans son utilisation de tampons (Lamarche-Vadel 1993). Dès lors, en sus de sa dimension plastique, l'empreinte du tampon dans les œuvres d'Arman peut être comprise principalement comme le signe de l'intention artistique dont elle exhume le geste réalisé, et dont le message lisible n'a en lui-même que peu de valeur informative.
Cette conclusion est renforcée par le contexte artistique plus général dans lequel ces œuvres ont été réalisées, caractérisé par l'émergence des pratiques contemporaines « d'arts du geste », de « performance » et de l'apparition d'une nouvelle distance de l'artiste à l'œuvre lors de la réalisation de cette dernière (Angelini 2016).
Il semble que cette lecture s'applique également aux collages de l'artiste Chilien Guillermo Deisler, ainsi que son recueil des tampons qu'il possède le confirme, dans lequel les tampons comptables se mélangent avec toutes sortes d'autres tampons (Deisler 1989).
C'est dans la continuité de ces démarches artistiques que s'insèrent le recours au tampon comptable de LL de Mars.

3 – LL de Mars, ou l'art du tampon dans la bande dessinée

« Pour la chronologie, le tampon « rappel » fait une première apparition dans une bande dessinée appelée « Ephèse », de 1989. C'est un rappel littéral des tampons « no reproduction » et « exemplaires n°---- » abondamment utilisés par mon ami Michel Vachey dans ses propres travaux[6], que je viens de perdre deux ans auparavant. Ainsi, par un geste simple, je « travaille » avec la main de feu mon ami tout en poursuivant une réflexion générale sur l'estampe, le moule, l'empreinte, qui sont au cœur de la pratique artistique » [Message de l'artiste à l'auteur, 09/08/2017]. L'empreinte est ainsi le témoignage d'un geste, dont la réalisation marque la « survivance », le prolongement fantomatique, de cet ami disparu. LL de Mars a approfondi par la suite son usage des tampons en bandes dessinées, jusqu'à en réaliser une uniquement à l'aide de tampons anatomiques pédagogiques (LL de Mars 2011).
Il recourt également aux tampons comptables « *saisi le* » et « *enregistré* ». Ceux-ci apparaissent aux détours de quelques planches dans *Une brève et longue histoire du monde* (LL de Mars 2011) et *Judex* (LL de Mars 2015), tandis que seul le tampon *enregistré* est utilisé dans *Hapax* (LL de Mars 2013) et *Tarzan Seigneur des signes* (LL de Mars 2017a), entre autres tampons ne renvoyant pas explicitement à la comptabilité.

[6] Ecrivain, poète et plasticien français (1939-1987), il a notamment contribué au groupe Textruction. Un large aperçu de ses œuvres et de ses écrits est disponible sur le site www.le-terrier.net et dans Mantoux-Gignac, L. (1993). *Michel Vachey*. Editions Alessandro Vivas.

Dans l'ensemble des bandes dessinées dans lesquelles LL de Mars applique des tampons comptables, le sentiment d'une apparente recherche esthétique domine suite à leur découverte, si l'on en juge par la manière dont ces empreintes juxtaposées sans recherche d'ordre ou de lisibilité, tranchent avec le reste des éléments composant les dessins dans lesquels ils sont présents, tant par leurs formes géométriques, leurs couleurs vives, que par la saturation graphique issue de leur superposition. *Tarzan Seigneur des signes* ne fait pas exception à cette phénomène : dans la planche 4bis, l'usage du tampon *enregistré* semble motivé par une recherche esthétique, la couleur rouge de cette empreinte évoquant le sang des coups de poing présents dans les cases successives dans lesquelles il est apposé ; et dans la planche 34bis, l'apparente frénésie d'application du tampon par l'artiste semble renvoyer à la recherche d'une saturation graphique et d'un contraste entre la couleur rouge du tampon et le noir et blanc des dessins.

Cependant, en rupture avec ces premières utilisations, dans la planche 37, un seul tampon *enregistré* apparaît dans la dernière case, en bas à droite, horizontalement, à l'endroit et lisible sans difficulté (Annexe 1). Ce tampon est sur le dessin. Il n'est pas un élément qui le compose initialement, il le recouvre. Il est appliqué sur de l'adhésif, dont la présence donne des effets synchroniques de jonction et de séparation entre le dessin et le tampon, renforçant l'impression d'une empreinte qui est à la fois insérée dans et posée sur l'œuvre, dans un rapport de simultanéité entre le dedans (la profondeur du dessin) et le dessus (sa surface).
Au contraire des utilisations précédentes de ce tampon dans cette bande dessinée ainsi que dans les œuvres plus anciennes de l'artiste, dans cette planche, transparaît de l'application de ce tampon (et de l'application mise pour le réaliser) une recherche de lisibilité, nécessitant de s'interroger sur les significations de cette empreinte.

4 – Tarzan Seigneur des signes, ou le tampon comptable comme support d'un discours critique

L'analyse de la présence de tampons comptables dans *Tarzan Seigneur des signes* (LL de Mars 2017a) révèle que les dimensions esthétique et plastique véhiculées par l'empreinte s'accompagnent également d'une prise de position critique de la prépondérance de la doxa gestionnaire dans la société (4.1), tandis que le geste réalisé, dont l'empreinte en est la trace, révèle un discours sur la comptabilité même (4.2).

4.1 – L'empreinte comptable comme critique d'une société de la gestion

Une première signification de cette empreinte se dégage si on la rapporte au contenu du dessin sur lequel elle a été apposée. Dans celui-ci, Tarzan pousse son cri emblématique pour la première fois, cri qui participe à l'avènement identitaire de Tarzan comme seigneur de la jungle. Il est ainsi possible de discerner, dans cette conjonction de la comptabilité et du mythe, une évocation de la logique comptable et financière sous-jacente à ce personnage de culture populaire dont les aventures initiales ont été maintes fois reprises, et déclinées dans de multiples supports, un prolongement motivé par l'appât du gain plus que le travail sur la profondeur du propos ou du personnage[7].
Par sa reprise du récit originel, soit la naissance littérale puis mythique de Tarzan, LL de Mars apparaît, à première vue, contribuer à ce phénomène, mais il s'en exclu immédiatement dans un double mouvement. D'une part, par son choix de raconter le récit fondateur de Tarzan en

[7] Pour une présentation de la genèse des aventures de Tarzan et les multiples adaptations et suites auxquelles elles donnèrent lieu, voir notamment Lacassin (1982).

ne se focalisant, dans tout son livre, que sur quelques détails et en n'insérant aucun texte, il fait ouvertement appel à la connaissance du mythe par le lecteur, auquel il demande incidemment de reconstruire l'histoire par sa mémoire des versions précédentes qu'il a lues, vues ou entendues, conduisant donc celui-ci à s'interroger sur la place de la culture populaire dans l'émergence partagée par le plus grand nombre d'une même vision du monde.
D'autre part, en opposant à ce récit inaugural, que LL de Mars narre uniquement sur les pages de gauche du livre, une critique de la bande dessinée d'aventure sur les pages opposées dans lesquelles il en dissèque les codes et les schémas de construction, il apparaît que Tarzan n'est qu'une excuse pour l'artiste pour fustiger une bande dessinée « commerciale ». Il critique ainsi les attentes d'un lectorat recherchant ses « repères », souhaitant avant tout retrouver les conventions du genre, agrémentées tout au plus de quelques « audaces » qui n'altéreraient pas drastiquement le rendu final. Dès lors, par sa reprise du mythe de Tarzan, LL de Mars critique le classicisme, le conservatisme et le manque de créativité de la bande dessinée la plus visible, soit celle diffusée par les maisons d'édition les plus dominantes économiquement dans le microcosme de la bande dessinée.

Dans la même veine, une deuxième signification apparaît si l'on considère ce tampon comme la marque d'un questionnement sur le statut de l'artiste et de sa production face aux nouvelles conditions économiques imposées par une société dominée par la recherche du profit et de la rentabilité. Dès lors, au regard du projet de déconstruction de la bande dessinée « bourgeoise », ce tampon, signe autoritaire d'acceptation, renvoie à la normativité, à un signe de reconnaissance d'une « bonne » bande dessinée (le tampon est présent ou ne l'est pas, il n'y a pas de demi-mesure en la matière),

Dans le prolongement de cette deuxième signification, il est également possible de discerner dans cette empreinte une critique plus large de la société actuelle, si l'on voit dans le mythe de Tarzan, cet homme qui a grandi dans la jungle, hors de la société humaine et de tout contact avec ses semblables, vivant selon les lois naturelles, comme incapable d'échapper à la comptabilité. Avec la reddition de ce dernier bastion évocateur de liberté totale, il n'y aurait donc plus de zones affranchies de la logique comptable dans la société : tout doit maintenant être évalué, compté, enregistré, contrôlé, ordonné.
Transpire alors du rapport entre cette empreinte et son support, une dénonciation de l'emprise grandissante de la comptabilité et du calculable sur la vie quotidienne, ou tout serait (et devrait être) calculable, dans laquelle les considérations comptables l'emportent sur les considérations humaines et sociales. Les rapports entre l'homme et la société sont ainsi réduits à une logique utilitariste et comptable, impulsée autant que justifiée par une rationalité instrumentale dominante, elle-même légitimée par une culture du progrès synonyme d'amélioration continue.
Le tampon *enregistré* apposé sur cette planche tranche alors avec le premier des trois dessins qui la composent, dans lequel Tarzan vient de vaincre un gorille grâce à l'utilisation du couteau de ses ancêtres qu'il tient dans sa main, rappelant l'allégorie que constitue l'histoire de Tarzan, soit le salut de l'homme (et sa domination de la nature) par sa maîtrise technique, au service de ce dernier. Avec cette empreinte qui recouvre l'œuvre, l'artiste semble ainsi indiquer un renversement de logique.

4.2 – Le geste comptable comme discours sur la comptabilité

En « singeant » le comptable dans l'action de tamponner un document, LL de Mars devient lui-même comptable, au moins le temps de ce geste. Il se démarque ainsi de la pratique d'artistes faisant référence à la comptabilité en la décrivant ou en la représentant à partir d'un

regard extérieur, à bonne distance de la pratique, comme ce fut le cas dans l'art pictural de la période classique (Yamey 1989), ou encore dans la bande dessinée (Rocher 2017), pour ne prendre que les deux domaines artistiques au cœur de cette étude.
Cette matérialité de la comptabilité dans l'art dans l'œuvre de LL de Mars, se retrouve dans la démarche d'autres artistes, qui ont également créer des œuvres en recourant volontairement[8] à des artefacts comptables (livres de comptes, factures, tickets de caisse)[9]. Elle s'étend également aux artistes qui ont donné une place prépondérante et des représentations positives nouvelles à la comptabilité dans leurs œuvres (Rocher 2017).

Cette évolution des pratiques artistiques mobilisant la comptabilité peut être appréhendée comme le signe d'une transformation des rapports de la société à la comptabilité. En effet, ce phénomène, certes diffus mais transversal aux disciplines artistiques et apparaissant à une même période récente, semble indiquer un changement des mentalités de la société à l'égard de la comptabilité, la révélant comme acceptée et « normale », et gommant la déviance précédemment attachée à l'exercice de la comptabilité.
Dès lors, par la réalisation d'un geste comptable (tamponner, écrire dans des livres de comptes, travailler à partir de factures et de tickets de caisse), les artistes relevant de ce mouvement indiqueraient (volontairement ?) que la technique comptable s'est émancipée du seul microcosme technicien qui avait précédemment le monopole de son utilisation et dans lequel elle était confinée, pour envahir la société dans son ensemble, au sein de laquelle la logique comptable trouve une place et une normalité nouvelles.

De ce fait, il peut être possible de voir l'application d'un tampon comptable dans *Tarzan seigneur des signes*, à la fois comme l'acceptation tacite de la comptabilité dans la société (par le geste de l'artiste, mais aussi par la publication de l'œuvre), et comme l'expression d'une violence invisible portée par la comptabilité.
Cette violence se retrouverait, métaphoriquement, dans le geste (soit la violence de la « frappe » du tampon) ainsi que dans l'impossibilité de Tarzan de s'y soustraire ; et son caractère invisible dans le fait que Tarzan n'est pas affecté par ce tampon. Ce dernier est sur la surface du dessin, et non dedans. Il n'influence pas la composition, ni le récit qu'il sert. Son impact n'est visible que par le récepteur de l'œuvre.
Ce faisant, l'artiste montrerait que la comptabilité est simultanément le reflet et le vecteur de « l'idéologie gestionnaire » (de Gaulejac 2005) qui s'impose dans la société actuelle. En effet, comme l'écrit Bourdieu (1977, p. 408), « par opposition au mythe, produit collectif et collectivement approprié, les idéologies servent des intérêts particuliers qu'elles tendent à présenter comme des intérêts universels, communs à l'ensemble du groupe ». Ici, le rapport entre Tarzan et la comptabilité peut donc se lire comme l'antinomie du mythe (Tarzan est bien un produit collectif collectivement approprié, comme le montre LL de Mars par sa démarche artistique, comme évoqué supra), et de l'idéologie de la primauté de la gestion que reflète l'acceptation sociale de la comptabilité. L'artiste dénoncerait alors, en recourant à la comptabilité, sa nature socialement et culturellement construite (c'est-à-dire ne répondant pas uniquement d'un fonctionnalisme technique bien délimité), qui contribuerait à l'exercice

[8] A la différence d'artistes réalisant des œuvres sur des artefacts comptables « par opportunisme », tels les peintres réalisant des croquis dans des carnets de comptes, qui ne sont à leurs yeux qu'un support comme un autre, à l'instar de Turner ou Rouault.
[9] Cette diversité d'artefacts montre que leur introduction dans l'œuvre ne découle pas uniquement d'éléments esthétiques qu'ils partageraient. Ainsi, si l'on peut lire l'apparition des pages de livres de comptes dans des œuvres contemporaines comme une sensibilité de l'artiste à la puissante esthétique et plastique de la ligne, cette lecture n'est pas transférable au tampon ou à la facture, et il faut alors chercher ailleurs la raison de ce phénomène.

d'une violence symbolique au sein de la société par la diffusion d'une idéologie gestionnaire servant les intérêts de la classe dominante (Bourdieu 1977).

Conclusion

Depuis le XVème siècle, de nombreux artistes ont pensé leurs œuvres comme le vecteur d'expression des questions et problèmes économiques, sociaux ou politiques de leur époque (Shikes 1969). L'art est ainsi progressivement devenu le creuset d'une critique sociale ou politique de certaines manières de vivre, d'institutions, de conditions ou de circonstances, du point de vue de la relation de l'homme à la Société.
Ainsi, aux côtés d'artistes indifférents, cyniques ou approuvant naïvement ces aspects, d'autres ont choisi de faire de leur travail un outil de dénonciation de difficultés et d'injustices, qu'il s'agisse de la domination et de l'exploitation du plus faible par le plus fort, des inégalités sociales ou encore des discriminations, sans que cette liste ne soit exhaustive (Shikes 1969 ; Baynes 1975). Certes, la force de ce discours ne fut pas le même selon les artistes. Certains ont fait de la critique la finalité de leur œuvre, revendiquant ainsi un art engagé, quand d'autres ont privilégié un symbolisme déguisé. De plus, ces artistes n'ont pas forcément été engagés toute leur vie durant. Beaucoup le furent pour une cause particulière à un moment donné. Enfin, la critique sociale a changé au fil des époques et des contextes dans lesquels elle a pris forme et force (Shikes 1969 ; Baynes 1975).
Parmi les différents thèmes de la critique exprimée dans l'art, une critique de la société industrielle et capitaliste est progressivement apparue à partir du XIXème siècle. Elle s'appuie sur la remise en cause d'une société inégalitaire fondée sur l'argent, le gain et la rentabilité et, plus largement, sur la critique du bourgeois, incarnation de ces valeurs (Sombart 1915 ; Grana 1964 ; Chiapello 1998). Cette critique est construite autour de deux axes : elle prend appui, d'une part, sur la misère du prolétariat en formation, sur l'indignité des conditions de vie ouvrières et l'horreur des nouvelles cités ouvrières. D'autre part, cette critique est fondée sur l'affirmation de l'imagination personnelle comme valeur suprême. Le péché de la bourgeoisie est sa pauvreté créative, sa vulgarité, l'insignifiance de ses buts de vie. Ce sont les risques de domination de la vie par la productivité et l'utilité, l'industrie moderne et la technologie qui sont dénoncés (Chiapello 1998, Boltanski et Chiapello 1999).

Aujourd'hui, LL de Mars constate que ces risques se sont réalisés. Par son utilisation d'un tampon comptable, il prolonge donc cette critique du capitalisme par la dénonciation de la colonisation de la société par une doxa gestionnaire, portée notamment par l'acceptation nouvelle de la comptabilité dans la société. Ainsi, dans une démarche singulière, il retourne l'outil comptable contre le système qu'il alimente (et qui l'alimente) pour mieux révéler l'absurdité d'un monde dans lequel la logique comptable et la primauté de la rationalité technique sous-jacente sont devenus l'unique mode de pensée des individus. Par l'exécution d'un geste comptable, il montre la place nouvelle et la normalité gagnées par la comptabilité dans la société, et dans le même temps, la violence symbolique à laquelle elle contribue.

Cette critique de la société de la gestion tend à se développer aujourd'hui dans l'art. En effet, comme le souligne Jeune (2008, p .17), « La période contemporaine pointe l'urgence d'interroger les conditions de travail auxquelles se sont astreints les humains dans leur construction d'un système productif qui les dépasse, et nous incite à observer des attitudes créatrices qui s'emparent – pour les détourner, les dénoncer ou les contredire – de ses traits les plus remarquables : impératifs de productivité et de performance, standardisation des pratiques professionnelles et perte de sens au travail, captation de la subjectivité par le management, précarité, devenir-marchandise des productions culturelles et intellectuelles,

etc. ». En ce sens, l'artiste français Jean-Charles Massera, dans son œuvre *Under les résultats*, critique « un contexte économique et culturel où les représentations du travail salarié semblent plus pensées à l'échelle des projections, des résultats et des intérêts des groupes et des entreprises qu'à l'échelle de celles et ceux que ces mêmes groupes ou entreprises emploient » (Massera 2008).

Quant à la démarche de LL de Mars d'utiliser la comptabilité en l'appliquant tel qu'aurait pu le faire un comptable, pour construire sa critique, elle rejoint des pratiques similaires, l'artiste n'hésitant plus à utiliser des outils de gestion pour révéler leurs effets et leurs rôles dans la société, à l'instar de *L'Audit*, une installation de l'artiste français Martin Le Chevallier (Le Chevallier 2008), construite à partir d'un audit stratégique de sa performance artistique, réalisé par un cabinet de consulting, et au travers de laquelle se dégage les questions de la standardisation des comportements par les outils de gestion, de la construction sociale du discours par l'orientation de l'outil par celui qui en possède la maîtrise, ou encore de l'influence de ce dernier sur l'émancipation de la société de la gestion.

Si cette lecture de l'utilisation du tampon comptable par LL de Mars repose sur une part assumée de surinterprétation laissant ouverte d'autres lectures, complémentaires ou opposées à celle développée ici, elle fait néanmoins écho à la volonté de l'artiste : « Le tampon comptable, régulier dans mon travail me permet toutes sortes d'ambiguïtés, parfois en prenant une position critique (critique de la normativité, du fantasme d'un monde intégralement computable), une position plastique (modalité du dessin parmi d'autre, permettant des trames de saturation, des compositions géométriques, etc.) ou une position poétique (en s'intégrant de façon plus dissonante à d'autres dessins, d'autres tampons, des collages, etc.) » [Message de l'artiste à l'auteur du 09/08/2017].
Par ailleurs, au regard de la trentaine de bandes dessinées réalisées par cet artiste, son usage de tampons comptables ne renvoie pas à un quelconque « style » (toutes ses œuvres ne contiennent pas de recours au tampon), ce qui assure (et conforte) la force de son geste[10]. De surcroît, ses réflexions récentes sur le monde de l'édition (LL de Mars 2017b) ou son interprétation de l'avilissement du travailleur sous l'emprise simultanée de la société industrielle et de la société de consommation (LL de Mars 2017c), révèlent une même position critique de la société moderne. De même, les questions de violence sociale et de l'orientation des comportements des classes dominées par la classe dominante par des mécanismes invisibles d'acceptation volontaire de ce phénomène, est au cœur de la bande dessinée *Le secret* (LL de Mars 2016), publiée un an avant *Tarzan Seigneur des signes* (LL de Mars 2017a).

Quoiqu'il en soit, il n'en reste pas moins que par son recours aux tampons comptables, LL de Mars redonne vie à un outil et un geste qui tendent à disparaître du fait de la dématérialisation des factures et, avec elles, des tampons. Dès lors, par un dernier décalage du regard, il est possible de lire dans *Tarzan Seigneur des signes* une invitation faite aux professionnels comptables, à réfléchir sur leur rôle dans cette société de la gestion.

Bibliographie

[10] En effet, le contraire disqualifierait automatiquement tout discours, quel qu'il soit, en le rendant immédiatement vide. Comme le souligne Heinich (1998, p. 88), « « Sitôt que la destruction se transforme en style, elle devient impuissante, et Picasso n'est pas une exception », déclara Otto Mühl, l'un des chefs de file de l'actionnisme viennois dans les années soixante ».

Angelini, C. (2016). Traces conceptuelles. In *Quand le geste fait sens* (Lucia Angelino Eds). Editions Mimesis, pp. 129-145.
Barth, I. (2002). Le commis voyageur : mort d'un mythe ? Gérer et Comprendre 69, pp. 61-74.
Baxandall, M. (1991). *Les formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*. Nîmes, Jacquelin Chambon.
Baynes, K. (1975). *Art in Society*. Overlook Books.
Boltanki, L., Chiapello, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard.
Bourdieu, P. (1977). Sur le pouvoir symbolique. *Annales Economies, Sociétés, Civilisations*. 3, pp. 405-411.
Chevalier, A., Le Bras, J. (1945). *Le caoutchouc*. Presses universitaires de France.
Chiapello, E. (1998). *Artistes versus Managers*. Paris: Metailié.
Deisler, G. (1989). *Stamp Book*. Guillermo Deisler Artist Book.
Didi-Huberman, G. (1997). *L'empreinte*. Editions du centre Georges Pompidou, Paris.
Grana, C. (1964). *Bohemian versus Bourgeois*. New York: Basic Books.
Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Les éditions de minuit.
Jeune, R. (2008). Les artistes et la citrouille. In *Valeurs croisées* Les ateliers de Rennes – Biennale d'art contemporain #1, Les presses du réel, pp. 16-21
L.L de Mars (2011). *Dialogues de morts à propos de musique*. Scutella éditions.
L.L. de Mars (2011). *Une brève et longue histoire du monde*. Delicates.
L.L. de Mars (2013). *Hapax*. The Hoochie Coochie.
L.L. de Mars (2015). *Judex*. La Cinquième Couche.
L.L. de Mars (2016). *Le Secret*. La Cinquième Couche.
L.L. de Mars (2017a). *Tarzan Seigneur des signes*. Rackham.
L.L de Mars (2017b). *Communes du livre*. Adverse.
L.L. de Mars (2017c). *Docilités*. Bicéphale.
Lacassin, F. (1982). *Tarzan*. Heni Veyrier, Paris.
Lamarche-Vadel, B. (1993). *Arman*. Editions de la Différence.
Le Chevallier, M. (2008). L'audit. In *Valeurs croisées* Les ateliers de Rennes – Biennale d'art contemporain #1, Les presses du réel.
Léger, F. (1996). *Fonctions de la peinture*. Gallimard.
Mary, D., Dutertre, S. (2017). *Le premier bal d'Emma*. Editions 2024.
Massera, J-C. (2008). Under the résultats (I had a dream). In *Valeurs croisées* Les ateliers de Rennes – Biennale d'art contemporain #1, Les presses du réel, pp.364-367.
Nagiscarde, S. (1995). L'art du tampon. In *L'art du tampon* (S. Nagiscarde Eds.), SPADEM, Paris, pp. 6-39.
Naumann, F. (2004). *Marcel Duchamp L'argent sans objet*. L'Echoppe.
Pignocchi, A. (2012). *L'œuvre d'art et ses intentions*. Odile Jacob.
Rocher, S. (2016). L'auditeur nouveau est arrivé ! *Gérer et Comprendre*, n°123, pp. 15-23.
Rocher, S. (2017). *Le comptable par la bande*. APDC.
Rocher, S. (2018). Le livre de comptes comme support de l'œuvre d'art : perspectives pour la profession comptable. *Revue Française de Comptabilité* 519.
Shikes, R.E. (1969). The Indignant Eye The artist as social critic in prints and drawings from the fifteenth century to Picasso. Beacon Press: Boston.
Sombart, W. (1913). *Der Bourgeois*. München und Leipzig: Duncker & Humblot.
Wolinski, G. (1990). *Tout va trop vite !* Flammarion.
Yamey, B. (1989). *Art & Accounting*. Yale University Press.

Annexe 1 : Tarzan Seigneur des signes. Planche 37 (LL de Mars 2017a)