Décadrages

Cinéma, à travers champs

26-27 | 2014

Drones, cartographie et images automatisées

Chers amis..., histoire et esthétique du cinéma, de Marcel Broodthaers

Nicolas Brulhart

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/decadrages/751>

DOI : 10.4000/decadrages.751

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 10 avril 2014

Pagination : 152-174

ISBN : 978-2-9700668-8-0

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Nicolas Brulhart, « *Chers amis...*, histoire et esthétique du cinéma, de Marcel Broodthaers », *Décadrages* [En ligne], 26-27 | 2014, mis en ligne le 14 décembre 2015, consulté le 03 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/751> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/decadrages.751>

Nicolas Brulhart

***Chers amis...*, histoire et esthétique du cinéma, de Marcel Broodthaers**

Marcel Broodthaers,
Projet pour une Photo / Projet pour un film /
Vieux Bordeaux, sculpture, 1965

¹ Pendant son édition 2013, le LUFF a aussi programmé des films de Pierre Clémenti qui participent plus directement à l'histoire du cinéma *underground*. Ces dernières années, le festival a notamment proposé des rétrospectives de films des actionistes viennois, d'Andy Warhol, de John Waters.

LA 12^e ÉDITION DU LUFF (*Lausanne Underground Film Festival*), qui s'est tenue du 16 au 20 octobre 2013, a consacré une de ses rétrospectives au cinéma de Marcel Broodthaers. En élargissant sa programmation à des films que la réception inscrit de manière dominante dans le champ des arts plastiques, cette rétrospective donne une certaine assise intellectuelle à un événement culturel partagé entre l'esthétique du choc et la réactivation d'objets historiques d'horizons multiples¹. Cet article entend revenir sur la manière dont ces œuvres sont présentées actuellement et sur leur pertinence au regard de certaines pratiques contemporaines qui lient art et image en mouvement. Pour ce faire, il s'agira de

reconstituer l'histoire de leur réception et de leur distribution, avant de décrire plus précisément le contexte dans lequel ils ont été produits.

Filmographie et distribution

Récemment, un regain d'intérêt pour une exploration systématique de la production cinématographique de Marcel Broodthaers² est manifeste. Un parcours rapide des expositions³ et de la littérature secondaire consacrées à l'artiste après sa mort révèle que la construction de sa réception s'est accompagnée d'une marginalisation de la place du film et du cinéma au sein de son œuvre⁴. On peut avancer deux types d'arguments pour expliquer ce fait. La première explication est extérieure à l'œuvre : un certain flou épistémique accompagne la catégorie du *film d'artistes*, dont les frontières avec les genres de l'art vidéo, de l'installation, du cinéma élargi, du cinéma expérimental, du film structurel ne sont pas clairement définies. Plus pragmatiquement, le film en contexte d'exposition a toujours constitué un format inconfortable. Mais la réception des films au sein de l'œuvre est surdéterminée par un autre fait. Après la mort de l'artiste en 1976, les films sont en possession dans certains cas des galeries qui ont contribué à les produire sous la forme de multiples, des institutions et des collectionneurs qui les ont acquis, mais surtout de la veuve de l'artiste Maria Gillissen qui gère les droits et qui les montre de manière régulière. En 1976, dans un événement qui rend hommage à l'artiste récemment décédé, le Kunstverein de Freiburg met sur pied deux séances qui comportent un total de 21 films. Celles-ci prennent certainement pour modèle la séance de 19 films organisée par l'artiste en 1975, qui fut peut-être la dernière à être programmée et chorégraphiée par l'artiste lui-même. La réunion d'un nombre aussi conséquent

Schmidt (éd.), *Vorträge zum filmischen Werk von Marcel Broodthaers*, Berlin, Nationalgalerie, 2001. Voir aussi les écrits de l'artiste : Birgit Pelzer, Gloria Moure (éd.), *Marcel Broodthaers Collected Writings*, Barcelone, Polígrafa, 2012.

³ Après sa mort, des rétrospectives conséquentes qui circulent au sein de grandes institutions sont organisées environ tous les dix ans : en 1980, à la Tate Gallery, à Londres ; en 1991, au Jeu de Paume, à Paris ; en 2000, au Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles.

⁴ Broodthaers a été défendu très rapidement par le théoricien Benjamin Buchloh, notamment à travers le soutien qu'il lui apporte alors qu'il dirige le magazine *Interfunktionen* (voir *Interfunktionen*, vol. II, 1974). La pratique de Broodthaers a constitué un objet idéal pour la génération des critiques d'*October* (voir *October*, n° 42, automne 1987 : « Broodthaers – Writings, Interviews, Photographs »). Broodthaers joue un rôle important dans leurs analyses, bien que ce soit essentiellement le thème du musée qui a nourri le discours critique et la génération d'artistes associés au courant de la critique institutionnelle. Voir notamment Douglas Crimp, *On the Museum's Ruin*, Cambridge/Londres, MIT Press, 1993 ; Craig Owens, *Beyond Recognition, Representation, Power and Culture*, Berkeley/Oxford, University of California Press, 1992 ; Rosalind Krauss, « A Voyage on the North Sea » : *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames Hudson, 2000. Dans la postérité de cette tradition, un essai théorique important est paru récemment : Rachel Haidu, *The Absence of Work, 1964-1976*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2010.

² Sur le cinéma de Broodthaers, voir Manuel J. Borja-Villel, Michael Comp-ton (éd.), *Marcel Broodthaers: Cinéma*, Barcelone, Fundació Anton Tàpies, 1997. Voir aussi le catalogue qui documente la pratique de diapositives de Broodthaers, que nous n'aurons guère l'occasion d'aborder ici : Frank Lubbers, Anna Hakkens, Maria Gilissen (éd.), *Marcel Broodthaers Projections*, Eindhoven,

Stedelijk Van Abbe museum, 1994. Sur les films de Broodthaers, voir Eric de Bruyn « The Museum of Attractions: Marcel Broodthaers and the Section Cinéma », dans Tania Leighton (éd.), *Art and the Moving Image*, Londres, Tate/Afterall, 2008 ; E. de Bruyn, « Marcel Broodthaers: Cinéma Modèle », *Texte zur Kunst*, n° 29, mars 1998, pp. 33-49 ; et Rainer Borgemeister, Birgit Pelzer, Julia

⁵ Voir Marie Gilissen, *Marcel Broodthaers: Editionen 1964-1975*, Munich, Galerie Heiner Friedrich, 1978. Les multiples produits à l'époque par l'artiste sont aujourd'hui complétés par une collection d'artefacts qui se vendent à prix d'or sur des sites d'enchère spécialisés: une liste interminable d'éphéméras, d'affiches, de cartons d'invitation, de lettres et de photographies. Ces objets ont un statut indistinct, car ils participaient de la stratégie de production globale de l'artiste qui confectionnait lui-même l'apparence de ces objets.

⁶ Nous verrons dans cet article que la notion de *projet* ainsi que celle de *fragment* participent d'une tradition de la pensée de l'allégorie.

⁷ Voir par exemple l'exposition *Von Realer Gegenwart, Marcel Broodthaers heute*, Cologne, Walther König, 2010. Au niveau historique ou théorique, voir Alexander Alberro, Sabeth Buchmann (éd.), *Art After Conceptual Art*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2006; Peter Osborne, *Anywhere Or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, Londres, Verso Books, 2013.

de films à l'occasion d'un événement public constitue une exception qui n'a pas été reproduite à notre connaissance. Contrairement à la liste complète des éditions et des multiples de l'artiste qui a été établie rapidement⁵, les films ne connaissent pas de liste définitive; ceci est dû en partie à leur statut: Broodthaers a produit une œuvre ouverte au statut ambigu qui résiste à la logique d'actualité du format de l'exposition, tout comme à la mémoire de l'archive. On ne peut avoir qu'un aperçu fragmentaire du corpus cinématographique de l'artiste, ce qui rend problématique l'étude systématique de la place qu'ils occupent dans son œuvre – à moins d'accepter ce qui est en un sens structurellement anticipé par l'œuvre elle-même: à savoir, le travail de l'allégorie⁶. Celui-ci solidarise dans un rapport dialectique une œuvre qui était actuelle et son archive, condition de son *retour*. Un rébus incomplet continue ainsi de provoquer et de frustrer les ambitions de la raison analytique.

Marcel Broodthaers est depuis les années 1990 une figure de référence des diverses tendances *post-conceptuelles* et des réactualisations de la critique institutionnelle⁷. Le *retour* relatif des films peut être lié au

La Bataille de Waterloo, 1975

destin général du *film d'artistes* et au regain d'intérêt qu'il suscite dans certains cercles qui se sont développés dans le courant des années 2000 autour des questions théoriques liées à l'exposition du cinéma. La notion de *cinéma d'exposition*⁸ émerge pour décrire les pratiques associées aux nouvelles techniques de projection et à la présence de plus en plus régulière de projections vidéo installées dans le cadre d'expositions. À côté de ce progrès dans les techniques de projection, on assiste au *retour* du projecteur de cinéma et du matériel du film chez des artistes dont l'attention est redirigée, notamment à cause de la fracture digitale et de la disparition progressive de la production en masse du celluloïd, sur la technique du film et de sa projection. Cette tendance s'accompagne de son pendant théorique, le débat sur l'archéologie des médias qui a eu pour effet latéral un regain d'intérêt pour la notion de cinéma élargi et de paracinéma. Ainsi, la notion de *retour* doit plutôt être comprise comme *Nachträglichkeit*, ressaisie dans l'après-coup d'un événement qui en vient à occuper la place d'origine. Dans le moment de l'art conceptuel, le film d'artistes et l'arrivée de l'art vidéo forment un socle historico-épistémique qui demeure aujourd'hui encore prégnant pour qui veut construire une généalogie des relations art/cinéma en contexte d'exposition⁹.

Actuellement, les projections des films de Broodthaers sont régulières, mais néanmoins rares. Ses films sont présentés à travers une multiplicité de contextes tels que les expositions muséales¹⁰, les présentations en galerie¹¹, la programmation de séances dans le cadre du cinéma expérimental¹² ou dans celui des arts visuels; et ceci, principalement de deux manières, qu'ils soient projetés dans le cadre d'une séance ou installés dans une exposition. Le format de la séance est adopté dans l'espace de diffusion du cinéma et dans celui des arts visuels où celle-ci peut venir compléter de façon événementielle une exposition. Dans ce contexte, les films sont régulièrement exposés lors de la reconstruction d'une installation originale de l'artiste.

⁸ Cette notion est attribuée à Jean-Christophe Royoux, « Pour un cinéma d'exposition. Retour sur quelques jalons historiques », *Omnibus*, n° 20, avril 1997.

⁹ Un certain nombre d'événements récents et locaux témoigne de l'intérêt accru pour l'exploration des liens entre l'exposition et l'image animée. Le Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne

(MCBA) consacre une exposition intitulée *Making – Spaces* à une version institutionnelle de l'histoire de l'art vidéo. À l'espace d'art Circuit, le projet *Seigneur accorde à L'esprit un Crédit à la Production* pense l'exposition comme un décor dans lequel s'articulent projection et production. À l'Ecole d'art de Lausanne (ECAL), le projet de recherche *Cinéma exposé* réactualise les pratiques historiques d'exposition du cinéma à travers l'organisation d'événements performatifs, de conférences et débats théoriques, et l'édition d'ouvrages. À l'Université de Lausanne, la Section d'histoire et esthétique du cinéma nomme son domaine d'excellence l'épistémologie des dispositifs audio-visuels, accompagnant à sa manière la transformation des études de cinéma en *media studies*.

¹⁰ En Suisse, signalons la récente réinstallation de l'exposition *Cinéma Modèle* qui s'est tenue au Kunstmuseum de Winterthur, parallèlement au festival de courts-métrages Kurtzfilmtage 2012. Voir la publication Marcel Broodthaers *Cinéma Modèle*, Düsseldorf, Richter|Fey Verlag, 2012. L'exposition *Le Corbeau et le Renard, Aufstand der Sprache mit Marcel Broodthaers* est à voir au Museum für Gegenwartskunst de Bâle jusqu'au 17 août 2014.

¹¹ Il faut mentionner l'importante exposition que la galerie Marian Goodman de New York a consacrée à Broodthaers: *Marcel Broodthaers: Section Cinéma, 1972 Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Düsseldorf September 9 – October 16, 2010*. Cette exposition reconstituait de façon précise la plus célèbre exposition de Broodthaers qui contenait des films.

¹² Par exemple lors du festival VideoEx à Zurich, en 2011.

¹³ Jean-Christophe Royoux en dénombre plusieurs douzaines («*several dozens*»). Voir Jean-Christophe Royoux, «Projet pour un Texte: The Cinematic Model in the Work of Marcel Broodthaers», *Marcel Broodthaers: Cinéma*, op. cit., p. 297.

¹⁴ À l'origine, les films de Broodthaers étaient réalisés à partir de pellicule 16mm ou 35mm.

¹⁵ Voici dans l'ordre la liste des films projetés et leurs dates de production tels que mentionnés sur le programme. Bobine 1: *Ceci ne serait pas une pipe* (Un film du Musée d'Art Moderne) (1969-71), *Eau de Cologne* (1974), *La Lune* (1970), *Monsieur Teste* (1974), *Projet pour un poison* (Projet pour un Film) (1970-71), *Crime à Cologne* (1971), *La Pipe satire* (1969/1970), *Une seconde d'éternité* (D'après une idée de Charles Baudelaire) (1970). Bobine 2: *Un jardin d'hiver* (ABC) (1974), *A Film by Charles Baudelaire* (1970), *Berlin oder ein Traum mit Sahne* (1974). Bobine 3: *La Bataille de Waterloo* (1975).

¹⁶ Voici la liste des films non reçus: *Bruegel et Goya, journalistes* (1964), *Une discussion inaugurale* (1968), *Un voyage à Waterloo* (Napoléon 1769-1969) (1969), *Défense de fumer* (1969-1970), *Au-delà de cette limite* (1971), *Chère petite sœur* (La Tempête) (1972), *Speakers Corner* (1972), *A Voyage on the North Sea* (1973-1974), *Figures of Wax* (Jeremy Bentham) (1974).

¹⁷ La rétrospective proposée par le festival VideoEx en 2011 correspond à une exception près à celle montrée au LUFF. En 2007, la galerie Michael Werner, qui représentait Broodthaers de son vivant, organise, en partenariat avec l'espace d'art indépendant new-yorkais White Column, une séance qui a lieu à l'Anthology Film Archive de New York. Celle-

Selon le communiqué de presse du LUFF, la filmographie de Broodthaers comprend environ 40 entrées¹³. Mais il est difficile d'avancer un chiffre définitif, ceci à cause du statut de certains projets de film qui connaissent plusieurs versions, ou d'autres qui n'aboutissent pas, ou qui ne se constituent pas en œuvres. Aussi, certains films, qui apparaissent dans des séances proposées par l'artiste dès 1968, ne semblent pas avoir refait surface à ce jour. Le programme du LUFF annonçait deux séances et la projection de 19 films au total. Les festivaliers ont finalement assisté à une séance composée de 11 films assemblés sur trois bobines 35mm¹⁴, dont la durée variait de 1 seconde à 11 minutes et la date de production de 1969 à 1975¹⁵. Les responsables de la programmation justifient cette réduction de dernière minute par la non-livraison de la plupart des films qui devaient constituer la seconde séance¹⁶. Pour combler la séance vacante, les films reçus sont projetés deux soirs de suite dans la salle du Cinématographe, au Casino de Montbenon. Ce programme recomposé reproduit quasi à l'identique d'autres séances récentes¹⁷. À partir d'un corpus aux limites jamais vraiment définies, un format de séance semble s'être généralisé, divisant hiérarchiquement une cinématographie entre un ensemble de films diffusés et des raretés au sein d'un corpus qui est déjà peu montré. De l'état des copies à la qualité des objets, de la cohérence de la séance au fait que les films exclus ne fonctionnent peut-être pas bien une fois décontextualisés, on peut dresser une liste non exhaustive des raisons qui justifient cette mise à l'écart.

Une partie de la réponse est à chercher du côté de Maria Gilissen, la veuve de Broodthaers qui a contribué à la gestion de sa carrière d'artiste. Elle occupe une place centrale dans la présentation posthume d'une œuvre dont la cohérence d'ensemble excède en permanence l'addition de ses objets, et dont la compréhension passe surtout par des séries d'expositions et de gestes périphériques. Les stratégies de communication volontairement fragmentaires et cryptiques de l'artiste pèsent dans la

ci comporte les mêmes films présentés dans le même ordre que la séance du LUFF. Il est utile de remonter plus loin. En 1982, dans le cadre d'une rétrospective qui circule dans les grandes institutions européennes depuis 1980 (Kunst-

museum, à Cologne; Tate, à Londres), la Kunsthalle de Berne organise une séance dans un cinéma de la ville pour accompagner la rétrospective qui comprend neuf films. Ceux-ci figurent tous dans le programme proposé au LUFF.

dispersion d'une archive dont Maria Gillisen demeure la meilleure ordonnatrice et narratrice. Il n'est ainsi pas exagéré de dire qu'elle a orienté la réception de son œuvre et en particulier de ses films. Depuis la mort de l'artiste, elle arrange, authentifie et introduit souvent les séances. Plus récemment, Marie-Puck Broodthaers, la fille du couple, qui a joué de petits rôles dans certains films¹⁸, semble avoir pris le relai. C'est elle qui a introduit les deux séances du LUFF. La famille de l'artiste communique de façon parcimonieuse et calculée. Cette stratégie se justifie en ce sens qu'elle prolonge un modèle de distribution que préconisait Broodthaers de son vivant : la vision des films, en rupture avec le caractère de dépossession et l'objectification liés à la distribution en masse, est pensée comme une expérience *authentique*. Mais ce geste qui participait à la construction

¹⁸ Marie-Puck Broodthaers apparaît notamment dans *Le Corbeau et le Renard* (1971), *A Film by Charles Beaudelaire* (voix) (1970), et *Berlin oder ein Traum mit Sahne* (1974).

MUSEUMSVEREIN MÖNCHENGLADBACH, BISMARCKSTRASSE 97

FILM ALS OBJEKT

EINLADUNG ZUM FILMABEND MIT
MARCEL BROODTHAERS
 AM DONNERSTAG, DEM 21. OKTOBER 1971, 20 UHR

1 <i>La Clef de l'Horloge</i> (Hans Schwitters) 16 MM, S/W, 7', TON, 1967	7 <i>La Pape</i> (René Magritte) 16 MM, S/W, 5', OHNE TON, 1971
2 <i>Le Corbeau et le Renard</i> (La Fontaine) 16 MM, FARBE, 7', OHNE TON, 1967 SPEZIALPROJEKTIONSWAND	8 <i>Un film de</i> <i>Ch. Baudelaire</i> (Carte politique du Monde en Systeme de Signification) 16 MM, FARBE, 5', TON, 1971
3 <i>Section 111.° Siecle</i> (Musée d'Art Moderne. Département des Sigles) 16 MM, S/W, 12', OHNE TON, 1968	9 <i>Histoire d'Amour</i> (Dr. Haysmans) 16 MM, FARBE, 5', OHNE TON, 1971
4 <i>Une Seconde d'Eternité</i> (Ma Signature) 16 MM, S/W, 1'1", OHNE TON, 1970	10 <i>Le Poisson</i> (Le Poisson) 16 MM, S/W, 7' 32", OHNE TON, 1971
5 <i>La Muie</i> (Bégit pour un Texte) 16 MM, S/W, 3', OHNE TON, 1970	11 <i>Fig. 0, Fig. 1, Fig. 2,</i> <i>Fig. A</i> (These and other Films) NICHT LIMITIERT, 1959-1971 SPEZIALPROJEKTIONSWAND
6 <i>M. F. L.</i> (P. F. H.) 16 MM, FARBE, 5', TON, 1970	
— 3a <i>Dispositives</i> 1968, SPEZIALPROJEKTIONSWAND	— 4a <i>Dispositives</i> 1968, SPEZIALPROJEKTIONSWAND

FOR MITGLIEDER DES MUSEUMSVEREINS IST DER ENTRITT FREI. NICHTMITGLIEDER DM 2,-, SCHÖLER, LEHRLINGE, STUDENTEN DM 1,-.

DAS MATERIAL DES FILMABENDS BLEIBT VOM 22. OKTOBER BIS 7. NOVEMBER 1971 ALS AUSSTELLUNG BESTEHEN. AUS ANLASS DER VERANSTALTUNG UND AUSSTELLUNG ERSCHEINT EIN KASSETTEN-KATALOG NACH EINER IDEE VON MARCEL BROODTHAERS UND MIT EINEM TEXT VON J. CLADDERS.
 NUM. AUFLAGE: 220 EX., PREIS DM 6,50.

OBJEKT ALS FILM

STÄDTISCHES MUSEUM MÖNCHENGLADBACH, BISMARCKSTRASSE 97

Carton d'invitation à la séance qui a lieu le soir du vernissage de l'exposition *Film als Objekt – Objekt als Film*, au Städtisches Museum de Mönchengladbach, en 1971

¹⁹ Le moyen le plus simple d'accéder aux films de Broodthaers est de se connecter à internet: on peut y visionner *Voyage en Mer du Nord* (16mm, 4 min, 1974), *La Pluie (Projet pour un Texte)* (16mm, 2 min, 1969), *Le Corbeau et le Renard* (16mm, 7 min, 1967). Des films qui ont émergé dans le même contexte ont été édités récemment en DVD: les films de David Lamelas, ceux de John Baldessari ou encore ceux de Daniel Buren. La problématique de la visibilité des films d'artistes est un thème récurrent dans l'art contemporain, qui concerne le film comme la vidéo, leur distribution différant du système commercial généralement admis comme la norme. La reproduction des œuvres à des fins de distribution ne va en rien de soi dans ce contexte, malgré le caractère reproductible du film et de la vidéo. Voir Erika Balsom, «Original Copies: How Film and Video Became Art Objects», *Cinema Journal*, vol. 53, n° 1, automne 2013.

²⁰ Voir Deborah Schultz, *Strategy and Dialogue*, Berne, Peter Lang, 2007, p. 44. Avant ses 40 ans, année où il monte sa première exposition, Broodthaers a exercé les fonctions de libraire, poète, journaliste, critique de cinéma, reporter, gardien de musée.

²¹ *La Clef de l'horloge* (16mm, 7 min) est tourné par l'artiste durant une visite nocturne de l'exposition *Kurt Schwitters* que Broodthaers admirait tant, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Le film consiste en un montage de séquences successives d'œuvres de Schwitters cadrées et éclairées de manière anti-naturaliste. Le titre du poème cinématographique fait écho à la notion de poèmes industriels qui regroupe

d'une œuvre dans son actualité doit à présent être recontextualisé par rapport au statut d'objet culte des films d'un artiste entré au panthéon. La démarche peut donc paraître conservatrice et associée à un calcul économique qui dénote une angoisse face à l'aspect viral des technologies de reproduction et de distribution digitales qui entraînent une perte de contrôle sur les œuvres et leur réception. Malgré l'intérêt actuel pour les films de Marcel Broodthaers, la probabilité de les voir apparaître sur un support qui permettrait une distribution plus large¹⁹, une édition DVD par exemple, semble compromise. Une exploration du contexte dans lequel ont émergé ces objets permet de mieux comprendre la posture actuelle et le maintien d'une telle rigidité dans les choix de distribution.

Des films sans cinéma

En 1957, Broodthaers s'était fait une réputation en tant que poète. Il n'avait pas encore débuté sa carrière artistique. Il tourne, alors qu'il travaille comme gardien de musée, son premier film qu'il considère comme une œuvre à part entière²⁰. *La Clef de l'horloge (Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters)*²¹ est constitué d'un montage de plans successifs de captures des œuvres de Kurt Schwitters telles qu'elles sont alors exposées au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Ces dernières, que l'on peut décrire comme l'arrangement de signes morcelés hétérogènes issus de la culture de masse et dynamisés à travers la surface du tableau, sont recadrées et fragmentées dans le cadre de l'image filmique. Le film est présenté en compétition au Festival du cinéma expérimental *EXPRMNTL* de Knokke-le-Zoute en 1958. Il contient un certain nombre d'éléments notables qui referont surface par la suite: l'artiste se sert d'objets exposés ou d'images d'œuvres pour produire par appropriation photographique l'iconographie d'un film²². Il s'appuie sur une figure his-

une série d'œuvres que Broodthaers a nommées ainsi et qui prennent la forme de plaques de plastique imprimées. Voir Benjamin Buchloh, «Marcel Broodthaers: Open Letters, Industrial Poems», *Neo-Avant Garde and the Culture Industry*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2000, pp. 65-117.

²² Les références à des artistes et à d'autres figures historiques sont présentes dans la plupart des travaux de Broodthaers, tels que Mallarmé, Magritte, Baudelaire, Valéry, Bentham, La Fontaine,... Elles participent d'un univers animiste développé par l'artiste fait de renvois répétés à des personnages conceptuels, d'animaux et d'objets.

La Clef de l'horloge (Poème cinématographique en l'hommage de Kurt Schwitters), 1957

torique, qui, si elle fait office de modèle, implique systématiquement un commentaire d'ordre métahistorique. Dans ce cas, la médiation par le film du travail plastique de Schwitters dialogue avec le processus d'historicisation de l'art des avant-gardes par les musées dans un contexte de développement d'une société de consommation culturelle. Le «poème cinématographique» non seulement rappelle les origines littéraires du projet artistique mais souligne encore la rencontre disjonctive de la langue et du figural dans la fusion de termes contradictoires. Pendant cette période, Broodthaers réalise quelques autres films²³, mais ces objets ne s'inscrivent pas dans les canons esthétiques du cinéma expérimental où l'approche figurale domine. Ils ne s'appuient pas sur une

²³ Broodthaers réalise en 1959 *Le Chant de ma génération*, film aujourd'hui perdu réalisé à partir de sources et de photographies de l'artiste; en 1960, *Bruegel et Goya, journalistes* (film conservé); et en 1964, *L'Œuf film* (projet qui ne semble pas avoir abouti).

24 Sur le carton d'invitation de l'exposition, l'artiste fait imprimer sur fond de magazine de mode féminin: «Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment que je suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans».

esthétique du mouvement ou du choc visuel; de manière à contredire une esthétique déduite de la nature du film, Broodthaers enchaîne généralement des séries d'images fixes. Ainsi, ses films ne trouvent pas de milieu de réception adéquat, et ne semblent pas en rechercher.

En 1964, âgé de 40 ans, Broodthaers, encouragé par un ami, le directeur de la galerie St-Laurent de Bruxelles, organise sa première exposition d'art plastique²⁴. Il réalise une œuvre qui marque symboliquement le passage d'une recherche poétique qui se matérialise dans la forme du livre à une poétique qui se déploie à partir du site de l'exposition. L'artiste condamne les invendus d'une édition de l'un de ses recueils de poèmes, le *Pense-Bête*, en les moulant dans un socle de plâtre. Cet acte met en évidence l'incompatibilité entre deux modes d'attention, la lecture, associée au travail de l'écrivain, et la contemplation, asso-

Objet, 1967

ciée au travail de l'artiste: «On ne peut ici lire le livre sans détruire la sculpture.»²⁵

En 1967, à l'occasion du démontage de l'exposition *Court-Circuit*, Broodthaers filme les objets exposés à travers plusieurs échelles de plans, en les associant à diverses performances. Il place notamment un certain nombre d'œuvres (moules, œufs, bœufs) sur une étagère dont le fond contient une impression du poème «Le D est plus grand que le T», une réécriture personnelle d'une fable de La Fontaine sous forme graphique. Cette première expérimentation est prolongée dans le cadre du projet d'exposition *Le Corbeau et le Renard* à la galerie Wide White Space d'Anvers²⁶. Cette fois-ci, le film tourné à partir d'artefacts produits par l'artiste est accompagné de deux écrans de projection spéciaux typographiés, d'une toile imprimée et de différentes images qui forment ensemble un multiple²⁷. L'exposition est formée en majeure partie d'une dispersion du matériel qui se retrouve synthétisé dans le film. Si le film projeté *Le Corbeau et le Renard* crée une tension entre le fixe et l'animé, la profondeur et la surface, le mot, l'image et la chose filmée, il soulève une série de problématiques qui excèdent son support. En étant intégré comme objet et comme projection dans l'exposition, il court-circuite la relation stable entre les objets et leur médiation, confondant ainsi la production et la présentation de l'art.

Cette productivité du film dans différents environnements discursifs ou matériels se prolonge au sein d'une autre scène culturelle qui a fait du film son objet fétiche: le film *Le Corbeau et le Renard* et ses écrans de projection adaptés sont refusés au festival de cinéma expérimental de Knokke-le-Zoute en 1968²⁸. Le cadre *expérimental* d'un festival qui

Antoine, *Marcel Broodthaers – Moules, Muses, Méduses*, Dijon, Les presses du réel, 2006; Jacques Rancière, *L'Espace des mots, de Mallarmé à Broodthaers*, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 2005.

²⁶ La galerie Wide White Space, gérée par Annie de Decker et Bernd Lohaus, ouvre ses portes en 1966 et constitue rapidement un point nodal pour le réseau international de l'art conceptuel. La galerie qui se situe au rez-de-chaussée de la maison d'Annie de Decker, malgré la renommée qu'on lui attribue aujourd'hui à cause du rôle fondamental qu'elle a joué dans l'histoire de l'art conceptuel, était un petit espace expérimental proche de la scène politisée du *happening* qui avait pour objectif de pallier au manque de lieux d'exposition.

²⁷ *Le Corbeau et le Renard* était vendu comme édition par la galerie Wide White Space. Il peut être mis en regard avec l'autre film que la galerie vend alors sous forme d'édition, *Eurasienstab* de Joseph Beuys, qui est la captation d'une performance reproduite une seconde fois sans public en vue du filmage. Ce geste est directement critiqué par Broodthaers. Voir Marcel Broodthaers, *Magie. Art et Politique*, Paris, Multiplicata, 1973. Pour une analyse de la relation polémique de Beuys à Broodthaers, voir Stefan Germer, «Haacke, Broodthaers, Beuys», *October*, vol. 45, été 1988, pp. 63-75.

²⁸ Le film est néanmoins montré hors-compétition lors d'une séance privée organisée par Isi Fiszman et la galerie Wide White Space. Voir Francisca Vandepitte, «Marcel Broodthaers: *Le Corbeau et le Renard*. Leçon d'écriture et exercice de lecture», dans Michel Draguet (éd.), *Marcel Broodthaers*, Cahiers des Musées royaux de Belgique, n° 7, 2010.

²⁵ Marcel Broodthaers, «Dix mille francs de récompense», une interview d'Irmeline Lebeer reproduite dans *Catalogue-Catalogus*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1974. Broodthaers, dans un passage à propos de la sculpture, ajoute au sujet du public: «Aucun n'eut la curiosité du texte, ignorant s'il s'agissait de l'enterrement d'une prose, d'une poésie, de tristesse ou de plaisir. Aucun ne s'est ému de l'interdit. Jusqu'à ce moment

je vivais pratiquement isolé du point de vue de la communication. Soudain, il devint réel, à ce niveau où il s'agit d'espace et de conquête». Pour une analyse plus détaillée de cette pièce, voir Dieter Schwarz ««Look! Books in Plaster!»: On the First Phase of the Work of Marcel Broodthaers», *October*, vol. 42, automne 1987, pp. 57-66. Pour une analyse pertinente des rapports de Broodthaers à la littérature et en particulier à Mallarmé, voir Jean-Philippe

revendique une conception élargie des arts se déploie aussi à partir d'une série de limites contextuelles historiquement définies, ce que l'artiste ne manque pas de commenter lors d'un entretien publié en 1968 dans le deuxième numéro de la revue *Trépied*. Le passage suivant révèle une conscience aiguë de la situation et des enjeux discursifs de l'entretien quant à la place assignée au sujet créateur.

«*Trépied*: Alors ce n'est pas un film classique ou commercial, mais plutôt un film expérimental. Peut-être même un film «anti-film»? »

Broodthaers: Oui et non, car anti-film reste quand même un film, comme l'anti-roman ne peut échapper complètement au cadre du livre et de l'écriture; mais mon film élargit le cadre d'un film «ordinaire». Il n'est pas principalement ou du moins pas exclusivement destiné aux salles de cinéma. Car pour voir et pouvoir comprendre l'œuvre totale que j'ai voulu réaliser, il faut non seulement que le film soit projeté sur l'écran imprimé, mais encore que le spectateur possède le texte. Ce film se rapproche si vous voulez du «Pop-Art». C'est un de ces «Multiples» dont on parle depuis quelque temps comme moyen de diffusion de l'art, c'est pourquoi il va être exposé prochainement dans une galerie qui en fait tirer 40 exemplaires plus les écrans et les livres. Il sera donc exploité comme objet d'art, dont chaque exemplaire comporte un film, deux écrans, et un livre géant. C'est un environnement.»

Panneau de revendication des artistes
lors de l'occupation du Palais des Beaux-Arts
de Bruxelles en mai 1968

Broodthaers ne conçoit pas de rapport de continuité entre le film et le cinéma. Aussi, l'accumulation de références à des genres artistiques à la mode les rend mutuellement inopérants. L'artiste souligne ainsi ironiquement le processus qui accompagne une production artistique de plus en plus soumise au régime médiatique de l'actualité.

Arts élargis, institutions et films d'artistes avec Marcel Broodthaers

Broodthaers perçoit dans l'espace de l'art contemporain la possibilité de développer une esthétique qui décroïssonne la sédimentation historique de chaque support d'expression emprunté, dont le cycle de production et de consommation s'est normalisé. Le dispositif de l'art contemporain devient son espace d'expression privilégié en tant qu'il est intégré dans un dispositif social, économique, culturel et institutionnel. En s'appuyant sur ces marqueurs, Broodthaers opère une critique de la confusion sensualiste des supports trop souvent présente dans les pratiques des arts élargis qui se donnent pour contexte un espace public idéal pensé comme lieu de l'expérience. Les questions des modes d'attentions

différents que réclame chaque support d'expression, de leur sédimentation historique et de la construction d'un public deviennent alors un enjeu critique pour l'artiste. Le site de l'art contemporain est investi en tant qu'il permet l'exploration d'une idée dialectique axée sur la *nouvelle* place de l'art au sein de l'industrie culturelle conçue comme une totalité abstraite. Si l'art contemporain a été dernièrement intégré à cette industrie, il constitue aussi le symptôme à travers lequel il devient possible de ressaisir sa transformation²⁹. Etant dépourvu d'objet particulier *a priori*, il permet de prendre la mesure de cette évolution. Ainsi, la production esthétique consiste notamment dans la critique du rapport de son histoire à son actualité.

Dans le courant des années 1960, les néo-avant-gardes sont proches des revendications politiques d'une culture alternative émergente. En relation avec l'essor des arts élargis, certaines institutions, principalement des Kunsthalle³⁰, imaginent leur modernisation en dialoguant avec les utopies de la nouvelle architecture et de l'urbanisme qui pensent le musée comme un forum au cœur de la cité. En 1968, en Belgique et à Bruxelles notamment, au cœur de l'agitation politique, plusieurs artistes manifestent dans l'espace urbain en organisant des *happenings* pour réclamer l'attribution de nouveaux espaces. Ces actes se concrétisent dans l'occupation du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles³¹. Broodthaers est dans un premier temps solidaire de ce mouvement : il s'engage dans l'occupation et prend la parole au cours d'assemblées ouvertes. Mais l'artiste se retire rapidement, pressentant l'impasse à laquelle la politisation des arts élargis peut conduire.

En retrait de l'espace public du musée, il organise à son domicile qui lui sert aussi d'atelier un événement dans le but de prolonger les conversations ambiantes ; des caisses de transport d'œuvres et des cartes postales qui donnent un aperçu synthétique de l'art occidental servent de décors à la réunion introduite par Johannes Cladders³² qui a répondu à l'invitation de ce qui constitue la première occurrence du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, un projet qui prend le nom de l'institution et mime certains de ses attributs. Ce projet, dont l'ambition était dans un premier temps modeste, occupera Broodthaers pendant quatre ans. Cette pratique qui applique la stratégie mimétique au niveau structurel ou institutionnel, et non plus seulement au niveau plastique ou visuel, se donne à lire comme un dépassement de la dialectique qui bloque la structure

²⁹ Cette autonomie relative au contexte se manifeste métaphoriquement dans la production d'œuvres qui utilisent des contenants comme les coquilles d'œufs et les moules.

³⁰ Des institutions reconnues intègrent les pratiques des néo-avant-gardes. Citons, entre autres précurseurs en Europe, les Kunsthalle de Bâle, de Berne, de Düsseldorf, le Stedelijk Museum d'Amsterdam, le Stedelijk Van Abbe Museum d'Eindhoven, le Moderna Museet de Stockholm et le Musée d'Art Moderne de Paris.

³¹ Virginie Devillez, «To Be in or Behind the Museum? Les arts visuels dans les années 1968», *Cahier d'histoire du temps présent*, n° 18, 2007, pp. 19-58.

³² Johannes Cladders est alors directeur du Städtischen Kunstmuseum de Mönchengladbach, un espace institutionnel central dans le développement de l'art conceptuel.

épistémique du discours de l'expansion des arts : qu'il s'agisse d'un côté de la prise de position d'artistes qui politisent leur pratique en l'inscrivant dans un discours idéologique au détriment d'une objectification de l'institution ; ou de l'autre de l'ouverture du musée dans laquelle Broodthaers aperçoit les signes avant-coureurs d'une nouvelle société de la participation à travers la consommation culturelle. Broodthaers, en faisant porter l'idée de performance sur ses conditions structurantes et non plus sur l'acte ou l'action, propose une critique qui n'est plus oppositionnelle, mais immanente. Son but n'est plus alors, comme dans le discours de l'art élargi, de dépasser les limites, mais de les rendre plus visibles. *Le Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* connaîtra de nombreuses occurrences qui exposent une impasse dialectique dans laquelle se situe le discours des artistes comme celui de l'institution. Cette impasse est celle du projet de l'avant-garde, le dépassement de la séparation entre la culture bourgeoise et la culture de masse : la démocratisation de la culture.

Dans le cadre d'une invitation à participer au projet *Between 4* à la Kunsthalle de Düsseldorf, l'artiste présente la Section XIX^e siècle de son *Musée* : des diapositives et des cartes postales de chefs-d'œuvre de la peinture sont accompagnés par un film qui documente la réalisation des *Musées* de Broodthaers et leur progression. Le film projeté dans le cadre des événements *Between* – qui s'intercalent entre deux expositions plus classiques, dans le but d'offrir une tribune aux pratiques élargies – instaure une distance critique par rapport au devenir événementiel et à l'actualisation du musée. Par déplacement, l'activité du film consistant à documenter le travail du musée, le Musée d'Art Moderne devient le lieu de production de plusieurs films plus complexes. C'est dans ce cadre qu'émerge le format de la séance de cinéma. Le projet *Cinéma Modèle* consiste essentiellement dans la présentation d'une séance de cinq films dans le sous-sol du nouveau lieu de résidence de l'artiste à Düsseldorf. Ce programme intitulé *Programme La Fontaine* inclut *La Clef de l'horloge. Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters*, *La Pluie (Projet pour un texte)*, *La Pipe (René Magritte)*, *Un film de Charles Baudelaire*, et *Le Corbeau et le Renard*. Ce premier projet évolue pour aboutir deux mois plus tard à la *Section Cinéma du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*³³ qui intègre non seulement les films de l'artiste, mais aussi des actualités filmées, une compilation de séquences de Chaplin de la *Globus Film (Charlie als Filmstar)* et un documentaire sur Bruxelles (*Brüssel*

³³ Pour des apports théoriques à l'interprétation de ces deux « musées du cinéma », nous renvoyons le lecteur aux articles d'Eric de Bruyn précédemment cités.

Teil II). Une grande salle accueille des projections à la demande, alors que la seconde salle constitue un espace d'exposition qui reprend notamment les objets du lexique de Broodthaers: la pipe, l'horloge, la mention *Fig.* et une série de représentation d'aigles. *Section Cinéma* confond plusieurs lieux de la culture spectaculaire du xx^e siècle: la fonction du musée et le mode d'énonciation de l'exposition permettent de réunir en un seul site le décor, la salle et l'archive de cinéma. Par le biais de nombreuses références au cinéma des premiers temps et la présence d'un piano de cinéma, Broodthaers se réfère au passé culturel dans une opération dialectique où deux temps s'éclairent mutuellement. Dans le musée en tant qu'œuvre d'art, l'hommage désuet au cinéma commente indirectement les potentialités d'un dispositif hétérogène que la machine capitaliste n'a pas encore territorialisé dans une logique économique séparant les temps de la production, de la distribution et de la consommation. Mais cette exposition renvoie plus subtilement, par le détour de la fiction muséale qui la met à l'abri d'un discours trop frontal, aux transformations du dispositif de l'art contemporain: à une nouvelle vague de modernisation qui le reconfigure, en créant un discours d'ouverture, mais aussi, conséquence dialectique d'un imaginaire du progrès, une nouvelle forme de territorialisation sur le marché culturel.

Feuillet du Musée d'art Moderne, Département des Aigles, qui intègre le projet *Cinéma Modèle* à travers la *Section Cinéma* du Musée

³⁴ Cette triade est aussi explicitement désignée et attaquée à l'époque par le marchand d'art conceptuel Seth Siegel, créateur d'expositions sous forme de catalogues, et par le curateur suisse Harald Szeemann, alors à la tête de la Kunsthalle de Berne. C'est à eux que j'emprunte cette formulation.

Par la mise en jeu d'une expérience raréfiée et complexe du cinéma, Broodthaers s'oppose d'un côté à l'utopie de l'expansion de l'art dans la sphère publique caractéristique des années 1960, de l'autre à la logique marchande du circuit de production artiste/galerie/collectionneurs³⁴ qui envisage le film comme un moyen de réifier les pratiques élargies. La mode du film d'artistes crée un nouveau marché de niche qui reterritorialise les pratiques des arts élargis, de la performance filmée, du *land art*, du minimalisme, du *body art* et de l'art conceptuel sur le mode d'une économie du film comme multiple.

Figures : *Pipe*, *Signature*, *Poisson*

Le film participe à la logique de production de l'artiste constituée de reprise, de redistribution, de reconfiguration d'un certain nombre de signes; cette stratégie évolue à partir d'un lexique qui va en s'accroissant, mais dont le nombre de figures demeure restreint. Le film permet de ressaisir plusieurs transformations entrelacées à travers une forme de coresponsabilité. À partir de l'analyse de la relation mot/image/objet et de leur distribution à travers divers supports de médiation, articulée à une attention à la réception, Broodthaers déploie une critique qui vise plus généralement la machine sémiotique d'un capitalisme qui fonctionne sous couvert de modernisation: publicité, conquête de l'espace global, production d'une histoire culturelle homogène.

³⁵ Relevons les occurrences suivantes: *La Pipe*, *Ceci ne serait pas une pipe* (*Un film du Musée d'Art Moderne*), *La Pipe sa-tire*, *Défense de fumer...*

³⁶ Notons que Broodthaers ne s'est jamais laissé réduire à la construction de cette seule filiation quant à l'herméneutique de son œuvre. Il a été associé à ses débuts au surréalisme belge, ou a été désigné comme un représentant belge du *pop art*. Il a joué sur cette image en exposant moules, frites, tabac belge et os d'homme belge...

Les divers films constitués à partir du motif de la pipe, dont il existe de nombreuses versions différentes³⁵, explorent ce noyau sémiotique. La première version de ce film remanié par la suite, *La Pipe*, René Magritte, fut intégrée dans l'exposition *Cinéma Modèle* au sein du programme *La Fontaine*. La figure de la pipe et les différents titres de ces films font ouvertement référence à l'affinité de Broodthaers avec Magritte³⁶ et par extension au rejet de la proposition picturale au profit d'une réflexion d'ordre sémiotique. Si la figure de la pipe circule dans les expositions, les livres, les dessins, les reproductions, le film opère une synthèse idéale de cette dispersion. Dans *Ceci ne serait pas une pipe* (*Un Film du Musée d'Art Moderne*), une série de gros plans de quelques secondes s'enchaînent. Ils ont tous pour fond uniforme un mur de brique blanc filmé frontalement. À partir de ce fond, des plans fixes montrent au centre de l'image une horloge, au plan suivant une pipe, puis de la fumée qui vient recouvrir partiellement l'image de l'horloge ou de la pipe, puis la pipe fumante. La

pipe est accompagnée d'une mention descriptive sous la forme d'un texte ajouté sur le film à l'aide du procédé du titrage que Broodthaers utilise à de nombreuses occasions: d'abord *Figure 1*, puis *Figure 2*, puis *Figure 1 et Figure 2*, et encore *Figures*, ou *Figure 12*. Le déploiement progressif des éléments mime l'instauration d'une logique structurelle dont l'ambition est catégorielle. Mais le mode d'attention explicatif ou didactique qu'elle instaure est rapidement contrecarré. Le film permet non seulement l'association du figural, du texte et du son au sein du plan, mais aussi l'association des plans entre eux, ouvrant ainsi sur un jeu de différences et de répétitions qui finissent par s'avérer contradictoires. Le travail du film, l'attention à ses combinaisons sémiotiques minimales, à partir de moyens matériels réduits à l'essentiel, conduit à un art poétique où les

La Pipe (Magritte), 1969

rapports du voir, du lire et de l'entendre sont soumis à la discussion. Si le film rend possible l'association de ces modes de représentation au moment de la projection, il souligne dans le même geste leur hétérogénéité et le fait qu'ils n'appartiennent pas en tant que tels au film, celui-ci ne constituant que leur réceptacle. Ainsi, le film n'incarne sa spécificité qu'en tant qu'il déploie une autonomie paradoxale : celle-ci n'existe qu'en renvoyant en creux à un projet général de dispersion des autres supports de distribution de signes.

Cette logique de distribution se retrouve à un niveau essentiel dans le film *Une seconde d'éternité* (*D'après une idée de Charles Baudelaire*). Le film qui a aussi porté le titre *La Signature*, ou *Ma Signature*, est réalisé à la main à partir de la technique d'animation image par image. Dans sa version projetée, 24 photogrammes s'enchaînent, affichant progressivement les initiales de l'artiste. Comme c'était le cas avec la figure de la pipe, la signature de l'artiste circule de support en support. Elle s'incarne à travers la diapositive, des imprimés, ou encore des plaques en plastique. Le film, comme l'image de la signature, n'est pas destiné uniquement à

Vue de la foire Prospect 71: *Projektion*,
Kunsthalle Düsseldorf, 1971

la projection. Lors de sa première présentation dans une galerie, il est aussi déployé comme objet. *La Signature* constitue l'une des contributions de Broodthaers à la foire des galeries d'avant-garde *Prospect 1971: Projektion* qui marque l'apogée de la mode du film d'artistes. Cette foire dont l'originalité consiste à reproduire le format de l'exposition, dans le but de ne pas se réduire à un caractère uniquement commercial et de se démarquer de la foire de Cologne, sa rivale plus conservatrice, est consacrée à la projection de films qui sont présentés notamment dans divers *box* construits à cet effet, à des projections de diapositives, à des séries de photographies et à des bandes vidéo diffusées sur téléviseurs. *La Signature* souligne par exagération le caractère normatif du format du film d'artistes qui excède rarement les quelques minutes. Ce film d'une seconde cherche la limite des nouvelles conditions spectatoriennes du film en contexte d'exposition, dans une économie d'attention surdéterminée par le déplacement du visiteur qui circule d'une projection à l'autre. Cette durée réduite tend à rapprocher le film de l'objet en lui retirant sa fonction immersive.

Une autre figure tend à revenir régulièrement dans le travail de Broodthaers: le poisson. Celui-ci allégorise, dans sa plasticité visuelle, les signifiants caractéristiques d'une culture de plus en plus multimédiale, mais désigne aussi une critique de la marchandise: ainsi chez Broodthaers, poète devenu artiste, la sirène et son chant se sont transformés en poisson à vendre sur le marché. Le film *Projet pour un poisson* (*Projet pour un film*) est réalisé à partir de la capture d'une série de dessins qui représentent alternativement, et parfois ensemble, une bande de celluloid de film, des poissons dessinés à moitié et une série de très courts textes aphoristiques. Les dessins constituent donc un *story-board*, un projet pour un film. Selon une logique de glissement sémantique, *Le Projet pour un poisson*, titre d'un film qui feint maladroitement de donner vie à un poisson imaginaire, est aussi un projet pour un film. Les dessins filmés dans *Projet pour un poisson* se trouvent aussi déployés graphiquement sur le carton d'invitation qui introduisait la nouvelle exposition de Broodthaers à la galerie Michael Werner de Cologne. Si le carton annonce le film, le film ne constitue en rien l'aboutissement du projet. Les glissements sémantiques s'accompagnent de glissements de supports, comme si Broodthaers cherchait à indiquer que l'état contemporain du signe était lié à une gestion de l'intermédialité productrice

Der Fisch / ein Film von Marcel Broodthaers

1. Le poisson est-il gothique? Le style, c'est l'aigle des mers.
2. Le poisson comme idée de non-communication. Le poisson, lui-même, comme film immobile.
3. Le poisson comme marché d'art enfantin. (Jeter du poisson sur le marché)

PROJET
POUR
UN
POISSON

1. Is it a gothic fish? Style is the eagle of the sea.
2. The fish as an idea of non-communication. The fish itself as a motionless film.
3. The fish as childish art market, (dumping fish on the market)

1. Ist der Fisch gotisch? Der Stil ist der Adler der Meere.
2. Der Fisch als Idee der Nicht-Kommunikation. Der Fisch selbst als unbewegter Film.
3. Der Fisch als kindlicher Kunstmarkt. (Fisch auf den Markt werfen)

Dessins gravés sur pellicule avec les procédés du sous-titrage. Copy 16 mm d'un film réalisé en 35 mm. 7 min. 35 sec.

Drawings applied to film by sub-titling process. 16 mm copy of a 35 mm film. 7 min. 30 sec.

Durch Untertitelungsmaschine auf Filmmaterial übertragene Zeichnungen. 16 mm Kopie eines 35 mm Films. 7 min. 30 sec.

DM 800,—

Galerie Michael Werner
5 Köln 1 St. Apenstraße 14-18

37 «Projet pour un film» est une phrase qui se retrouve sur une sculpture composée de bouteilles ainsi que dans un court texte de Broodthaers publié en 1948 dans un journal surréaliste. *Projet pour un texte* est le second titre du film *La Pluie*. Ce film est accompagné d'un texte qui associe le projet pour un texte au projet pour un poisson, etc.

d'équivalence. Une variation de dessins très similaires sera redistribuée en 1973 dans un projet d'édition présenté dans la même galerie sous le titre: *Jeter du poisson sur le marché de Cologne*.

Si la figure du poisson nous échappe, qu'en est-il de la notion de projet? Celle-ci traverse la pratique de Broodthaers de part en part³⁷. Il est

Publicité sous forme d'affiche réalisée pour le film *Le Poisson* en vente à la Galerie Michael Werner de Cologne, en 1971

possible qu'elle renvoie au romantisme d'Iéna qui s'est développé autour d'un petit cercle de personnes et de la revue *Athenaum*. S'y développe une pensée de la relation nécessaire du fond à la forme, ainsi qu'une certaine ironie. Ce projet vise à créer une philosophie qui doit devenir aussi une poétique pour se réaliser dans la modernité, fusionnant le travail critique et le travail poétique dans un discours qui est simultanément une théorie et une écriture du fragment³⁸. Broodthaers actualise ses idées en déplaçant le projet synthétique du contexte de la revue à celui de l'art contemporain. Le *projet* renvoie à une œuvre qui n'est plus pensée en termes d'objets, mais sous la forme d'une totalité abstraite qui indique allégoriquement le refus de la clôture du sens ou de la traduction de l'œuvre en un langage communicationnel. La réduction de l'art à des structures primaires ou au langage est désignée par Broodthaers comme la preuve de sa connivence avec le capitalisme de l'information. A la logique d'association créatrice d'équivalences à partir de signes de nature hétérogène, Broodthaers oppose un refus de communiquer, un jeu de différence infinie.

³⁸ Voir Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Théorie de la littérature du Romantisme allemand*, Paris, Seuil, 2006; Walter Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986 (trad. Philippe Lacoue-Labarthe); et plus récemment Peter Osborne, *op. cit.* Ce dernier explicite les liens transhistoriques qui relient l'art conceptuel au projet romantique.

Pipe et formes académiques, moulage sur plaque plastique, 1969-1970

³⁹ Voir notamment *A Film by Charles Baudelaire* (1970), *La Lune* (1970), *Mon-sieur Teste* (1974), *La Bataille de Waterloo* (1975).

⁴⁰ L'exposition porte le titre suivant: *Carl André, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long, Gerhard Richter*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1974.

Un cinéma de la dématérialisation de l'art et du dispositif ?

Broodthaers évoque dans de nombreux films une relation dialectique entre le développement des technologies de médiation et des transports qui concourent à la généralisation de l'exotisme et du tourisme³⁹: expansion de la cartographie, réticulation du commerce et des communications, prolifération des signes publicitaires. Le film *Un jardin d'hiver* (ABC) a été tourné par Broodthaers à l'occasion d'une exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles qui réunit un certain nombre d'artistes conceptuels⁴⁰ en vogue. *Un jardin d'hiver* (ABC) utilise l'installation de Broodthaers comme décor, en recadrant les différents objets et espaces aménagés par l'artiste. Celui-ci a répondu à l'invitation en installant un jardin d'hiver qui comprend des plantes exotiques, des impressions de dessins d'animaux exotiques tirés d'un livre d'histoire naturelle, des planches représentant des séries d'images de la culture vernaculaire, des chaises de jardin pliables et un moniteur sur lequel est placé une caméra vidéo qui diffuse avec un effet de *feedback* ce qui se déroule dans l'espace d'exposition. Dans l'exposition, l'utilisation de la vidéo fait allusion à une certaine mode qui s'est substituée au film d'artistes et qui mobilise un dispositif ouvert en l'homogénéisant pour le constituer en nouveau médium de l'expression artistique. La vidéo incarne ici la nouvelle technologie, la nouvelle forme de médiatisation d'un espace-temps contemporain actualisé de manière permanente. Pour désamorcer cette actualité, Broodthaers travaille avec des images désuètes. L'exotisme est associé dialectiquement à la conquête médiatique et technique de l'espace global. Broodthaers associe dialectiquement une série d'idées romantiques liées à la notion d'origine – telles que la nature vierge et luxuriante, la création, et l'épanchement de la subjectivité – tout en mettant à nu les moyens technologiques qui créent les conditions de possibilité de son énonciation.

Le film est dans la pratique de Broodthaers un support d'expression parmi d'autres, mais il constitue aussi un support particulier. Il est partie intégrante de la production tout autant qu'il en constitue le modèle synthétique, en ce sens qu'il incarne une version mise à jour d'une esthétique allégorique du collage, du fragment et de la dispersion. Celle-ci, issue de la tradition romantique, ne peut plus à l'époque contemporaine se manifester à travers un seul support au risque de perdre son potentiel critique. Elle doit s'en émanciper pour miner l'enchâssement des supports entre

programme I

programme II

programme III

Double page du livre d'artiste *En lisant la Lorelei, Wie ich die Lorelei gelesen habe*,
Edition Galerie Heiner Friedrich et Yvon Lambert, Munich/Paris, 1975

eux. Broodthaers prend à revers les instances muséales, les critiques et les galeries qui cherchent à investir le film d'artistes, puis l'art vidéo en en faisant un médium représentatif de nouvelles tendances artistiques. L'image animée est alors pour certains un moyen de reterritorialiser sur une économie capitaliste la dématérialisation de l'art, notamment à travers sa commercialisation en tant que multiple.

Un constat similaire peut être fait au niveau du statut problématique de ces films aujourd'hui. Le cinéma de Broodthaers peut être rapproché

des méthodes de l'épistémologie des médias, pour autant que l'on pense à nouveau le lien historique qui relie le développement de ces deux tendances. Les formes stratégiques de déconstruction des pratiques culturelles et les commentaires auxquels se prête Broodthaers sont reliés à l'émergence de discours et de médias issus du sémio-capitalisme. Mais comme nous avons voulu l'exposer, l'esprit broodthaersien travaille contre toute forme d'épistémologie objectivante. S'il fallait en tirer une conséquence au niveau du travail de l'interprétation, celle-ci conduirait à prendre position par rapport à l'état contemporain de l'archive, en dénonçant le fantasme de la reconstitution du *travail* de l'artiste dans sa totalité. Nous n'avons cessé de souligner l'importance du contexte pour comprendre l'émergence des objets et leur signification. Mais nous avons aussi voulu montrer la présence à chaque étape d'une énergie qui est investie dans un brouillage de la réception des objets, pour en conserver la maîtrise et les préserver de leur objectivation sur le marché culturel.

Soustraire les films à une circulation de masse apparaît donc comme un choix cohérent de la part des ayants droit, sans les placer pour autant à l'abri de la critique. Cette rétention, en créant une cinéphilie anachronique, participe involontairement à la tendance récente de l'art contemporain à mobiliser l'espace public viral d'internet. La production esthétique a besoin d'un dispositif qui la médiatise pour s'insérer dans une industrie culturelle basée sur la reconnaissance. A chaque fois que Broodthaers désigne une voie, il se retire dans le même mouvement. Ainsi, il convoque, en même temps qu'il s'en détourne, le fantasme de l'expression narcissique stimulée par une conception homogène de la sphère publique: la constitution d'un sujet mélancolique qui émerge dans l'art contemporain pour faire face à la nouvelle alliance du sujet démocratique avec le sujet analytique. Mais laissons le dernier mot à Broodthaers:

«Sont parus dans la publicité pour cette séance les termes «compléments essentiels à son œuvre plastique» ou encore «films expérimentaux». Ils ne me paraissent pas convenir pour qualifier les films que je veux montrer... Ce n'est pas de l'art cinématographique, c'est... Pas plus et autant qu'un objet de discussion comme pourrait l'être un tableau de Meissonier ou de Mondrian, ce sont des films...»⁴¹

⁴¹ Notes d'introduction pour un cycle de films intitulé «Jeunesse et Arts Plastiques» au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, en décembre 1972. Voir *Marcel Broodthaers: Cinéma, op. cit.*, p. 210.