...Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache

Marie Muracciole

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/402>

DOI : 10.4000/leportique.402

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2000

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Marie Muracciole, « ...Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache », *Le Portique* [En ligne], 5 | 2000, mis en ligne le 24 mars 2005, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/402> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.402>

Ce document a été généré automatiquement le 26 mars 2021.

Tous droits réservés

...Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache

Marie Muracciole

- 1 Les années soixante ont vu l'émergence de démarches artistiques critiques à l'égard de la transformation de l'œuvre en marchandise : les artistes de Fluxus et les membres de l'Internationale situationniste ont substitué à l'objet d'art une expérimentation et un bouleversement. Le poète belge Marcel Broodthaers (1924-1976) a pris le masque du « plasticien ». Sa démarche s'annonce comme une parodie ¹, afin d'analyser de l'intérieur les mécanismes du monde de l'art et la place qu'ils réservent aux œuvres et à la signification. Plus largement, cette œuvre paradoxale, à la fois critique et allégorique, s'inscrit dans le prolongement du langage auquel elle restitue les moyens d'une mobilité poétique.
- 2 *MOI AUSSI, JE ME SUIS DEMANDÉ SI JE NE POUVAIS PAS VENDRE QUELQUE CHOSE ET RÉUSSIR DANS LA VIE.* Le carton d'invitation de la première exposition de Marcel Broodthaers en 1964, parle de commerce et d'inscription sociale, avant de déclarer l'artifice : *L'IDÉE ENFIN D'INVENTER QUELQUE CHOSE D'INSINCÈRE ME TRAVERSA L'ESPRIT.* Broodthaers donne le change. Il « abandonne » la poésie – laquelle ne nourrit pas son homme – et passe sur le terrain ennemi des arts plastiques en réifiant son dernier recueil, le *Pense-Bête*. Il plâtre quelques exemplaires invendus, dont il avait dans un premier temps obturé le texte avec des pavés de couleur, contre un globe d'un blanc douteux ². Le geste est celui d'un bricoleur, mais Broodthaers immobilise la fluctuation de l'écriture, la transforme en chose. *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, mon public étant fictif. Soudain il devint réel, à ce niveau où il est question d'espace et de conquête...* ³
- 3 Broodthaers a alors 40 ans et il va ausculter, avec humour et en payant de sa personne, les modalités imperceptibles et déterminantes qui légitiment un objet, une forme

fabriquée, à appartenir à la catégorie de l'art. Il assemble – ou fait assembler par sa femme – des choses dépourvues de valeur, par exemple des coquilles d'œufs ou de moules, objets récupérés et formes vides de contenu. Volontairement dénué de souci esthétique, il ne tente ni d'homogénéiser ses assemblages, ni de construire une forme allusive. Il va les décliner (choses, reproductions et images de ces choses, commentaires, catalogues, films, et mise en scène), puis les articuler en expositions – *Décors* eux-mêmes par la suite inclus dans des *Rétrospectives*. Broodthaers met ces objets à la disposition du spectateur. Ce sont des *mots zéros*, ils se lisent à partir de la façon dont ils apparaissent et non pour ce qu'ils contiennent. Comme les mots, leur signification dépend de la place qu'ils occupent parmi d'autres dans un espace spécifique – de leur inscription dans une phrase, un texte, un discours, comme des modalités matérielles de leur inscription. On est là dans le domaine du montage. Autrement dit, ne vous y penchez pas trop, mais faites circuler, liez, déchiffrez. En affirmant qu'il s'agit, non pas d'œuvres d'art, mais d'éléments d'une combinatoire, Broodthaers en fait la métaphore du langage. Le langage entendu comme système d'articulation, dans sa capacité à produire des images ou à établir un discours – et non les mots eux-mêmes dont il stigmatisera la potentialité d'évocation dans *L'Erreur*. *L'Erreur* est un tableau de 1966. Mais la moitié supérieure de la toile est occupée par le mot *Moules*, inscrit à la couleur jaune d'œuf en caractères cursifs, et cinq rangées de véritables coquilles d'œufs sont collées sur sa moitié inférieure. La surface picturale est ici affectée au dessin d'un mot et à quelques « coquilles ».

- 4 *L'Erreur* renvoie au « *Ceci n'est pas une pipe* » de *La Trahison des images* de Magritte. Chez Magritte – qui a offert à Broodthaers un exemplaire d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* – l'adéquation entre les mots et l'image subsiste puisque « *Ceci n'est pas une pipe* » sous-entend clairement : c'est une représentation. Dans *L'Erreur*, le mot et la chose ne s'annulent pas, ne se hiérarchisent pas, mais se côtoient dans une fausse contradiction. Les coquilles d'œufs sont en effet de vraies choses et *Moules* est une représentation, les choses et le mot apparemment réunis là par erreur, et pas par hasard puisque toute forme vide est un « moule » potentiel. Mais le mot et la chose ne peuvent s'emboîter entièrement, ni départager le vrai du faux. Le langage, l'outil initial de Broodthaers, est devenu chose.
- 5 *Mallarmé est à la source de l'art contemporain... Il invente inconsciemment l'espace moderne* ⁴. Publié en 1914, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* spatialise effectivement le texte, associant visuellement la pensée aux conditions de son énonciation. Au moment où Mallarmé émancipe les mots de leur articulation, Saussure a déjà énoncé sa théorie du « langage système » : la signification des mots est tributaire de leur position à l'intérieur de la phrase plus que de leur relation initiale à un modèle. Mallarmé tente de sortir les mots de la logique du langage en luttant contre les alliances arbitraires, les habitudes, les expressions toutes faites. Il circonscrit le nom par la paraphrase, laissant le sens surgir par défaut, musicalement. Enfin avec l'éclatement du texte sur le blanc du papier, la phrase est perturbée par sa propre inscription. L'irrégularité de la lettre et la dissociation spatiale renvoient l'élocution à son commencement : l'espace intérieur, non linéaire, où se constitue l'idée. En 1969, l'œuvre de Broodthaers *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, Image* ⁵ souligne littéralement l'innovation de Mallarmé. Le poème est traduit par de simples lignes ou pavés gris à l'emplacement et aux proportions du texte initial sur des plaques d'aluminium, puis sur un livre de papier translucide. Figure du texte, *l'Image* dessine une figure de la pensée. Dans *La Salle blanche*, que Broodthaers expose en 1975 au CNAC à Paris, les mots qui décrivent le

tableau, son sujet et ses composantes, les matériaux de son exposition, seront autant de signes « spatialisés » sur les parois d'un décor – la reconstitution d'une pièce inaccessible de l'hôtel Rothschild – qui devient un espace d'évocation et d'équivalences impossibles, mais également le théâtre d'un échange entre les mots et les entités différentes qu'ils convoquent.

- 6 Pour aborder l'œuvre de Broodthaers, il suffit d'observer le rôle que joue le « cadre » de notre regard, de faire la distinction entre toute forme fabriquée et les modalités de sa présentation. Broodthaers avait ouvert, chez lui à Bruxelles en 1968, un musée fictif, le *Musée d'Art moderne (Section XIX^e siècle) Département des Aigles*. Se référant à l'autorité mythique de l'aigle comme à sa bêtise notoire, Broodthaers associait la *représentation majestueuse de l'art et la représentation majestueuse de l'aigle* ⁶. Il avait inscrit le nom du musée sur ses fenêtres et peuplé l'appartement de caisses de transport d'œuvres, sarcophages hermétiques qui n'affichent que le nom et les marques de leur lieu de destination. Ces caisses figuraient les arts visuels, et signifiaient la disparition de l'œuvre dans la présentation muséale.

- 7 L'inauguration du *Musée* avait eu lieu en présence de quelques personnalités du monde de l'art et de l'artiste-directeur, tandis que le directeur-invité d'un musée réel, Johannes Cladders, prononçait un authentique discours. Le carton d'invitation, le buffet froid, le débat sur un sujet d'actualité renforçaient le réalisme de la représentation. Un transporteur d'œuvres avait obligeamment garé un camion devant les fenêtres. Broodthaers avait également disposé des cartes postales au mur et projeté des diapositives sur les caisses, remplaçant ainsi des peintures du XIX^e siècle par leurs reproductions. L'invention d'une entité institutionnelle vide, un *tas de néant*, productrice d'une programmation, de nombreux tracts, d'une intense activité épistolaire, était une critique en action des lieux officiels d'exposition, de stockage, et de légitimation de l'art. Le *Musée des Aigles* jouait sur la métonymie, la caisse valant pour ce qui est dedans, la reproduction pour l'original, le dispositif d'accrochage pour l'exposition, le nom pour l'institution – ainsi assimilée à un contenant qui subtilise son contenu. Cette mise en scène du statut des arts plastiques se poursuivra par l'ouverture de plusieurs Sections – dont la *Section Financière* en 1971 –, jusqu'à la fermeture pour cause de faillite en 1972. Pour son créateur, l'art ne pouvait survivre que dans la mesure où il reconnaissait sa subordination aux valeurs dominantes : l'idéologie et la spéculation. La dernière étape sera la mise en vente du musée, devenu lui-même une marchandise.

- 8 « *Ceci n'est pas un objet d'art* » est une formule obtenue par la contraction d'un concept de Duchamp et d'un concept antithétique de Magritte ⁷. Broodthaers inclut dans la *Section des Figures* – regroupement d'objets et de sculptures qu'il expose au musée de Düsseldorf en 1972 accompagnés de la mention « *Ceci n'est pas un objet d'art* » – une reproduction photographique de *Fontaine* et celle de *La Trahison des images*. Avec Duchamp – qui a résisté à la commercialisation de l'art et aux institutions artistiques – l'objet industriel trouve sa place au musée, symptomatisant l'effet « cadre » de l'institution. Broodthaers, lui, expose le cadre dans le cadre : en 1968, il a constitué la *Section XIX^e* dans le même musée en accrochant, selon les conventions muséales du XIX^e siècle, huit toiles appartenant à l'École de Düsseldorf, sélectionnées dans les réserves et accompagnées de l'inscription-titre. Mais la prise en compte de l'objet usuel dans l'art surexpose également le rôle qu'il tient sur la scène de la société libérale, où le fantasme d'une productivité inépuisable s'alimente du désir d'aliénation des consommateurs mêmes.

Broodthaers relève, dans une note de la *Lettre du 27 août 68*, la confusion des termes *consommation* et *répression* dans l'idéologie capitaliste, ajoutant que *L'actualité invente de nouveaux synonymes* ⁸.

- 9 L'objet usuel et l'objet d'art sont des choses, et se définissent tous deux par leur appartenance à une catégorie, au principe d'une similitude. Déplaçant ces choses hors de leurs catégories, Broodthaers met ces dernières au rang de matériaux et de signifiants. D'ailleurs, il cite Duchamp et non Picasso. Tous deux ont introduit l'objet dans l'art. Duchamp avec le « ready-made », a convoqué la différenciation entre deux catégories historiques, l'« art » et la « réalité ». Picasso a inventé, avec la toile cirée collée dans *La Nature morte à la chaise cannée*, une sorte d'objet rétinien qui associe art et réalité. Broodthaers rejoint clairement Duchamp, qu'il qualifiait d'*auteur d'une définition* ⁹, et qui, abandonnant à Picasso le rôle de l'artiste roi exerçant pleinement son libre arbitre, réintroduit le langage et la « cosa mentale » dans les arts visuels avec des jeux de mots relevant de la perturbation poétique. Comme Duchamp, Broodthaers se réfère à l'articulation visible/invisible, à l'histoire occidentale d'une représentation originellement établie par des lois religieuses ou magiques, au principe de la *mimesis* ou d'une indexation à une idée, avant de l'être par un soi-disant « seul » arbitre, un artiste. L'image est aux débuts de l'histoire occidentale un symbole collectif, au même titre que l'écriture. Ayant endossé le costume de l'artiste contemporain, donc du créateur solitaire, Broodthaers pointe les confusions générées par toute symbolique individuelle – voire individualiste – portée au rang d'art par le seul effet du cadre de sa présentation. Même le discours, parce qu'il est tout autant tributaire d'une décision individuelle que du système d'une langue, doit, pour avoir lieu, reconnaître la transaction dont il provient. Broodthaers rappelle dans l'œuvre *Ne dites pas que je ne l'ai pas dit : Moi Je dis Je...* que le mot même avec lequel nous croyons exprimer une singularité nous perd dans l'anonymat de tous ceux qui disent « je ». Le langage nous saisit dans son système indifférent et nous anime autant que nous l'animons, toute forme préexistante s'empare de celui qui l'emprunte ¹⁰.
- 10 Dans son court métrage *La Pluie*, Broodthaers est assis sous des trombes d'eau qui emportent l'encre des mots qu'il écrit – métaphore de sa place de poète, mais plus largement de l'expression individuelle et de sa circulation, de la fluidité de la parole, et enfin de l'image en mouvement. Broodthaers inclut le cinéma dans son théâtre, mettant ses propres mises en scène en abyme : il filme ses *Décors* et en projette les images dans l'exposition, subordonnant le support même de la diffusion de masse à un événement invendable ¹¹. Il est avant tout son propre metteur en scène, s'attribuant différentes positions : l'artiste, le collectionneur, le gardien, le directeur du Musée, etc. Ce mode d'inscription fictif a plusieurs fonctions. Il assigne en retrait celui qui « prend » la parole. Et stigmatise les nombreuses pertes de contrôle auxquelles est soumise l'œuvre d'un seul avant de parvenir aux yeux de tous, comme l'aspect interchangeable des rôles des acteurs du marché de l'art contemporain, ceux qui en représentent la réalité, ou du moins font de cette représentation une réalité : *...une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache* ¹². Les « choses » de Broodthaers sont le détonateur de cette fiction. Leur dépendance à des *Décors* ou *Rétrospectives* spécifiques et localisés dans le temps, entrave tout dispositif d'exposition depuis qu'il n'est plus là. Et les coquilles d'œufs destinées à tomber en poussière sont une valeur menacée donc menaçante pour le marché. La force d'un objet éphémère ou fragile, c'est qu'il est incapable de survivre hors de son milieu naturel sinon au travers d'une relecture, d'une réévaluation. Grain de sable, il se prête mal à son statut de

carburant des machines musée, marché, idéologie. Mieux, il en active les faiblesses, en révèle l'artifice, et résiste à toute forme de connivence entre l'art et la société qui le commande, ou à la catégorie d'une critique vendue à un marché, garante d'une valeur monnayable. *Avis selon lequel une théorie artistique fonctionnerait comme publicité pour le produit artistique, le produit artistique fonctionnant comme publicité pour le régime sous lequel il est né*¹³.

- 11 Émetteurs et non réceptacles, les montages de Broodthaers se refusent à combler le regard du spectateur. La confrontation entre les objets, les images et les mots ne prétend pas à l'autorité, elle installe une hésitation entre lire et regarder, sans résolution possible. En 1968, Broodthaers choisit de transformer d'une simple rature une « carte du monde politique » en *Carte du monde poétique*, indiquant le vrai territoire de son engagement. Les ratures, les fautes d'orthographe, les erreurs de la scription sont autant de signes. Formes d'accidents, elles renvoient aux flux de la pensée, au doute, à l'errance, à la fulgurance. Pour évoquer le régime de l'intériorité, Broodthaers prône la différenciation et l'articulation contre l'illusion d'une totalité, d'une complétude et d'une permanence. L'examen de l'art moderne et contemporain lui permet d'exhumer les métamorphoses et les glissements successifs de l'idée entre sa genèse et son exploitation par ce qui la diffuse. Broodthaers n'est ni le premier ni le seul à se démarquer du zèle d'artistes qui, se soumettant à un usage éprouvé et s'adressant à une société donnée, produisent les accessoires d'un spectacle ou les outils d'une propagande. Le fil rouge de son parcours le relie à Duchamp : l'œuvre qui naît d'un double renoncement, au matériau initial, la peinture ou la poésie, et au mythe d'une identité toute faite, celle de l'authenticité artistique ; la perturbation pince sans rire des valeurs ; la stratégie de la fiction pour cerner une réalité insaisissable. Comme Duchamp, Broodthaers témoigne des changements profonds de l'« individualité » au ^{xx}e siècle. Il sait que la crise du ^{xix}e siècle, au moment où la production symbolique subit une transformation majeure avec la prise de conscience de ses moyens et de leur industrialisation, est aussi celle des représentations. Que ce soit dans le domaine de l'économie ou dans les clauses de l'identité, tout ce qui véhicule l'échange est contaminé par l'hégémonie des équivalences. L'expression de l'individu est sujette alors à de telles conditions de diffusion que son statut en est radicalement modifié, – non pas que la « reproductibilité technique » et ses conséquences n'aient invalidé l'expression individuelle, mais parce que ces nouvelles conditions et les confusions qu'elles engendrent influent à leur tour sur la définition de l'individu.
- 12 *À mon sens, il ne peut y avoir de rapport direct entre l'art et le message et encore moins si ce message est politique sous peine de se brûler à l'artifice*¹⁴. Broodthaers renvoie précisément à la distinction entre deux façons de concevoir l'expression artistique : d'une part, mettre en lumière de ce qui ne se connaît pas encore, en confrontant la forme à l'indicible, au risque d'être obscur mais avec la promesse d'une découverte ; d'autre part, en omettant d'interroger la manifestation de l'idée, s'appuyer au contraire sur les formes qui existent déjà pour contrôler plus sûrement la réception qui en sera faite. Le statut d'un art non critique et destiné à une diffusion massive se rapproche de celui de l'objet usuel. Comment penser avec des objets ? Comment explorer un monde intérieur avec les outils de la communication ? L'homogénéité de l'expression individuelle avec ce qui la diffuse, comme l'amalgame entre la forme et les signes qu'elle émet, entre le sens et l'affirmation, menacent l'art en tant que possibilité ultime de déplacement de représentations aliénantes. Il ne s'agit pas non plus de limiter l'œuvre à la prise en compte de la nature des cadres – des archétypes de l'autorité – qui la conditionnent :

son habillage institutionnel, idéologique, son appartenance à un contexte, sa soumission à une pratique historique, ou à une technique, et la dépendance à une configuration sociale inévitablement subie par l'artiste. Selon Broodthaers, l'acte créateur ne saurait se légitimer de la simple jouissance individuelle à produire, ni même à traiter des affres de la production, jouissance qui reste sans doute ce que la société moderne monnaye le plus volontiers à ses artistes. Sa démarche ne se borne ni à la prise de conscience des paramètres de la production, ni à la critique institutionnelle, ni à celle du formalisme.

- 13 *Je ne crois pas [...] à l'artiste unique ou à l'œuvre unique. Je crois à des phénomènes et des hommes qui réunissent des idées*¹⁵. Loin d'être nostalgique, le parcours de Broodthaers dénonce de vieilles croyances remises au goût du jour – le mythe d'une vérité éternelle, émanant d'un individu souverain, au moyen d'un langage ou d'un art inerte, devenu instrument de légitimation. Mais en exposant la nature distincte des véhicules de la pensée, et par conséquent le nécessaire réajustement d'une pensée au travers de ces véhicules – systèmes formant des cadres qui déterminent des formes et des modèles – Broodthaers évoquait plus sûrement la langue instable de l'obscurité, la poésie. Contaminant les arts plastiques, cette poésie s'est transposée dans la matérialité du monde. Là aussi rien ne se dit sans perte, rien ne se transmet sans renoncement. La clôture du *Pense-Bête* est une invitation à penser à ce qui s'est nécessairement perdu en devenant chose. Aujourd'hui cette œuvre nous demande de penser à ce qui s'est bénéfiquement perdu de sa propre matérialité. L'artiste s'est inscrit du côté d'un mouvement à saisir, du côté de l'indécidable et du vivant, et non d'une forme fixe, propre à être négociée ou sacralisée. Son « coup de dés » informe le regard de lecteurs avertis de la place qui leur est donnée, et de ce qui les transporte : *Tout cela est obscur. Les lecteurs sont invités à entrer dans cette nuit pour y lire une théorie ou éprouver des sentiments fraternels, ceux là unissent les hommes et particulièrement les aveugles*¹⁶.

NOTES

1.. « Il y a une vérité du mensonge. C'est elle qui détermine ma conscience », Entretien de 1972 avec Johanne Cladden, in Cat. *Marcel Broodthaers*, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section d'Art Moderne, Éd. Jeu de Paume/RMN, 1991, p. 229.

2.. « J'ai plâtré à moitié un paquet de cinquante exemplaires d'un recueil, le "Pense-Bête". Le papier d'emballage déchiré laisse voir, dans la partie supérieure de la sculpture, les tranches des livres (la partie inférieure étant donc cachée par le plâtre). On ne peut, ici, lire le livre sans détruire l'aspect plastique. Dix mille francs de récompense », d'après une interview d'Irmeline LEBER, in *Catalogue-Catalogus*, Bruxelles, Palais des Beaux Arts, 1974.

3.. *Ibid.*

4.. Note manuscrite de l'exposition à la galerie MTL, Bruxelles, 13 mars-10 avril 1970 (Cat. Jeu de Paume, p. 139).

5.. L'Exposition littéraire autour de Mallarmé : Marcel Broodthaers à la Deblieudebliou/S" a eu lieu à la Wide White Space Gallery, Anvers.

- 6.. Section des Figures, Dusseldorf, 1972 (Cat. Jeu de Paume, p. 221).
 - 7.. *Catalogue-Catologus*, Bruxelles, Palais des Beaux Arts, 1974 (Cat. Jeu de Paume, p. 216).
 - 8.. Document cité par Birgit PELZER, « Les indices de l'échange » (Cat. Jeu de Paume, p. 27).
 9. « Peu importe qu'il s'agisse d'un urinoir signé "R. Mutt" (1917) ou d'un objet trouvé, n'importe quel objet peut être élevé au rang d'œuvre d'art. L'artiste définit cet objet de telle manière que son avenir ne relève plus que du musée. Depuis Duchamp l'artiste est l'auteur d'une définition », « Méthode », in *Section des Figures*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1972 (Cat. Jeu de Paume, p. 217).
 - 10.. Sur les références à Lacan et la place du sujet dans l'œuvre de Broodthaers, voir Birgit PELZER, *op. cit.*, p. 8.
 - 11.. « "Un Jardin d'Hiver" est basé sur l'idée que le cinéma est un malheur plus grand que le théâtre et moins que la télévision. Je veux dire que le malheur est fonction d'un public chaque fois plus nombreux, au bénéfice de l'accroissement des recettes. Ce qui ne manque pas d'être un bonheur », in *Un film de Charles Baudelaire*, Ciné Culture, Bruxelles, 1974.
 - 12.. *Ibid.*, p. 1.
 - 13.. *Interfunktionen*, Cologne, N° 11, 1974 (Cat. Jeu de Paume, p. 260).
 - 14.. *Ibid.*, p. 2.
 - 15.. Interview de Marcel Broodthaers, *Trépied* n° 2, Bruxelles, 1968.
 - 16.. *Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle*, 1975. Cat. Jeu de Paume, p. 268.
-

RÉSUMÉS

D'abord poète, le Belge Marcel Broodthaers s'est déclaré « artiste » à quarante ans. Son œuvre est une feinte : à l'aide de dispositifs hybrides d'objets et de mots, dans le prolongement du langage, Broodthaers a mis en lumière les conditions de la production du sens au xx^e siècle et les mythes qui la soutiennent.