De l'usage de Wittgenstein dans la théorie de l'art et la pratique de l'exposition (Broodthaers et Kosuth)

*The Use of Wittgenstein in the Theory of Art and Curatorial Practice
(Broodthaers and Kosuth)*

Denis Laoureux

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1076>

DOI : 10.4000/marges.1076

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 22 avril 2016

Pagination : 23-35

ISBN : 978-2-84292-529-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Denis Laoureux, « De l'usage de Wittgenstein dans la théorie de l'art et la pratique de l'exposition (Broodthaers et Kosuth) », *Marges* [En ligne], 22 | 2016, mis en ligne le 22 avril 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1076> ; DOI : 10.4000/marges.1076

De l'usage de Wittgenstein dans la théorie de l'art et la pratique de l'exposition (Broodthaers et Kosuth)

Cet article n'a pas la prétention de prendre place dans le volume exégétique consacré à la pensée du philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein. Le décryptage d'un essai aussi dense et complexe que le *Tractatus logico-philosophicus* suppose en effet la maîtrise d'un appareil conceptuel propre au champ philosophique. Celui-ci n'est pas le cadre disciplinaire dans lequel se situent les pages qui suivent et qui relèvent de l'histoire de l'art. Nous voudrions plutôt nous intéresser à l'appropriation du *Tractatus logico-philosophicus* dans le contexte artistique des années 1970 et 1980. Il sera plus précisément question de deux artistes ayant explicitement fait référence à l'essai de Wittgenstein dans leur réflexion sur la nature de l'art et dans leur pratique curatoriale : Marcel Broodthaers et Joseph Kosuth. Deux faits permettent d'étayer cette hypothèse.

D'une part, en 1972, à l'occasion d'une exposition à la galerie bruxelloise MTL, Broodthaers produit une pièce dont le titre est une paraphrase évidente : le *Tractatus logico-catalogicus*. Il s'agit d'une estampe, donc d'un multiple, qui reproduit la réimpression du catalogue d'une exposition organisée deux ans plus tôt par le même artiste dans le même lieu. D'autre part, en 1989, l'exposition intitulée « Wittgenstein. Le jeu de l'indicible » offre à Kosuth, qui en est le commissaire,

/1 Voir la thèse de Marie-Pascale Gildemyn, *Marcel Broodthaers (1924-1976). Les (noms de) personnes*, thèse de doctorat en histoire de l'art présentée sous la direction de Jean-Marc Poinso, Université Rennes 2, 2004.

/2 Le catalogue de cette exposition sera édité, en fait, en 1987, par Konrad Fischer. Dans l'entretien repris dans cette édition, Broodthaers précise : « J'ai lu la presse. J'ai lu l'histoire de 50 années d'art d'avant-garde. J'ai lu le *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein. ». Marcel Broodthaers, *Musée d'Art moderne, Département des Aigles, Section financière*, Düsseldorf, édition Konrad Fischer, 1987, p. 12.

/3 Certains exemplaires du carton d'invitation au vernissage de l'exposition proposent un sous-titre ajouté de façon manuscrite par Broodthaers : *L'Art de vendre comme Art*.

/4 *Marcel Broodthaers*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1991, p. 152.

l'occasion de revoir les productions artistiques du 20^e siècle à travers les textes de Wittgenstein et plus particulièrement le *Tractatus logico-philosophicus*. Broodthaers figure parmi les artistes que Kosuth a sélectionnés pour les besoins de son propos.

Nous proposons de partir de ces deux événements pour observer ce qui ressort de la théorie de l'art quand celle-ci se soumet à l'épreuve de l'exposition. En effet, la relation entre l'art et le discours sur la nature de l'art se renégocie à travers l'exposition. Il convient d'abord de voir en quoi et comment Broodthaers s'approprie le *Tractatus logico-philosophicus* dans son exposition de 1972. Sur cette base, nous proposons de montrer ensuite quelles pièces de Broodthaers Kosuth s'est lui-même appropriées dans la démonstration de « Wittgenstein. Le jeu de l'indicible ».

« MARCEL BROODTHAERS. MTL. 18/5/72-17/6/72 »

Le relevé des occurrences onomastiques dans les textes et les œuvres de Broodthaers permet de faire d'emblée un constat¹ : on ne peut pas dire que le philosophe autrichien occupe une place massive dans les rayonnages de la bibliothèque de l'artiste. Les références à Wittgenstein se réduisent, en fait, à peu de choses. On sait que l'artiste affirme avoir lu le *Tractatus logico-philosophicus* en 1971, au plus tard, puisqu'il évoque cette lecture dans le catalogue de la *Section financière* du *Musée d'Art moderne, Département des Aigles* qu'il présente à Düsseldorf cette année-là². La seconde référence de Broodthaers à l'essai de Wittgenstein prend la forme d'une exposition présentée à Bruxelles du 18 mai au 17 juin 1972, à la galerie MTL : « MARCEL BROODTHAERS. MTL. 18/5/72-17/6/72³ ».

Il est à noter que la période d'ouverture de l'exposition se superpose à celle de « Der Adler vom Oligozän bis heute » présentée par Broodthaers à la Kunsthalle de Düsseldorf du 16 mai au 9 juillet 1972. Cet événement d'envergure, que la critique a retenu sous le nom de *Section des Figures*, recoupe lui-même la participation de l'artiste belge à la Documenta 5 de Kassel, du 30 juin au 8 octobre 1972. Le printemps 1972 est donc une période chargée pour Broodthaers.

Pour son exposition « MARCEL BROODTHAERS. MTL. 18/5/72-17/6/72 », l'artiste présente un nombre limité de pièces : un jeu de deux photographies, un imprimé, une estampe⁴. Les choses se compliquent toutefois dans la mesure où ces pièces font toutes allusion à une autre exposition du même artiste qui s'est tenue dans le même lieu deux ans plus tôt : « MARCEL BROODTHAERS. MTL. 13/3/70-10/4/70 ». Par souci de clarté pour l'intelligibilité de notre propos, nous allons décrire et contextualiser ces trois pièces.

Épinglons en premier lieu un ensemble de deux photographies montrant la façade de la galerie MTL (une vue intérieure et une vue extérieure)^{/5}. Ces photographies évoquent le film *MTL-DTH* réalisé par l'artiste en 1970 pendant son exposition précédente et qui avait pour sujet le texte figurant sur la vitrine de façade de la galerie.

Notons ensuite que Broodthaers expose la réimpression limitée à six exemplaires numérotés et signés à la main du catalogue *MARCEL BROODTHAERS. MTL. 13/3/70-10/4/70*^{/6}. Dans ce catalogue de 1970, Broodthaers avait minutieusement décrit la liste des 67 feuillets de nature diverse (manuscrit, dessin, tapuscrit) et de dimensions variées, répartis en quatre sections (A, B, C et D) et exposés sous vitrines ou encadrés. En fait, Broodthaers a repris les douze pages du catalogue de 1970 en conservant la mise en page. Il a simplement actualisé le colophon et la page de titre : *MARCEL BROODTHAERS. MTL. 13/3/70-10/4/70* devient *MARCEL BROODTHAERS. MTL. 18/5/72-17/6/72*. Il est difficile de voir la version de 1972 comme un catalogue au sens strict puisque rien de ce qui y est cité ne fut exposé. Cet imprimé in-quarto relève donc davantage, selon nous, du livre d'artiste conçu, non sans paradoxe, selon une logique quasi bibliophilique et semble avoir été présenté non comme un catalogue, mais comme une des pièces de l'exposition « *MARCEL BROODTHAERS. MTL. 18/5/72-17/6/72* ».

Enfin, citons l'édition en négatif, c'est-à-dire en lettres blanches sur fond noir, sur une seule feuille, des douze pages du livre *MARCEL BROODTHAERS. MTL. 18/5/72-17/6/72*. Cette édition est tirée à 100 exemplaires signés et numérotés. Elle s'intitule *Tractatus logico-catalogicus*. Techniquement, Broodthaers a recyclé les plaques offset pour faire une impression en négatif sur une seule feuille destinée à être encadrée, comme une estampe. Les marques graphiques de mise en page ont été conservées comme pour faire apparaître le processus éditorial au sein de l'œuvre graphique. C'est ce que montrent les bandes grises et les hirondelles de coupe laissées apparentes. Étant donné que Broodthaers n'a pas procédé au pliage des feuilles issues de l'impression par les plaques offset, il est logique que les deux pages du haut soient placées à l'envers des deux pages du bas. Enfin, le lettrage du titre *Tractatus logico-catalogicus* est indiqué à l'endroit dans le coin supérieur gauche et à l'envers dans le coin inférieur droit, ce qui est également logique puisque la mise à plat des feuilles induit deux sens de lecture.

Tractatus logico-catalogicus

Le titre *Tractatus logico-catalogicus* est une paraphrase explicite de l'essai publié par Wittgenstein en 1921. Un examen de la réappropriation du *Tractatus logico-philosophicus* par les artistes de la scène

^{/5} Il est difficile de dire, en l'état des connaissances, comment se présentait l'accrochage de ces deux photographies.

^{/6} Les numéros 5 et 6 étant réservés pour la galerie MTL, seuls quatre exemplaires pouvaient être acquis. La version de 1972 n'est toutefois pas littérale. Elle est amputée des quatre feuilles volantes intégrées au catalogue de 1970 : deux pages additionnelles, un addendum et le texte *Note sur les intentions* évoquant une contribution avortée de Broodthaers à une exposition montée par Michel Claura et Seth Siegelaub.

conceptuelle ne peut donc faire l'économie de cette œuvre étonnamment complexe au regard de son apparente simplicité et discrète au vu du peu de commentaires qu'elle a suscités parmi les exégètes de l'artiste belge. La première étape de notre analyse du *Tractatus logico-catalogicus* consistera donc à décrypter l'œuvre en identifiant les références établies par son auteur à d'autres pièces de sa production. Le *Tractatus logico-catalogicus* est une estampe. Si la technique de reproduction utilisée, à savoir l'offset, relève de l'imprimerie plus que de la gravure, il n'en demeure pas moins que *Tractatus logico-catalogicus* est une œuvre visuelle imprimée, et donc multiple, par laquelle l'image du texte se substitue au texte. Plusieurs éléments viennent confirmer ce point de vue. D'une part, l'impression en négatif souligne qu'il ne s'agit pas d'un texte, mais de la reproduction – et donc de l'image – d'un texte. Elle inscrit *Tractatus logico-catalogicus* en relation avec d'autres artefacts de Broodthaers. On pense à certains *Poèmes industriels* qui occupent l'artiste de 1968 à 1972. On pense aussi à la photographie de la vue extérieure de la vitrine de l'exposition « MARCEL BROODTHAERS. MTL. 13/3/70-10/4/70 », exposée en même temps que *Tractatus logico-catalogicus* et qui montre un lettrage blanc en suspension sur une surface vitrée sombre. D'autre part, le fait que le spectateur soit confronté à deux sens de lecture possible accroît la dimension spatiale inhérente à la composition de *Tractatus logico-catalogicus*. On pourrait accrocher la pièce alternativement dans les deux sens. Il est tentant de mettre ce jeu sur les lectures multiples offertes par la spatialisation du texte avec la relecture par Broodthaers du *Coup de dés* de Mallarmé dont sortira le *Coup de dés*, sous-titré *Image*, en 1969.

Bref, le *Tractatus logico-catalogicus* se ramifie avec d'autres pièces réalisées par l'artiste dans un passé récent. L'inversion chromatique et la spatialisation du texte donnent au *Tractatus logico-catalogicus* le statut d'une estampe. Certes, la part documentaire n'est pas niée puisque l'écriture reste lisible, mais l'inversion chromatique, la taille du tirage, la composition de l'ensemble et le dispositif de présentation installent inévitablement une distance perceptive ayant pour conséquence que *Tractatus logico-catalogicus* ne peut être confondu avec le catalogue de 1970.

Tractatus logico-catalogicus est donc une estampe composée du texte d'un imprimé reprenant un catalogue édité deux ans plus tôt et renvoie ainsi à un genre littéraire précis dans la littérature scientifique. Broodthaers a manifestement bien saisi que le catalogue est un élément paratextuel majeur dans l'ensemble des discours qui encadrent une exposition d'art contemporain. Son *Tractatus logico-catalogicus* en est l'expression sur trois points.

Premièrement, quand le travail de Broodthaers fait progressivement l'objet d'une reconnaissance internationale, c'est-à-dire à partir de 1972, les catalogues produits par l'artiste acquièrent un double statut. Ils sont simultanément source et ressource, c'est-à-dire qu'ils permettent de documenter une exposition dont ils sont, par ailleurs et dans le même temps, un élément constitutif. Les catalogues sont inséparables des expositions qu'ils viennent documenter tout en faisant pleinement partie du propos de l'exposition, sans pour autant avoir le statut d'un livre d'artiste. C'est précisément ce mécanisme que *Tractatus logico-catalogicus* contribue à rendre visible puisque l'exposition présentée à la galerie MTL en 1972 consiste à reprendre sous la forme de livre (les six exemplaires numérotés et signés) ou, sous la forme d'une estampe encadrée (*Tractatus logico-catalogicus*), un catalogue de 1970.

Deuxièmement, les six exemplaires du livre de 1972 exposés dans les salles de la galerie MTL correspondent donc à la réimpression du catalogue de 1970. La différence entre les deux versions, c'est que le catalogue de 1970 est la description des quatre parties de l'exposition auxquelles s'ajoute une présentation laconique du Musée d'Art moderne créé par Broodthaers en 1968. *Tractatus logico-catalogicus* est l'image de ce livre qui est lui-même l'image d'un catalogue. Seuls les dates et le colophon ont été changés... Ces six exemplaires et *Tractatus logico-catalogicus* ne sont donc pas des catalogues, mais bien respectivement un livre et une estampe reprenant les structures textuelles d'un autre catalogue. *Tractatus logico-catalogicus* est, pour résumer, l'image de l'image d'un catalogue.

Enfin, comme image de la réimpression en 1972 du texte d'un catalogue de 1970, *Tractatus logico-catalogicus* renégocie la relation traditionnelle qui articule le lisible et le visible dans une publication accompagnant une exposition. Le catalogue de 1970 décrit et ordonne les 67 feuillets rangés en quatre sections classées par ordre alphabétique. Dans ce cas, le texte se réfère à l'œuvre d'art. En devenant image en 1972, le sens de la relation s'inverse. Ce n'est plus un texte de catalogue qui renvoie à des artefacts présentés dans l'exposition, mais bien une estampe qui se réfère à un texte imprimé en 1970.

Comment dès lors interpréter *Tractatus logico-catalogicus* au regard de ce qui précède ? Pour Anne Rorimer, il est vain de chercher un lien entre l'estampe de Broodthaers et l'essai de Wittgenstein. Selon elle, Broodthaers ferait allusion au *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein pour railler la posture artistique qui, dans le champ de l'art conceptuel, consiste à reprendre à la philosophie son vocabulaire et sa méthode¹⁷. Il est exact qu'il n'y a, dans l'estampe de Broodthaers, aucun lien immédiat, citationnel, avec le texte du *Tractatus logico-philosophicus*.

¹⁷ Anne Rorimer, « Le Tractatus logico-catalogicus », dans Marcel Broodthaers. *L'œuvre graphique. Essais*, Genève, Centre genevois de la gravure contemporaine, 1991, p. 55.

/8 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard/Tel, 1983, p. 39, point 2.1514.

/9 *ibid.*, p. 38, point 2.141.

/10 Les neuf points du chapitre 4.46 sont consacrés à la tautologie. Voir *ibid.*, p. 68-69.

/11 Au point 4.461 dans *ibid.*, p. 68.

/12 Ceci explique pourquoi Broodthaers intègre *Tractatus logico-catalogicus* dans d'autres expositions, comme « L'Éloge du sujet » à Bâle en 1974. Nous rejoignons par ailleurs le point de vue de Deborah Schultz qui interprète également *Tractatus logico-catalogicus* comme une pièce à inscrire dans la théorie des figures que développe Broodthaers. Voir Deborah Schultz, Marcel Broodthaers, *Strategy and Dialogue*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 76-77. Sur l'intégration de *Tractatus logico-catalogicus* à « L'Éloge du sujet », voir Philippe Cuenat, « L'œuvre graphique dans le décor : l'entrée de l'exposition », dans Marcel Broodthaers, *L'œuvre graphique. Essais*, Genève, Centre genevois de la gravure contemporaine, 1991, p. 65-80.

Il n'en demeure pas moins que *Tractatus logico-catalogicus* nous paraît répondre, ou du moins faire écho, à la notion d'image au sens que lui donne Wittgenstein. Pour deux raisons. Premièrement, en effet, l'estampe de Broodthaers est une image dans la mesure où elle a une « relation représentative^{/8} » avec quelque chose. Dans le cas qui nous occupe, elle est la représentation d'un imprimé. Pour Wittgenstein, l'image doit avoir des éléments formels en commun avec ce dont elle est l'image, ce qui est le cas de *Tractatus logico-catalogicus*. Deuxièmement, pour Wittgenstein, « l'image est un fait^{/9} » dans le sens où elle est rattachée à la réalité, ce qui est le cas de *Tractatus logico-catalogicus* puisqu'il y a une référence à un objet réel, et qu'il s'agit d'un artefact présenté en galerie.

Autrement dit, *Tractatus logico-catalogicus* est une image au sens wittgensteinien : la pièce a une consistance factuelle et fait montre d'une analogie formelle entre le représentant et le représenté. La particularité de *Tractatus logico-catalogicus* est de se présenter comme l'image d'une image d'un texte de l'auteur. Pour être tout à fait précis, *Tractatus logico-catalogicus* est l'image (estampe) d'une réimpression (livre imprimé) d'un texte (catalogue) décrivant des artefacts exposés en 1970 et dont certains ont par ailleurs trait au livre *Coup de dés. Image* qui est lui-même l'image du poème de Mallarmé caractérisé par la plasticité de ses blocs typographiques.

Tractatus logico-tautologus ?

On en arrive à penser que le ressort de *Tractatus logico-catalogicus* n'est pas tant l'ironie que la tautologie puisqu'il s'agit, pour l'artiste belge, de répéter le même fait dans des termes différents. *Tractatus logico-catalogicus* renvoie à un imprimé dont il est l'image et qui est lui-même une reproduction d'un objet antérieur se reflétant dès lors dans *Tractatus logico-catalogicus*, un peu comme un miroir dont le reflet serait celui d'un autre miroir qui lui ferait face. Il est intéressant de noter que la tautologie est précisément un élément abordé par Wittgenstein dans son essai de 1921^{/10}. Celui-ci décrit la tautologie comme une proposition qui est insignifiante dans la mesure où elle ne peut rien figurer sinon elle-même et ouverte à tous les possibles puisqu'elle est forcément incontestable, ou « inconditionnellement vraie^{/11} », selon les mots de Wittgenstein.

Ceci reconfigure l'examen de *Tractatus logico-catalogicus*. Au vu de la nature du travail de l'artiste en ce début des années 1970, *Tractatus logico-catalogicus* prend aussi un sens qui dépasse le cadre de l'exposition de la galerie MTL et qui, nous en faisons ici l'hypothèse, relève de ce que Broodthaers appelle la « théorie des figures^{/12} ».

Au moment où *Tractatus logico-catalogicus* sort de presse, l'artiste est occupé par les dernières phases d'un vaste projet qui l'occupe depuis 1968 : le *Musée d'Art moderne, Département des Aigles*. Il ouvre la *Section des Figures* de ce musée fictif sous la forme de l'exposition « Der Adler vom Oligozän bis heute » à la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf le 16 mai 1972, soit deux jours avant le vernissage de « MARCEL BROODTHAERS. MTL. 18/5/72-17/6/72 ». On voit de suite, par la chronologie, que *Tractatus logico-catalogicus* s'inscrit dans un ensemble de propositions artistiques tournées vers les diverses formes de discours sur l'art liées à la pratique de l'exposition. En tant que vrai directeur d'un faux musée, Broodthaers s'intéresse en effet à la rhétorique administrative que l'institution muséale met en œuvre non seulement pour communiquer vers le public, mais aussi pour répertoire, légende, inventaire ce qu'elle appelle littéralement, dans ses catalogues, des « figures ».

Ce contexte esthétique dans lequel se trouve l'artiste en 1972 apporte un éclairage supplémentaire à la signification de *Tractatus logico-catalogicus*. En effet, lors de la fermeture du *Musée d'Art moderne, Département des Aigles*, survenue durant la Documenta 5 ouverte à Kassel le 30 juin 1972¹³, Broodthaers déclare ceci : « à s'occuper d'art, on ne tombe jamais que d'un catalogue à l'autre ». Cette déclaration a tout d'une allusion directe à l'exposition « MARCEL BROODTHAERS. MTL. 18/5/72-17/6/72 » qui venait de présenter des artefacts en forme de catalogue sur le catalogue d'une autre exposition.

Le fait de concevoir une proposition artistique comme la mise en scène, par un artiste, de son propre travail est précisément la voie dans laquelle Broodthaers va s'engager après la fermeture du *Musée d'Art moderne, Département des Aigles*. En ce sens, *Tractatus logico-catalogicus* joue un rôle inaugural. L'œuvre est le point de départ d'un processus réflexif qui conduit Broodthaers vers une approche tautologique de la mise en scène de ses artefacts à travers des expositions et des catalogues conçus de manière auto-référentielle¹⁴.

« L'Angélus de Daumier » que Broodthaers présente en 1975 est un bon exemple de cette orientation tautologique prise par l'artiste dans sa pratique expositionnelle. Cette exposition – la dernière que l'artiste ait conçue et montée – est le point final d'une série de manifestations consacrées à ce que Broodthaers a appelé le « décor¹⁵ ». De quoi s'agit-il ? Le concept de cette exposition consiste à présenter d'anciens artefacts, non pas en vue de proposer une rétrospective du travail artistique, mais plutôt pour montrer que les mêmes pièces changent en fonction du scénario de l'exposition et de la mise en place des œuvres. Dans ce schéma, une exposition est vue comme une installation. Celle-ci suppose une mise en espace et donc une scénographie ayant pour

¹³ Broodthaers présente à cette occasion le *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* *Section Publicité*.

¹⁴ Les pièces réalisées par Broodthaers entre 1964 et 1967 avec des coquilles de moule avaient déjà abordé la notion de tautologie : la moule se moule dans son propre moule. Ce qui est nouveau, en revanche, avec *Tractatus logico-catalogicus*, c'est que la tautologie n'est plus un sujet à développer dans des artefacts, mais bien un processus expositionnel à travers lequel l'artiste envisage la médiation de son propre travail artistique. Sur le recours au concept de moule, qu'il nous soit permis de renvoyer à notre contribution : « Broodthaers et le moule des mots », dans Denis Laoureux (sld), *Écriture et art contemporain, Textiles* n° 40, Bruxelles, Le Cri, 2011, p. 33-42.

¹⁵ « Catalogue-Catalogus », Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, du 27 septembre au 3 novembre 1974 ; « Invitation pour une exposition bourgeoise », Berlin, Nationalgalerie, du 25 février au 6 avril 1975 ; « Le privilège de l'art », Oxford, Museum of Modern Art, du 26 avril au 1^{er} juin 1975 ; « L'Angélus de Daumier », Paris, CNAC (rue Berryer), du 2 octobre au 10 novembre 1975.

conséquence de modifier le regard posé par le spectateur sur les pièces présentées : une œuvre est aussi, dans une perspective expositionnelle, l'image d'une œuvre faisant partie d'une démonstration spatialisée dans et par l'exposition. Dans la théorie que Broodthaers met ici en application, une œuvre, dès qu'elle est exposée, est une figure dans une démonstration curatoriale qui s'exprime à travers le catalogue.

C'est précisément pour cette raison que Broodthaers a publié un catalogue en deux volumes. La première partie reprend le synopsis de l'exposition décrite salle par salle. La seconde partie témoigne de la construction de l'exposition puisqu'on voit les objets mis en scène dans les salles. Le lecteur attentif peut ainsi constater que l'accrochage a pris une certaine liberté par rapport au synopsis initialement prévu. Le catalogue, avec ses deux volumes, fait donc pleinement partie du propos de Broodthaers qui vise à montrer qu'une exposition est toujours un montage, une représentation. Cette œuvre n'est pas une œuvre, en somme, comme la peinture d'une pipe n'est pas une pipe, mais l'image d'une œuvre puisque la perception que le visiteur peut avoir d'elle se trouve tributaire du scénario et de la scénographie. Les œuvres apparaissent ainsi, dans ce schéma, comme des figures que le commissaire d'exposition manipule en fonction du synopsis de son projet et de la réalité des salles. On comprend en cela que dans la logique de la démonstration corrosive de Broodthaers, un artefact est littéralement un « décor ».

La théorie des figures que développe Broodthaers à travers son travail d'appropriation poétique et ironique de la rhétorique administrative du monde muséal est précisément ce qui va intéresser Kosuth lorsqu'il s'agira, pour ce dernier, de concevoir une exposition d'art contemporain en hommage à Wittgenstein.

L'exposition « Wittgenstein » de Kosuth

L'exposition « Wittgenstein. Le jeu de l'indicible » a d'abord été présentée à la Wiener Secession en 1989 à l'occasion du centenaire de la naissance de Wittgenstein. Elle fut ensuite montée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles du 17 décembre 1989 au 28 janvier 1990. Cette exposition comprenait deux volets. La première partie était biographique et concernait la personne de Wittgenstein. La seconde partie, de nature spéculative, confiée à Kosuth, entendait réexaminer la nature de l'art au départ de la philosophie du langage de Wittgenstein. C'est évidemment de cette seconde partie dont il va être question ici. Ayant constaté, en effet, que la sélection de Kosuth faisait la part belle aux plasticiens belges, la Wiener Secession est

entrée en contact avec le Palais des Beaux-Arts afin de proposer à cette institution de reprendre l'exposition. L'équipe du Palais des Beaux-Arts a pris en charge la production de l'exposition, c'est-à-dire la recherche des pièces conçues par des artistes sélectionnés par le commissaire, la mise en forme dans les salles et la réalisation du catalogue. Dans certains cas, comme celui de Broodthaers et de Magritte, Kosuth sélectionne des pièces précises que ses interlocuteurs sont invités à trouver parmi les collections publiques et privées belges.

L'exposition n'ayant pas été conçue initialement comme étant itinérante, des modifications ont dû être apportées à la sélection initiale des artistes et des pièces. Carl Andre, par exemple, a décliné sa participation à la version belge de l'exposition/**16**. La correspondance échangée entre Kosuth et l'équipe du Palais des Beaux-Arts quant à la production de l'événement constitue un fonds documentaire qui éclaire la maturation du projet et complète la contribution théorique publiée par Kosuth dans le catalogue de l'exposition/**17**. L'ensemble des textes – pièces d'archives et essais – offre un angle de vue qui permet de comprendre la démonstration déployée par Kosuth et la place que Broodthaers y occupe.

Pour résumer le concept de l'exposition, on pourrait dire que Kosuth est parti de l'aphorisme final du *Tractatus logico-philosophicus* selon lequel « sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence ». La langue ne peut, par nature, dire l'indicible, qui échappe forcément au langage. C'est l'aporie dans laquelle, selon Kosuth, se trouvent deux branches de la philosophie : l'éthique et l'esthétique. L'irréductibilité de la création artistique fait que le discours sur l'art peine à définir la nature de l'art. Le discours sur l'art ne peut dire la nature de l'art puisque l'art est indicible. Apporter une réponse à la question de la nature de l'art suppose donc un mode d'approche différent des formes discursives classiques. Étant donné que, pour Kosuth, « les œuvres d'art fonctionnent d'une manière telle qu'elles surpassent les limites du langage/**18** », que se passe-t-il en effet lorsque l'art, qui ne relève pas du dicible mais du visible, se constitue de textes sur l'art ? Dans cette hypothèse, le texte ne doit pas être lu, mais regardé et l'art peut être perçu comme étant réflexif. Le texte en tant qu'artefact ne relève pas du dicible mais de l'art et par conséquent, comme œuvre d'art et non comme texte, il pourrait dépasser le seuil de l'indicible auquel se heurte le discours sur la nature de l'art. C'est dans ce glissement de sens que se tient l'exposition de Kosuth. Ce qui revient à postuler que seul l'art peut dire la nature de l'art en verbalisant le processus par lequel un artefact accède à sa propre visibilité.

/16 Lettre de Carl Andre à Marcel Huys, Bruxelles, 6 octobre 1989. Les archives de l'exposition sont conservées au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

/17 Le texte introductif de Kosuth est le suivant : « Le jeu de l'indicible : une préface et dix remarques sur l'art et Wittgenstein ».

/18 Joseph Kosuth, « Le jeu de l'indicible : une préface et dix remarques sur l'art et Wittgenstein », dans *Wittgenstein, le jeu de l'indicible*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1990.

/19 *ibid.*

/20 Dans un fax du 2 novembre 1989, Kosuth donne les numéros des citations du *Tractatus logico-philosophicus* qu'il souhaitait voir reproduite sur les murs : 1.1, 2.0121, 2.0232, 3.1, 3.221, 3.262, 3.321, 3.3411, 4.002, 4.011, 4.125, 5.143, 5.241, 6.522, 7.

/21 L'effet visuel du recouvrement n'est pas sans rappeler les mots imprimés et biffés de *Zero & not*, installation conçue par Kosuth en 1986.

C'est pourquoi Kosuth envisage cette exposition comme une installation où les pièces sont unies par une relation presque syntaxique pour former une globalité articulée en huit sections abordant respectivement un aspect du fonctionnement de l'art selon Wittgenstein. « Les œuvres d'art, écrit-il, tout comme la ponctuation, ne sont pas un support de contenu mais plutôt des signes positionnels à l'intérieur d'un contexte interactionnel/19. ». La première section, par exemple, est consacrée à la notion de forme, car dans la pensée de Wittgenstein, celle-ci est le point de contact entre le réel et l'image. Kasimir Malévitch, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Daniel Buren, par exemple, figuraient parmi les artistes retenus pour composer cette section.

On comprend dès lors que Kosuth ait suivi de très près le montage de l'exposition selon un plan d'accrochage qu'il a préalablement tenu à valider. Les murs étaient divisés en deux zones horizontales, l'une grise, l'autre argentée. La partie du haut était enrichie de citations extraites du *Tractatus logico-philosophicus*/20 tandis que celle du bas donnait à lire des extraits des *Investigations philosophiques*. Kosuth a lourdement insisté pour que l'accrochage des pièces recouvre partiellement les citations afin d'éviter que les artefacts ne soient perçus comme de simples illustrations des phrases affichées sur les murs/21. À la demande de l'artiste, les œuvres sont accrochées selon un code inspiré des salons du 19^e siècle, à savoir du sol au plafond. Bref, par sa scénographie, l'exposition a la forme d'une gigantesque installation placée dans le dédale d'une architecture – celle de Victor Horta – que Kosuth trouva d'ailleurs peu appropriée à la logique de sa démonstration structurée en huit temps.

Broodthaers dans l'exposition « Wittgenstein » de Kosuth

L'examen de la présence de Broodthaers dans la démonstration de Kosuth conduit immédiatement à constater une curieuse omission. On s'étonne en effet que le commissaire ait intégré Broodthaers à sa sélection sans avoir retenu *Tractatus logico-catalogicus*. La pièce est un multiple que le personnel du Palais des Beaux-Arts aurait pu assez facilement débusquer. On comprend d'autant moins cette omission que l'œuvre répond, on l'a vu, à la conception wittgensteinienne de l'image. Quatre pièces de Broodthaers ont été exposées. Une cinquième pièce, non identifiée, composée d'un miroir convexe, avait été présélectionnée par Kosuth, mais n'a pas été finalement incluse. On trouve naturellement Broodthaers dans une section consacrée au rôle indexical rempli par le texte attaché à l'œuvre d'art. Kosuth met

en avant le fait que la saisie d'une image est précédée par une zone de texte qui en conditionne la perception, et dans certains cas, la valeur. On est ici dans une application directe du concept de l'exposition selon lequel l'œuvre d'art faite de texte peut dire ce qu'est la nature indicible de l'art.²² Trois pièces de Broodthaers s'inscrivent dans cette section. *Petrus-Paulus Rubens* (1973) est une suite de neuf panneaux obtenus par impression typographique sur toile. Chaque panneau est une parodie de cartel visant à désigner une œuvre. *Gedicht Poem Poème Change Exchange Wechsel* (1973) montre le rôle de la signature dans la valeur d'une pièce. Quatre séries d'initiales « MB » sont rangées en colonne comme s'il s'agissait d'une addition de chiffre. *Pipes et formes académiques* (1970) relèvent de la théorie des figures par laquelle Broodthaers souligne le rôle de l'intitulation dans le fonctionnement de l'art. Il ressort des archives de l'exposition que Kosuth a insisté pour que le tableau en plastique *Pipes et formes académiques* soit intégré au projet. La théorie des figures par laquelle Broodthaers constate les limites d'un langage strictement informatif et dont cette pièce est emblématique, correspond aux failles du discours sur l'art que Kosuth entendait faire apparaître dans cette exposition.

Dans son scénario, Kosuth a également conçu une section portant sur la reproduction et la duplication. Il fait ainsi allusion au point de vue de Wittgenstein selon lequel l'image est toujours l'image de quelque chose. La différence que Kosuth établit à ce stade entre l'art et le discours, c'est que l'image montre et, en même temps, elle montre comment elle montre. L'image littéraire n'a pas la réflexivité de l'image plastique. C'est pourquoi Kosuth intègre à cette section une sélection de pièces faites de miroir dans des dispositifs qui évoquent la tautologie. Dans sa correspondance, Kosuth a, par exemple, insisté sur la présence de *Four mirrored boxes* de Robert Morris. Il souhaite également exposer un Jasper Johns de la série « flag » ainsi que *Perspective Le Balcon de Manet II* que Magritte a peint d'après le célèbre tableau de Manet en remplaçant les figures par des cercueils. Comprenant elle aussi un cercueil, l'installation en forme de pièce funèbre intitulée le *Salon noir* faite par Broodthaers en 1966 est exposée dans cette section.

Conclusion

À considérer « MARCEL BROODTHAERS. MTL. 18/5/72-17/6/72 » et « Wittgenstein. Le jeu de l'indicible » comme des expositions, on peut dire qu'il y a, chez Kosuth, un travail curatorial dans le sens où son exposition est problématisée, conceptualisée et que, prenant

/22 Les artistes suivants sont repris dans cette section : Giovanni Anselmo, Terry Atkinson / Michael Baldwin, Marcel Broodthaers, Marcel Duchamp (avec *In Advance of Broken Arm*, 1915/1964), Jasper Johns, Ilya Kabakov, Joseph Kosuth (avec *Clock One and Five*, 1965), Louise Lawler, René Magritte (avec *L'Usage de la parole*, 1927), Haim Steinbach.

appui sur une base théorique, elle s'articule dans un scénario lisible avec une suite de sections composées de pièces triées sur le volet. En revanche, avec sa seconde exposition dans la galerie MTL en 1972, Broodthaers s'approche intentionnellement du degré zéro de l'ambition curatoriale : une absence de scénario, un concept d'exposition pour le moins hermétique qui débouche sur un nombre restreint de pièces tautologiques reproduisant des textes de l'auteur.

À considérer les deux mêmes événements comme des installations, c'est-à-dire comme des propositions artistiques et non comme des productions culturelles, on peut dire à l'inverse que l'exposition de Broodthaers en étant construite sur la notion de catalogue abordé dans une optique auto-référentielle, constitue une manifestation artistique ouvrant la voie vers un processus d'expression caractérisé par la tautologie. Broodthaers en arrivera à concevoir une installation comme « L'Angélus de Daumier », qui forme avec son catalogue une exposition présentant des pièces et qui montre comment elle montre ces pièces. Cette dimension tautologique est absente du processus expositionnel de Kosuth. Certes, le fait tautologique est présent dans certaines pièces, à commencer par celles de Kosuth lui-même, mais pas dans la conception de l'exposition. Pour résumer la situation en une formule simple, on pourrait dire que l'Américain conçoit une exposition sur Wittgenstein, là où le Belge propose une exposition wittgensteinienne.

En somme, Broodthaers approche la théorie de l'art par la pratique expositionnelle. La théorie des figures qu'il mobilise n'est d'ailleurs mise par écrit dans aucun texte. Elle prend corps au fil des sections que l'artiste ouvre au sein de son *Musée d'Art moderne, Département des Aigles*. L'artefact s'impose, avec Broodthaers, comme la démonstration d'une hypothèse qui n'est jamais explicitement verbalisée. Ceci ne signifie évidemment pas que Broodthaers s'interdit d'écrire. Au contraire, il multiplie les publications, mais sans pour autant donner à ces dernières la pesanteur d'un édifice théorique. Le discours de Broodthaers prend généralement une forme caractérisée par la brièveté, sinon la fragmentation, et trouve à s'incarner dans des catégories littéraires faiblement institutionnalisées par le champ littéraire.

À l'inverse, Kosuth envisage la pratique expositionnelle en aval d'un cadre théorique. Celui-ci conditionne celle-là. Il ne faudrait toutefois pas voir en Kosuth un artiste limitant son intervention à la verbalisation. Pour le commissaire de « Wittgenstein. Le jeu de l'indicible », la spéculation ne peut rester à un stade purement linguistique : elle doit s'incarner dans une pratique qu'elle structure, articule, oriente. En dépit de ce lien entre théorie et application, il n'en demeure pas moins

que le discours sur l'art acquiert chez Kosuth une autonomie qui le situe en amont et en parallèle des artefacts. Dans « Wittgenstein. Le jeu de l'indicible », c'est un texte de nature spéculative – « Une préface et dix remarques sur l'art et Wittgenstein » – qui détermine le parcours de l'exposition et la sélection des objets artistiques qui s'y inscrivent. On est enclin à penser que *Tractatus logico-catalogicus* est une pièce qui contribue précisément à faire apparaître cette inversion du rapport entre théorie et pratique chez les deux artistes.

Denis Laoureux