

I

Aborder l'œuvre de Marcel Broodthaers par le biais d'un rapport établi entre Poète et Muse a tout l'air d'un paradoxe – voire d'un mauvais paradoxe. À première vue, s'il existe un travail tout entier arc-bouté contre la mythification du statut de l'artiste et de son inspiration, c'est celui de l'homme qui déclarait emblématiquement – et humoristiquement – dans le carton aujourd'hui célèbre invitant au vernissage de sa première exposition, en avril 1964 à la Galerie Saint-Laurent à Bruxelles :

Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans...
L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail. Au bout de trois mois, je montrai ma production à Ph. Édouard Toussaint le propriétaire de la Galerie Saint-Laurent.
Mais c'est de l'art, dit-il, et j'exposerais volontiers tout ça.
D'accord, lui répondis-je.
Si je vends quelque chose il prendra 30%,
Ce sont paraît-il des conditions normales
Certaines galeries prenant 75%.

Ce que c'est ?
En fait, des objets¹.

Imprimée recto verso sur le papier glacé de pages de magazines de mode contemporains remployées pour l'occasion, cette déclaration place d'emblée l'activité de Broodthaers sous la triple égide de la réussite commerciale, de l'absence de sincérité, et d'un malentendu

1. Texte reproduit dans *Marcel Broodthaers*, The Tate Gallery, Londres, 1980, p. 12.

– voire d’un mensonge – concernant le statut artistique des objets produits.

En quoi consiste l’inspiration soudaine ici mise en jeu ? En l’idée de vendre, par le biais d’un intermédiaire qui prélèvera au passage une importante commission, des « objets » dont le statut artistique, qui ne va pas de soi pour leur producteur, sera garanti auprès de ses clients par ce même intermédiaire : le propriétaire de la galerie. Et cela sans que soit pour autant levé un doute persistant sur le

bien-fondé de ce statut : « Ce que c’est ? *En fait*, des objets². »

Du livre à son interdit : l’espace

Le « bon à rien » qui invite ainsi les chalands à son premier vernissage est un poète – mais aussi un libraire, un journaliste, un photographe et un cinéaste d’occasion – qui, vers la fin de 1963, a scellé son entrée dans les arts plastiques en plâtrant « à moitié » le solde invendu d’une plaquette de poèmes, intitulée *Pense-Bête*, publiée plus tôt la même année. C’est cet objet, démultiplié et enrobé de sa nouvelle gangue, qui sera présenté quelques mois plus tard au public des arts, cette fois-ci en tant qu’œuvre *plastique* [fig. 1].

Avant d’atterrir dans une galerie, posé sur un socle comme une vraie sculpture, *Pense-Bête* avait fait l’objet d’une première intervention « artistique ». Peu près sa parution, Broodthaers en avait individualisé la majorité des exemplaires, au moyen de morceaux de papier gommé de couleur. Leurs formes géométriques simples (rectangles, cercles, parallépipèdes et cercles joints formant comme un trou de serrure) punctuaient, et plus souvent *masquaient* partiellement, le texte imprimé des poèmes. La sculpture qu’exposait la Galerie Saint-Laurent radicalisait donc

2. Je souligne. Broodthaers réitère et complète cette déclaration à l’occasion de son exposition à la galerie MTL en février 1970 : « Le but de l’art est commercial. / Mon but est également commercial. / Le but (la fin) de la critique est tout aussi commercial. » Cité dans Catherine David et Véronique Dabin (dir.), *Marcel Broodthaers*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1991, p. 147 (ci-après *JdP*).



1. Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964, livres, papier, plâtre, sphère en plastique, bois. Photo Maria Gilissen.

une entreprise d'*interdiction de la lecture* esquissée déjà par les suppléments graphiques de la plaquette. Dans un entretien réalisé dix ans plus tard, Broodthaers allait tirer les leçons de cette tentative renouvelée :

*Le livre est l'objet qui me fascine, car il est pour moi l'objet d'une interdiction. Ma toute première proposition artistique porte l'empreinte de ce maléfice. Le solde d'une édition de poèmes, par moi écrits, m'a servi de matériau pour une sculpture. 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*. Ce geste concret renvoyait l'interdiction au spectateur, enfin je le croyais. Mais à ma surprise, la réaction de celui-ci fut tout autre que celle que j'imaginai. Quel qu'il fût, jusqu'à présent, *il perçut l'objet ou comme une expression artistique ou comme une curiosité*. « Tiens, des livres dans du plâtre ! » 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 conquête³...*

Assomption ouvertement ironique et cynique d'un but commercial, l'entrée dans les arts plastiques s'avère s'être effectuée sous le triple coup d'une interdiction, de la tentative de sa transmission publique, enfin de l'échec de cette tentative naïve. Matérialisée dans un objet, c'est au premier chef *l'interdiction de lire* que le poète mué en artiste ambitionnait de faire éprouver au spectateur. Or l'« aspect plastique » inédit que revêt cet interdit, s'il

3. Marcel Broodthaers, « Dix mille francs de récompense », d'après un entretien avec Irmeline Lebeer, dans *Catalogue-Catalogus*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1974. Reproduit dans Irmeline Lebeer, *L'art ? C'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997, p. 154 (je souligne).

lui procure pour la première fois un public, produit un malentendu imprévu : pour leurs nouveaux spectateurs, le livre et ses mots ont acquis une pure présence spatiale – « expression artistique » ou « curiosité ».

Dans cette expérience, le rapport au langage se révèle moins formellement *interdit* qu'ignoré ou *oublié*, car *masqué par l'espace*. La suite immédiate de l'entretien le déclare. À la question de son interlocutrice « Y a-t-il une différence entre les publics ? », Broodthaers répond :

Aujourd'hui, le livre de poèmes sous des formes nouvelles a trouvé une certaine audience, ce qui n'empêche pas la différence de persister. Du premier public, le second ignore la visée. *Si l'espace est bien l'élément fondamental de la construction artistique (forme de langage ou forme matérielle), je ne pourrais, après cette singulière expérience, que l'opposer à la philosophie de ce qui est écrit avec un sens commun*⁴.

La transformation espérée – celle du public essentiellement *fictif*⁵ du poète en un public *réel* de l'artiste – se découvre *a posteriori* avoir consisté dans le remplacement du premier par un autre *qui s'en sépare entièrement* – moins par son caractère *réel* que par un assujettissement spécifique aux puissances de la spatialisation. Si l'espace, cette « forme de langage ou forme matérielle » de l'œuvre, donne en effet un public neuf au livre, c'est au prix d'un déplacement invisible, car effectué au niveau des conditions mêmes de perception de la « construction artistique ». Logée dans l'opacité de surface des problèmes de forme que fait lever toute mise en espace, se dissimule en effet une autre problématique, celle des rapports de maîtrise qu'entretient l'art justement avec l'espace, et des représentations illusives qui en résultent :

4. *Ibidem*, p. 154-155 (je souligne).

5. « Je crois que mes expositions ont dépendu, et dépendent encore des souvenirs de l'époque où j'assumais la situation créatrice sous une forme héroïque et solitaire. », *ibid.*, p. 156.

La recherche constante d'une définition de l'espace ne servirait qu'à cacher la structure essentielle de l'art, un processus de réification⁶.

La poursuite de la maîtrise d'un espace dont la définition ne cesse d'échapper – grâce aux artistes qui s'y frottent, croient-ils bénévolement – est un leurre. Ce leurre dispense d'apercevoir une transformation à la fois vaste et profonde : le processus de réification sociale dont l'art, plus qu'une illustration, fournit la mise en œuvre exemplaire.

En 1975, à l'occasion de son exposition *Le privilège de l'art* au Musée d'Oxford, Broodthaers revient de manière plus claire encore sur la force du lien qui unit l'art et l'espace, sur son ressort, enfin sur les publics qu'engage cette question :

Qu'est-ce que l'art ? Depuis le XIX^e siècle, la question est sans cesse posée tant à l'artiste, qu'au directeur de Musée, qu'à l'amateur. En fait, je ne crois pas qu'il soit sérieux de définir l'Art et de considérer la question sérieusement, sinon au travers d'une constante, à savoir la transformation de l'art en marchandise. Ce processus s'accélère de nos jours au point qu'il y a superposition des valeurs artistiques et commerciales. S'il s'agit du phénomène de la réification, l'Art serait la représentation singulière de ce phénomène, une sorte de tautologie⁷.

Les mots « Art » ou « espace » deviennent ici interchangeables. Chacun nomme la représentation dissimulatrice du phénomène de réification de la parole et des mots auquel s'articule l'interdiction du livre. À cet égard, le semi-plâtrage des cinquante exemplaires

6. *Ibid.*

7. M. Broodthaers, version originale de « To be a straight thinker or not to be. To be blind » [« Être bien-pensant ou ne pas être. Être aveugle »], texte publié en anglais dans *Le privilège de l'art*, Museum of Modern Art, Oxford, 1975. Voir *ŷdP*, p. 268.

de *Pense-Bête* opère moins comme un interdit matériel empêchant la consultation des livres, que par le transfert de ces derniers dans un *espace de l'art* où l'acte même de lire a perdu son sens et sa nécessité. Le remplace un type d'appréhension que gouverne la fascination visuelle pour la marchandise – ce que Marcel Duchamp, dans des notes intitulées *À l'infinitif*, nommait déjà

« subir l'interrogatoire des devantures⁸ ».

L'adieu aux Muses

À ce premier niveau, l'assomption par Broodthaers d'une position « artistique » apparaît bien comme un adieu aux muses. C'est ce que paraît intimer la profession de foi, intitulée *Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers*, que publie le 1^{er} avril 1965 le *Journal des Beaux-Arts* de Bruxelles :

Sans doute ai-je à présent un emploi et j'aurai du mal à m'en défaire. Ce moment du choix d'une profession, j'ai bien cru, dans ma naïveté, pouvoir le reculer jusqu'à l'heure de ma mort. Dans quel piège suis-je tombé, mois (*sic*), le veuf, l'inconsolé, le ténébreux : ce prince d'Aquitaine, ce loup populaire ?

Le romantisme classique et son expression récente, le surréalisme, n'auront constitué qu'une barrière fragile. Je suis tombé dans le trou, beau encore et à peine menacé côté du cœur. Oui, à présent, je fais partie intégrante de la société comme tous les artistes⁹.

8. Marcel Duchamp, « À l'infinitif (« Boîte blanche ») », *Duchamp du signe*, Flammarion, Paris, 1994 (1975), p. 105. L'auteur du *Grand Verre* poursuit : « Quand on subit l'interrogatoire des devantures, on prononce aussi sa propre Condamnation. En effet le choix est allé et retour. De la demande des devantures, de l'inévitable réponse aux devantures, se conclut l'arrêt du choix. » La fausse transparence de l'espace de la marchandise, de part et d'autre d'une vitrine, paralyse la décision.

9. Reproduit dans *ŷdP*, p. 70.

Broodthaers convoque ici – en un savant désordre – les épithètes qui inaugurent *El Desdichado*, le plus fameux sonnet des *Chimères* de Gérard de Nerval, et au côté de ce parangon du « romantisme classique » français, le surréalisme qui s'en est déclaré l'héritier. Mais c'est pour les récuser l'un et l'autre. Il oppose à leur muse poétique antisociale, qu'accuse le qualificatif de « loup populaire »

apposé aux emprunts nervaliens¹⁰, la position intégrée d'artistes *plastiques* qui vendent leurs produits – ou sont prêts à le faire, ce qui suffit pour établir le caractère professionnel de leur *emploi*. L'activité artistique se laisse de ce point de vue comparer à la *profession* d'architecte :

Avec l'art plastique, je n'ai pu m'engager que chez mes adversaires. Les architectes sont dans la même situation, quand ils travaillent à leur compte. J'essaie autant qu'il est permis de circonscrire ce problème en proposant peu et de l'indifférent. *L'espace ne peut conduire qu'au paradis*¹¹.

10. Je n'ai su trouver l'expression, rare, de « loup populaire » que dans un ouvrage, *l'Histoire des sociétés secrètes et du parti républicain de 1830 à 1848*, publiée en 1850 (chez Julien Lanier, à Paris) par Lucien de la Hodde, homme d'ordre et du juste milieu, agent de la police secrète sous la Monarchie de Juillet et républicain du lendemain. Elle y désigne la frange républicaine et populaire des émeutiers, rassemblée sous le terme générique de « bandes de l'anarchie ». Voir p. 449 et *sq.* Si c'est là que Broodthaers a puisé son usage de l'expression, son emploi ironique en serait confirmé. Les sympathies communistes de l'artiste, et le vaste bestiaire allégorique déployé par La Hodde pour stigmatiser la violence républicaine (dogues, loups, reptiles) rendent plausible cet improbable croisement.

11. Voir Marcel Broodthaers « Dix mille francs de récompense », dans Lebeer, *op. cit.*, p. 155 (je souligne). Dans un texte destiné au projet *En lisant la Lorelei* (voir plus loin), Broodthaers reviendra sur ce développement : « Cette évolution vers la reconnaissance de l'artiste par la société apparaît inscrite dans un destin, à la fois moral et commun. Héritage, sans doute, de ce romantisme dont je lis ici à Berlin quelques auteurs dans le cadre d'une vue de la Sprée... », dans Marcel Broodthaers, *Autour de la Lorelei*, édition critique établie et postfacée par Philippe Cuenat, Mamco, Genève, 1997, p. 66 et 68. (Ci-après Cuenat, *op. cit.*)

Artistes *plastiques* et architectes partagent une même malédiction : travailler avec l'espace, en vendre des portions singularisées (les « objets » exposés) à des fins dissimulatrices. Le caractère « commercial » de leur activité, revendiqué, est coupable en fonction exacte de sa liaison avec les paradis artificiels et absolus prodigués par la mise en espace, fondatrice des arts plastiques – par opposition au « sens commun », communicationnel, que véhicule ordinairement l'écrit.

L'adieu aux muses de Broodthaers n'a pas pour seules caractéristiques son allure roublarde et la mauvaise foi qu'il revendique. Il possède une histoire, qui a pour héros plusieurs des poètes qui occupent l'interrègne entre romantisme et surréalisme, sans se confondre avec l'un ou l'autre.

Cette histoire met en scène au premier chef Baudelaire et Mallarmé, chacun convoqué dans plusieurs projets de l'artiste : Baudelaire d'abord avec un film, *Un film de Charles Baudelaire (Carte politique du monde)* (1970), puis avec un livre intitulé *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes* (1973) et un second, *Pauvre Belgique* (1974) ; Mallarmé avec l'*Exposition littéraire autour de Mallarmé* (Wide White Space, Anvers, Galerie Michaël Werner, Cologne, 1969) et l'édition, à cette occasion, de *Marcel Broodthaers. Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard. Une image* (1969). Elle implique aussi Henri Heine, dont le poème *La Lorelei* est au cœur de la dernière publication préparée par l'artiste, juste avant sa mort. Elle convoque enfin, à travers lui, le fantôme métallique de Gérard de Nerval.

Dans la constellation de poètes ainsi convoqués, se rejouent en effet, ou plutôt se jouaient déjà, les relations entre art, espace et processus de réification promulguées ci-dessus. C'est ce que disent les notes manuscrites exposées en vitrine lors de l'*Exposition à la Galerie MTL* de 1970, toujours à Bruxelles. Broodthaers y fait de Mallarmé l'inventeur simultané de la spatialisation du poème et de l'espace moderne de l'art :

Mallarmé est la source de l'espace contemporain... Il invente inconsciemment l'espace moderne [...] Un coup de dés. Ce serait un traité de l'art. Le dernier en date, celui de Léonard de Vinci, a perdu de son importance, car il accordait aux arts plastiques une place trop grande et on le devine aujourd'hui, à ses maîtres (les Médicis)¹².

En ce sens, le geste par lequel Broodthaers, en 1964, a fui la muse poétique pour pénétrer dans l'espace plastique – et piégé – de l'art, reproduit et déplace celui par lequel l'auteur d'*Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* donnait congé à la muse, pour envisager l'œuvre – y compris celui des mots – simultanément comme espace et comme lieu d'une performance de l'absence. C'est l'histoire de ce congé qu'il faut maintenant esquiver.

12. Cité dans *JdP*, p. 139 (je souligne).