

La Comédie Humaine

par Nicolas Calas avec la collaboration de Elena Calas

in cat. *Broodthaers* - Isy Brachot - 1987

texte de 1979

L'Art Moderne a posé en principe l'originalité comme critère de qualité. En général on s'accorde à croire que l'originalité se révèle dans la structure, comme c'est le cas pour le Cubisme, l'Art Abstrait et l'Expressionisme, ou dans la signification comme pour le Surréalisme.

Le mérite particulier de Marcel Broodthaers est d'avoir insisté sur l'originalité dans une suite de répétitions. D'abord connu comme poète il décida à l'âge de quarante ans, de devenir artiste (1963). À l'occasion de sa première exposition il publie un texte provocateur qui commence ainsi : « *Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie...* »¹. Une déclaration qui avait de toute évidence l'intention d'offenser tous les artistes et poètes surréalistes ou autres, qui croient que l'art résulte d'un besoin créatif, et non du désir de vendre. La position de Broodthaers pourrait trouver sa justification dans la conclusion de Walter Benjamin qu'à l'âge de l'industrialisation l'image photographique est le support par excellence pour l'appréciation de toute image, conformément à la loi qui dit que les moyens de productions sont dépendants des moyens de reproduction².

Dans le catalogue de son exposition *No Photographs Allowed* (1975) Marcel Broodthaers écrit : « *Je ne crois pas qu'il est justifié de définir l'Art autrement que sous le jour d'un seul facteur constant, c.à.d. la transformation de l'Art en marchandise. A notre époque le processus s'est accéléré à tel point, que valeur artistique et valeur commerciale se sont superposés* »³. En termes marxistes la transformation d'un objet en marchandise est un phénomène de matérialisation, et dès lors une nouvelle forme d'objectivation. En spéculant sur ces données, Broodthaers ajoute : « *Si nous sommes concernés par le phénomène de matérialisation, l'art sera inévitablement une représentation particulière de ce phénomène – une forme de tautologie*

En d'autres termes, à l'âge de la photographie c'est l'image photographique de la peinture qui détermine sa valeur commerciale. Broodthaers remarque subtilement « *que le fait qu'en réalité les commentaires sur l'art suivent les changements économiques, n'implique pas, que ces commentaires supposent une influence politique* ». Broodthaers considère l'art « *comme un travail inutile, apolitique et d'une signification morale insignifiante* ». Dans « *To Be a straight thinker or Not To Be, To Be Blind* » (« *Être Bien Pensant ou ne pas être, Être aveugle* »), texte inclus dans le catalogue précité, Broodthaers dit « *Mon alphabet est peinture* », une expression que l'on retrouve dans « *On Human Communication* » (1961) de Colin Cherry au sujet de la télécommunication. Cherry fait la distinction entre message et signal : « *message est à considérer comme une sélection de l'alphabet qui prend pour des raisons de transmission une forme physique (signal–signe) comme le son, la lumière, l'électricité e. a.* »⁴

Sur la couverture du livre, trois photos symbolisent la communication humaine, un œil, une oreille et une bouche posés sur des boîtes rectangulaires.

Il est probable que l'image « femme-bouteille » de Magritte a incité Broodthaers à réaliser des versions de pots de confitures contenant un œil ou plusieurs yeux maquillés. Broodthaers fait une réinterprétation des pseudo imitations de Magritte en termes d'un message falsifié. Un message dans une bouteille comme « *Le manuscrit trouvé dans une Bouteille* » (1974) est une forme de communication désespérée.

Marcel Broodthaers était hanté par un tableau de Magritte qui traitait de la contradiction entre le mot écrit et l'objet peint. Il considère que dans l'œuvre de Magritte il y a subversion aussi bien du signe linguistique que de la peinture, en faveur de la force expressive du sujet. À la différence de Magritte, Marcel Broodthaers cherche d'avantage son sujet dans le rapport entre un objet et son support, dans le cas des œufs et leurs supports p.e. une table, une chaise ou une poêle. Broodthaers a dit : « *Sur ma table il y a trop d'œufs, il y manque le couteau, la fourchette et l'assiette. Absences nécessaires pour faire parler l'œuf à la table, ou pour que le spectateur ait une idée originale de la poule* ». ⁵

Marcel Broodthaers rejette la revendication des Surréalistes que « *tout porte à croire qu'il existe un point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement* ». ⁶ (Deuxième Manifeste Surréaliste, 1930).

Broodthaers adopte « la réalité sociologique » déjà introduite par les artistes Pop et les Nouveaux Réalistes en réalisant des plaques en matière plastique. C'est à travers le langage des objets que Broodthaers fait la critique de l'art en moyennant des manières artistiques, qui sont actuellement prises par le processus d'expansion dans les mass media, et en particulier dans la publicité commerciale. L'art considéré comme une critique des média devient inévitablement une critique du mythe entretenu par l'industrie publicitaire, selon laquelle des objets de masse sont, ou des modèles de beauté, des exemples de perfection, ou des contributions indispensables à notre santé physique et mentale.

Lorsque la reproduction photographique de l'image conditionne la production d'images, la structure d'une œuvre d'art ne peut plus être déterminée par des théories basées sur les objets situés dans un espace défini. Broodthaers déclare d'ailleurs que « *si le produit artistique est chose de la chose, la théorie devient une propriété privée* ». ⁶

À défaut d'intérêt pour les théories artistiques, Broodthaers s'en rapporte à ses souvenirs. Plutôt que de dire comme autrefois « *Lisez, regardez...* » il dit « *Permettez-moi de vous présenter...* ». ⁷ Broodthaers collectionne ses souvenirs à la manière d'un conservateur de musée d'histoire naturelle qui accumule et classe des plantes, des insectes ou des artefacts.

Dans son *Museum* exposé au Städtische Kunsthalle de Düsseldorf (1972) la « *Section des Figures* » du « *Département des Aigles* » était intitulé « *L'Aigle de l'Oligocène à nos jours* ». Chaque objet était accompagné de la notice « *Ceci n'est pas un objet d'art* ».

L'exposition comportait entre autres un vase Sumérien des collections du Louvre et un totem du British Museum. Les aigles étaient subdivisés en catégories comme p.e. des aigles empaillés, des aigles héraldiques, des aigles sur des étiquettes de bouteille de vins ou sur des boîtes à allumettes. Il n'y avait que le tableau (cat n° 0) du château de Louis II dans les Alpes Bavaïses, ne représentant pas d'aigle, mais il était accompagné du texte « *Ô Mélancolie Aigre Château des Aigles* ». Le complément conceptuel opposé du château mélancolique est un urinoir que Broodthaers a décoré d'un aigle fumant la pipe.

Contrairement à Marcel Duchamp qui sélectionne des ready-mades pour les réinterpréter dans un contexte artistique, Broodthaers classe sa valise en y apposant en pochoir le mot « *Sculpture* ». Cette mise en question de l'appropriation du ready-made en art implique que l'addition de peinture à une boîte de Brillo ou à une photo de Marilyn ne forme qu'une critique aussi pauvre que l'imitation de la réalité depuis que les Surréalistes ont réinventé le rêve.

La présomption de Broodthaers que ce n'est que la valeur commerciale d'une œuvre qui en fin de compte détermine la valeur artistique, l'engage à appliquer de la couleur à un album contenant douze vues de la ville de Londres datant du 17^e, 18^e et 19^e siècles en le baptisant « *Coloré à la main après la pluie...* ».

Comme le laisse suggérer ce titre plein d'esprit, l'artiste commente en les rehaussant, les reproductions grisâtres de paysages urbains familiers, non pas par pur plaisir comme le ferait un enfant, mais pour permettre de nouvelles lectures. La coloration varie de simples touches pâles à de vifs rouges, verts, jaunes et bleus, qui transforment l'illustration aussi bien en peintures impressionnistes qu'expressionnistes, ou créent un climat dramatique ou établissent par superposition d'une grille, une reconstruction de la scène. C'est comme si Broodthaers confirme l'équation des voyelles et des couleurs de Rimbaud en réévaluant un lieu par la couleur. Ces métonymies sont métaphores d'un poète-artiste.⁸

Un langage d'objets présuppose que le «degré zéro de la signification» de n'importe quel objet choisi, ne peut être remplacé par une signification symbolique.

Le musée Guggenheim supprime en 1971 l'exposition de Hans Haacke. Il avait l'intention de montrer des plans de la ville de New York sur lesquels il avait indiqué et coloré les quartiers pauvres appartenants à des personnes et des sociétés très en vue. Cette année même Daniel Buren avait été obligé de retirer une œuvre de grandes dimensions. L'année suivante le Guggenheim organisa une exposition collective « Paris – Amsterdam – Düsseldorf », à laquelle Marcel Broodthaers, qui à cette époque vivait à Düsseldorf, participa avec l'œuvre *Ma Collection*. Il s'agissait de documents concernant ses expositions antérieures et qui étaient repris et catalogués sur un volet d'un diptyque.

Sur l'autre volet se trouvait à côté d'un portrait de Mallarmé la déclaration suivante « *Le poète européen Stéphane Mallarmé que je considère comme le fondateur de l'Art Contemporain. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* ».

Broodthaers affirmait ainsi de façon implicite que ce célèbre poème avait effleuré le degré zéro de la neutralité morale. Il termine ses remarques sur *Ma Collection* d'une manière troublante « *Comme les structures de la répétition m'intéressent spécialement, je me dois d'évoquer l'œuvre de Buren en lui dédiant cette déclaration* ». Comme c'était le cas pour Haacke il semblerait qu'il soit un mauvais joueur car son coup de dés comportait un message politique.⁹ Dans la section consacrée à Düsseldorf participait également parmi d'autres Joseph Beuys. À cette occasion Broodthaers annonça dans une lettre à son cher ami Beuys qu'il allait rompre leur amitié ayant inclus dans une définition de l'art « la politique... et la magie ». La plus grande partie de cette lettre est dissimulée dans un soi-disant courrier de Jacques Offenbach à Richard Wagner « *Mon Cher Wagner, Cologne, octobre 18... , je viens de mettre la dernière note à la 'Grande-Duchesse de Gerolstein'. Que je suis loin de Tristan et Isolde. Et je sais que je m'en éloignerai encore* ». La référence à la Grande-Duchesse fait certainement allusion à l'aria hilarante où la femme ridicule ne fait que répéter « J'aime le danger ». Dans la lettre Offenbach poursuit : « *Le Roi Louis II éconduit Hans H de ses châteaux. Sa Majesté te préfère à ce spécialiste des compositions à la flute. Je comprends s'il s'agit d'un choix artistique. Mais n'est-elle pas également motivée par cette passion que le Monarque nourrit à ton égard, par un choix politique ? J'espère que cette question te troublera autant que moi. Wagner, à quelles fins servons nous ? Pourquoi ? Comment ? Pauvres artistes que nous sommes ! Vive la Musique* ». Le château cité dans cette lettre est une allusion transparente au Musée Guggenheim.

Broodthaers prend le contre-pied des mythes chers à Wagner. Hitler. Jung et Beuys par la comédie et les jeux de mots. Cette lettre adressée à Beuys a été publiée en français, allemand et anglais en versions imprimées et manuscrites. Elles ont parus dans le pamphlet *Magie. Art et Politique* (1973). La première partie « Politique » comporte les différentes versions de la lettre. La deuxième « Art » 4 reproductions de « L'Ardoise Magique ». En dessous de trois ardoise se trouve dans une des trois langues le texte suivant : « *L'Ardoise magique repose sur le principe suivant : toute inscription peut être effacée simplement en tirant sur la plaquette médiane. Elle reste cependant gravée, invisible sur une pellicule à l'intérieur de l'appareil* ». Les initiales M.B. se trouvent sur chaque ardoise. Sur les pages opposées Broodthaers pourvoit le lecteur de définitions dérogatoires de Narcisse et de l'Artiste. Afin d'entreprendre sa critique de l'art par des moyens artistiques Marcel Broodthaers s'attribue le rôle d'un comédien. Il se fait photographe « lisant un journal » mais étant dans l'impossibilité de le lire, car ses lunettes sont recouvertes de crème provenant apparemment du gâteau sur la table.

Dans une autre version, il est assis les yeux fermés devant une table abondamment garnie de gâteaux et d'un service de thé. Il est mentalement absent de la scène. Il entreprend la critique de l'absence dans le sens le plus large d'aliénation. L'on voit également dans les deux scènes un perroquet empailé, perché près de la fenêtre, signifiant dans ce contexte le refus d'imitation, une parodie à la gloire de l'abc du langage des objets inanimés.

Le court-métrage *La Pluie (projet pour un texte)* (1969) pourrait être considéré dans un même contexte, de comédie humaine et d'absence de

communication, si l'on pose en principe, qu'une personne écrit dans le but de transmettre un message à une autre personne, afin de l'informer. Nous regardons un événement qui se termine en paradoxe. Broodthaers est assis à une table en plein air, écrivant avec une plume et un encrier à l'ancienne mode. La pluie qui se met à tomber se change en averse. L'auteur continue impassiblement son écriture sans se soucier de la dégoulinade sur son visage, du papier souillé ou de l'encrier qui déborde... tandis que l'eau inexorablement efface chaque trace d'écriture.

Arman fut probablement le premier des « Nouveaux Réalistes » à construire chaque sculpture comme un conglomérat de répétitions ininterrompues d'objets similaires. Broodthaers étend la structure de répétition aux métonymies. Sous le titre « *Ma Rhétorique* » Broodthaers écrit le poème suivant :

*Moi Je dis Je Moi Je dis Je
Le Roi des Moules Moi Tu dis Tu
Je tautologue. Je conserve. Je sociologue.
Je manifeste manifestement. Au niveau de
mer des moules, j'ai perdu le temps perdu.
Je dis, je, le Roi des Moules, la parole
des Moules.*¹⁰

Les moules renvoient aux coquilles et « Roi des Moules » est une figure pour « Roi des Bouffons ». « Moi Je dis Je » est un jeu de mots pour « Moi Je dis Jeu ». « Je conserve... au niveau de mer des moules » implique que la boîte à sardines est le prototype de la répétition. Un critique pourrait ajouter « Une rose est une rose est une rose » est pragmatique ; « Ceci n'est pas une pipe » est une critique de l'imitation que le Surréalisme a interrompu ; La remarque de Broodthaers que Magritte n'est pas assez « Ceci n'est pas une pipe » est une critique d'art.

Selon Colin Cherry « la mémoire et l'abstraction sont les propriétés fondamentales du cerveau humain »¹¹. Il illustre son essai en reproduisant un modèle de ce qu'il considère être abstrait : les versions horizontales et verticales de trois ensembles de rectangles et cercles noirs. La différence entre ces formes géométriques est apparemment reconnaissable par des rats. Il se pourrait que ce modèle d'abstraction ait inspiré Broodthaers pour le façonnement par des lignes noires de longueurs et largeurs différentes, du poème de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Dans cette version le nom de Marcel Broodthaers remplace celui du poète tandis que le mot « Image » se substitue à « Poème ». Dans ce livre nous trouvons la note suivante : « *Le modèle de cette image approximative est l'édition originale du poème Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé, publié en 1914 par la librairie Gallimard* ».

Un Voyage en Mer du Nord (1974) est un livre d'images de 38 pages. Marcel Broodthaers donne une interprétation mallarméenne du voyage de bateaux en haute mer en n'utilisant que des variations et des répétitions de deux photographies : l'une en noir et blanc d'un voilier sur une mer calme,

et l'autre en couleur d'un brigantin sur une mer agitée, avec au premier plan une barque à rames et au lointain d'autres brigantins. Les variations se font à travers le format des images, la mise en page, le nombre d'images par page, l'agrandissement de détails du ciel ou de vagues ou même de la texture de la peinture. Sur un tableau alphabétique qui porte le titre «*Amuser*» la lettre M, initiale de Mallarmé est remplacée par un carré noir et un point comme les lettres frappés sur l'envers d'une monnaie. Dans le catalogue du Musée d'Oxford (1975), Broodthaers publie à côté du précédent un autre tableau «*Un coup de Dés*», dans lequel il a copié de sa main des fragments du poème de Mallarmé. Sur la page opposée il reproduit deux autres tableaux alphabétiques : le premier est un alphabet du 15^e siècle (l'époque de la Palice), le deuxième un X peint sur fond tacheté à la Miró. Le X de Broodthaers est une version miroesque d'un X du constructiviste néerlandais Hendrik Werkman, tandis que pour la composition de «*Coup de Dés*» il s'inspire de «*La Sainte Russie*», une gravure de Daumier. Les deux œuvres originales dont il est question furent reproduites dans le catalogue de la célèbre exposition *L'Écriture et l'Art* organisée au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1963. À cette même époque Broodthaers transforma ses tableaux en nouveaux alphabets.

La Tempête (chère petite sœur) (1972) est un court-métrage qui évoque un désastre en mer. Le film nous montre à plusieurs reprises des vues d'un bateau secoué par la tempête, les mots «*Chère petite sœur*» et la date 1901 estampillée sur une carte postale. Marcel Broodthaers désoriente son spectateur en multipliant les informations fugitives, partielles et parcimonieuses distribuées comme en autant de pièces d'une espèce de puzzle ou les mots «*Chère petite sœur*» fréquemment répété, comme un leitmotiv, deviennent de plus en plus important. Le spectateur est amené à envisager le naufrage du navire et à craindre que l'expéditeur de la carte postale périsse en mer. Les éléments ne se remettent en place qu'à la fin du film, lorsque les deux faces de la carte sont montrées intégralement et que nous réalisons qu'il s'agit simplement d'une carte envoyée par une fille en vacances à sa sœur cadette qui n'a jamais vue la mer.

Broodthaers avait le rare talent d'interpréter les concepts temporels indispensables à la compréhension, selon la fonction analytique processus linguistique. Pour cela il restructure la réalité photographique à l'aide d'images qui doivent être lues comme des mots dans un texte illustré. Il a recours à ce procédé pour l'interprétation de l'image fixe (*cinematic still*), aussi bien dans une série où le thème de la répétition est développée à travers une structure de variations, comme dans son livre d'images «*Voyage en Mer du Nord*», que comme critique d'une histoire sensationnelle, ce qui est le cas dans le film «*Chère petite sœur*». Dans l'ouvrage *Charles Baudelaire, Je hais le mouvement qui déplace les lignes* (1973) le nom de Broodthaers n'apparaît qu'en dernière page. Sur la couverture la phrase «*je hais...*» est imprimée en rouge et en italique. On la retrouve également en rouge mais non en italique sur la page marquée (*Fig. 1*) comme vers 7 du poème «*La Beauté*» de Baudelaire. Le poème intégral est reproduit également en page (*Fig. 12*) où sont uniquement imprimé en rouge les mots «*Les étoiles*» du vers 11. Sur les 7 pages qui séparent les deux versions intégrales du poème chaque mot du vers 7 est imprimé séparément en bas de page. Chaque page est également consécutivement ornée de signes

calligraphiques : *Fig. 1 Fig. 2 Fig. A Fig. O Fig. 12*. Il y a chaque fois 3 rangées horizontales de signes qui comportent 3, 2 et 3 signes. La beauté de la mise en page constante est parfaite. Il n'y a que l'ordre des signes qui change. Je présume que *Fig. O* passe pour «*bOté*» et *Fig. 12* pour les 12 vers du sonnet. Pas une ligne ne peut s'ajouter, ni au visage d'une femme ni à son portrait ni au sonnet du poète, au risque de nuire à la beauté.

«*A film by Charles Baudelaire*» 1970 (Un Film de Charles Baudelaire Carte Politique du Monde, 1970) est un essai sur la répétition. Le film repose sur la fiction d'être réalisé par le poète-même en 1850, en souvenir de son long voyage dans le Pacifique. Voyage imposé par ses parents pour l'éloigner de ses compagnons Parisiens et de sa prétendue vie de débauches. Dans cette fictive expérience revécue, la durée du voyage à l'aller est marquée en ponctuant de dates les données, et par l'insertion régulière de mots d'une portée inéluctable : *Shark* (requin), *Musée-Museum*, *Knife*, (couteau), *Cook* (cuisinier), *Silence, death* (mort), *torment* (tourment), *noon* (midi), *famine, scurry* (scorbut), *midnight* (minuit), *darkness* (obscurité), *mystery* (mystère)... , tandis que chaque temps du voyage de retour est marqué par les mêmes mots en ordre inverse comme pour indiquer l'impatience de Baudelaire.

Dans *Comédie* (1975) les images et les mots ont été soigneusement mis en pages sur la façade de «l'Hôtel du Grand Miroir». Dans une note l'artiste informe le lecteur qu'«*En 1864 Charles Baudelaire vivait à l'Hôtel du Grand Miroir à Bruxelles*». Le nom de l'Hôtel écrit verticalement en lettres rouges est répété en anglais dactylographié en dessous des fenêtres à la droite des trois étages supérieurs du vieil hôtel. Les deux textes se retrouvent également au dessus et en dessous de l'unique rangée de fenêtres formant pour ainsi dire une nouvelle façade. La seule rangée qui rappelle véritablement des fenêtres et celle aux rideaux dessinés, suggérant que tous les autres rectangles représentent également des fenêtres. L'inscription «*Minuit Sonne*» et les fonds noirs derrière les rideaux indiquent qu'il fait nuit. Le texte «*Narcisse dort*» écrit sous la légende principale fait allusion au fait que le nom Narcisse est dérivé du mot «*Narkê*» qui signifie sommeil en grec. Tandis que la légende «*Narcisse rêve*» porte l'attention sur la répétition obsessionnelle et visionnaire de thèmes bizarres. En fait les mains s'agitant sur les fenêtres ne sont pas celles d'un intrus comme pourrait suggérer le contexte, mais celle d'un graveur qui presse le papier sur la plaque de cuivre ou la détache. Les deux versions ont sans doute été reprises d'annonces de l'époque de Baudelaire. Celles qui portent le mot «*Nature*» à l'envers comme dans un miroir, font allusion aux fenêtres de l'hôtel du Grand Miroir. Le mot «*Nature*» imprimé de cette façon anormale évoque la décadence de Baudelaire. L'éclat d'une fenêtre réfléchissante est suggéré par les scènes où le papier ondulante est aplati contre la plaque et forme des ombres. Au dessus de la légende «*Narcisse rêve*» Broodthaers a reproduit deux versions d'un tableau de Magritte représentant un homme vu de dos devant un miroir, dans lequel il voit son propre dos. C'est comme si Broodthaers prétend, dans une perspective historique, que le Dandy Surréaliste modèle ses rêves sur Magritte.

Les rectangles horizontaux en bas de page proclament une version modernisée de l'Hôtel du Grand Miroir, faisant allusion au réveil de Narcisse. Narcisse se trouve en présence d'un soi-disant autoportrait : une glace à main

dont la poignée touche le mot « image » manuscrit. La séquence des glaces ternies, déniants leur capacité de réfléchir la ressemblance, indique que le Narcisse éveillé, représente un artiste qui s'est libéré de l'illusion de l'art autant que de celle du miroir.¹²

Concernant son exposition au CNAC (Centre National d'Art Contemporain) à Paris (1975) Broodthaers a écrit : « Elle est la quatrième de ce genre où j'ai tenté d'articuler différents objets et des tableaux réalisés à des dates s'échelonnant entre 1964 et cette année, pour former des salles dans un esprit « décor ». C'est à dire de restituer à l'objet ou à la peinture une fonction réelle. Ce décor n'étant pas une fin en soi ».

Par l'articulation des objets dans une structure linguistique, Broodthaers transforme ses décors en exposés de métonymies, disposées par une syntaxe métaphorique. Ce sont des poèmes imagés, bien plus cérébraux, dans l'esprit de Duchamp, que les projets des conceptuels, qu'ils soient simplement formulés ou même réalisés. Les décors du CNAC étaient annoncés sous le titre *L'Angelus de Daumier*. Dans sa préface du catalogue Pontus Hulten invite le public à déchiffrer le titre mystérieux de l'exposition. Lors de ma visite au musée une dame, à l'air digne qui me précédait, fut après une vision fugitive toute interloquée, et alla demander à la réception de bien vouloir lui indiquer les salles de l'exposition Daumier. Le titre provocateur prouve donc que les modernistes sont encore capables de duper les bourgeois.

Le réceptionnaire rappela poliment à la dame que l'Angelus était une peinture de François Millet. Pourquoi « l'Angelus de Daumier » ? « Angelus » du grec « *Angelia* » : message.

« *Que Daumier me fasse justice* » dit Broodthaers dans son introduction, s'étant aperçu, non sans amertume que son message et ses idées n'attiraient pas l'intérêt espéré des critiques et des collectionneurs. Pourquoi Daumier ? Parce qu'il avait satirisé les juges – ainsi que ceux qui jugent les tableaux.

Le Général de la Palice de Broodthaers assume le rôle d'une figure coloniale, personnifiant des histoires et des aventures et servant la légende « *Nouveaux trucs, nouvelles combines* ». Il apparaît à échelle réduite sur les couvertures des deux catalogues. À chaque page de la première partie est indiqué que le décor est basé sur « de nouveaux trucs et de nouvelles combines ». Les trucs de cet artiste sont de toute première qualité comme émanants de la pipe de Magritte.

Sans équivoque est l'inscription « tabac belge » écrite sur des sacs reproduits sur les pages opposées du catalogue. La référence à la patrie de Broodthaers se retrouve dans toute l'exposition. Dans l'entrée elle est indiquée par un fémur humain, exposé dans une vitrine. Ce fémur est peint dans les couleurs nationales belges, comme pour signaler que nous nous trouvons devant l'œuvre d'un artiste belge en pleine maturité (« mûr »). Dans la dernière salle se trouve un comédien comme une poupée bourgeoise qui bouge la tête, en lisant *l'Express* pendant ses vacances sur les plages de la Mer du Nord. Broodthaers fut sans aucun doute ravi de pouvoir exposer à la « Fondation Solomon Rotschild », la désignation antérieure du CNAC. Il plaça un panier d'osier au pied du somptueux escalier qui donne accès à l'ancienne demeure des Rotschild. Balzac a également vécu dans ces lieux. Le panier pourrait ainsi faire allusion à cet auteur voyageur, bien que Broodthaers y avait appliqué des serrures modernes comme pour suggérer

que la célèbre *Comédie Humaine* de l'auteur n'avait certainement pas pris fin. À l'occasion de cette exposition la salle, qui fait fonction de musée de la Baronne de Rothschild, fut pour la première fois montrée comme partie intégrante de l'exposition. Broodthaers avait souhaité que le visiteur aperçoive cette chambre comme un décor incorporé dans ses propres « décors ». Pour être clair il avait établi l'axe de ses objets dans sa *Salle Blanche*, à la droite des portes ouvertes qui donnaient accès au musée de la Baronne. À l'opposé des pièces dorées, des bois d'ébène, des majoliques, des tapisseries d'Aubusson, il avait placé un lit de charbons dans un cadre de bois, dirigé vers une table ordinaire recouverte de coquilles de moules.

Broodthaers confronte ainsi à la fortune bancaire des Rothschild à l'industrie charbonnière qui a rapportée des millions aux Belges. Les moules du plat national « moules marinières » suggèrent plusieurs associations. Dans un catalogue de 1966 Broodthaers dit : « *Une moule cache un moule et vice-versa* ». À cette occasion il avait déjà exposé des photos de coquilles d'œufs et d'un coquetier en plastique. De là provient la proposition : de faire d'un jaune d'œuf le moule de son moule (la coquille), et de la pipe de Magritte le moule de la fumée.

À partir de ces indications, je me suis réalisé que la chaise noire recouverte de coquilles d'œufs qui se trouvait dans l'entrée du musée faisait pendant à la chaise avec pipe de Van Gogh. Les trois vestons noirs, accrochés au mur, sont dans la terminologie de Duchamp des « moules mâles »; des mots de « Un coup de dés » marqués à la craie sur ces vestons forment les opposés complémentaires des « lettres moulées ». Les vestons sont enveloppés de plastique afin de ne pas se « mouiller ».

Voilà quelques trucs qu'une moule peut se permettre. D'autres trucs comportent des fleurs peintes sur une bêche de jardinier, et des briques sur une pelle de maçon. Certains objets sur les murs de la salle aux moules et au charbon, forment une imitation de catalogue de musée. Deux objets sont identifiés par la « figure 2 » un autre par « figure 1 », suivi d'une horloge numéroté « Fig. 12 » au lieu de 3. Douze est composé de 1 et 2 et les aiguilles indiquent au cadran deux heures quinze c.à.d. les chiffres 2 et 3.

Broodthaers avait mis en scène dans la salle qui fait face au parc privé des Rothschild, un décor du siècle dernier teinté d'exotisme par la présence de chaises de jardin, de palmiers et de gravures anglaises représentant des oiseaux, des reptiles et des insectes, pour nous rappeler sans doute que les grandes fortunes bancaires de Belgique, de France et d'Angleterre provenaient de l'exploitation des colonies.

Broodthaers est un maître de ce que l'on pourrait qualifier « l'atténuation surréaliste des faits ». Bien que son *Jardin d'Hiver* semble à première vue des plus conventionnels, il s'avère plutôt excentrique à la deuxième lecture. Le feuillage des palmiers cache les gravures; les chaises de jardin se trouvent face à un groupe de palmiers; les chaises fraîchement peintes en combinaisons vives de vert et de rouge gardent leurs sièges de bois naturel. Une salle qui est réservée aux œuvres de Broodthaers contient ses écrits, exposés dans de vieilles vitrines à charnières. Des alphabets-tableaux de « lettres moulées » ornent les parois.

La salle la plus importante est celle qui renferme deux chambres contiguës présentées simplement en bois naturel. Il s'agit de répliques de chambres occupées jadis par l'artiste. En l'absence de toute décoration, les deux «moulages» comportant également les plafonds et les cheminées, réitèrent le thème de «nouveaux trucs, nouvelles combines de moules». Les mots «*toile*» et «*huile*» inscrits au dessus des fenêtres noircies dénotent que la peinture est l'abc de la personne qui habite ces lieux. L'artiste semble plus intéressé par une peinture qui se base sur les règles linguistiques que sur les lois qui régissent la perspective authentique. Les parois de ces chambres vides, décorées de mots peints, forment la contrepartie tridimensionnelle de la structure en deux dimensions propre au poème de Mallarmé, qui se termine par «*toute pensée émet un coup de dés*». La troisième dimension se trouve dans les parois, dans le moulage et dans l'esprit de ce grand artiste cérébral.

«Le mouvement du ciel et de tout ce qu'il comporte f est un mouvement semblable au mouvement de la raison» (Platon).¹³

Contrairement à l'avis général, Broodthaers pense que la «Loreley» de Heine est une satire de la «nostalgie perverse» d'un passé teutonique.

Dans son ouvrage *En lisant la Lorelei. Wie ich die Lorelei gelesen habe* (1975) il propose d'examiner l'imagerie de la Lorelei et du Rhin dans le contexte de notre époque actuelle. Les illustrations du Rocher de la Lorelei proviennent de décalcomanies sur des gobelets et des verres qu'on trouvait dans les boutiques à souvenirs au tournant du siècle. Loin d'ensorceler par ses chants, la Lorelei contemporaine de Broodthaers raconte au téléphone à «Son Très Cher Heinrich» qu'elle vient de teinter ses cheveux en noir.

Puis on voit le couple pendant sa lune de miel au pied du rocher célèbre. Tandis que l'homme récite les vers mélancoliques, la mariée pense souriante aux fameux poissons du Rhin dont elle espère se régaler. La nostalgie du passé mythique allemand est de nos jours ranimée par l'industrie des loisirs. Afin d'atteindre l'audience la plus large les vedettes de la chanson sont encouragées à se limiter à une réduction expressive, sentimentalement claire, qui évite toute contradiction entre les mots d'un poème et la mélodie. Chantée de cette manière à la télévision, la Lorelei ne diffère en rien des chansons de la collection «*Des Knaben Wunderhorn*».

Broodthaers met en question le côté commercial de ce besoin de nostalgie, en entremêlant son texte de pages de cotes du marché des valeurs publiées dans le *Zeitung* et le *Monde*.

Ce qui distingue les structuralistes des surréalistes est le fait d'interpréter les objets dans un contexte plutôt sociologique que psychologique. Pourtant les deux tendances ont en commun une même antipathie pour le réalisme et une même fascination pour le hasard. Broodthaers a jeté ses dés dans les deux directions avec autant de réussite.

(N. Calas, 1979)

(trad. de l'anglais par F. Bex)

NOTES

1. Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose..., Galerie Saint-Laurent Bruxelles 1964
2. Walter Benjamin : « Petite Histoire de la Photographie », dans *Poésie et Révolution*, Paris 1971.
3. Catalogue *Défense de Photographier*, Museum of Modern Art Oxford, 1975
4. Colin Cherry, *On Human Communication* New York 1961, p. 169
5. « Marcel Broodthaers – Dix mille francs de récompense », interview de Irmeline Lebeer, Catalogue de la Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1974, p. 64
6. *Ibidem*
7. *Ibidem* p. 66
8. Nicolas Calas & Elena Calas : « Objects », Marian Goodman Gallery, New York 1977
9. Dans mon commentaire de l'épisode de Haacke j'ai écrit « Qu'un groupe d'artistes proclament que l'annulation de l'exposition de Haacke trahit la cause de l'art libre. Depuis que cet art consiste en documents, cette liberté est d'autant plus défendable par la presse et spécialement par les reproductions dans les revues d'art. Edward Fry était convaincu que Haacke rétablissait la tradition de la dénonciation de méfaits, dont Callot, Goya et Picasso furent déjà les champions. Haacke n'offre point une nouvelle image d'horreurs... comparés au flot de larmes que nous présente la Guernica de Picasso, les propos de Haacke ne forment qu'une goutte d'eau. » (*The Raw and the Rotten*, Arts Magazine, Sept.-Oct. 1971)
10. « Moules, Œufs, Frites, Pots, Charbon », Wide White Space Gallery, Antwerpen, 1966; Moules, Œufs, Frites, Pots, Charbon, Perroquets, Wide White Space Gallery, Antwerpen, 1974
11. Colin Cherry, o.c. p. 270
12. Nicolas Calas, « *Mirrors of The Mind* » Multiples New York 1975
13. Nicolas Calas « Marcel Broodthaers - Throw of the Dice » *Art Forum* May 1976