MARCEL BROODTHAERS

galerie nationale du **Jeu de Paume**

Bibliothèque
ESAV
Genève

Président du Conseil
d'administration
de la Galerie nationale
du Jeu de Paume :
Jean Peyrelevade

Exposition organisée par
Catherine David avec le
concours de Véronique Dabin

Catalogue publié sous la
direction de Catherine David
et Véronique Dabin
à l'occasion de la rétrospective
"Marcel Broodthaers",
Paris, galerie nationale
du Jeu de Paume :
17 décembre 1991 –
1er mars 1992
Madrid, Centro de Arte
Reina Sofia
24 mars – 8 juin 1992

L'exposition et le catalogue ont
été réalisés avec la collaboration
de Maria Gilissen

L'exposition
"Marcel Broodthaers"
est organisée avec le concours
de la Communauté française
de Belgique.

Comité d'honneur :
Valmy Féaux,
Ministre-Président de
l'Exécutif de la Communauté
française de Belgique,
Jean-Pierre Grafe,
Ministre des Relations
Internationales de
la Communauté française
de Belgique,
Paul-Henri Gendebien,
Délégué général aux
Affaires multilatérales et
francophones,
Alfred Cahen,
Ambassadeur de Belgique à Paris,
Roger Dehaybe,
Commissaire général
aux Relations internationales
de la Communauté française
de Belgique.

Comité organisateur :
Charles-Étienne Lagasse,
Directeur d'Administration
au CGRI,
Catherine De Croes,
chef de service Arts plastiques
au CGRI,
Geneviève François,
Directeur du Centre
Wallonie-Bruxelles à Paris,
Nicole Nachtergaele,
service culturel
du CGRI - Arts plastiques.

Conception graphique :
Visuel Design/Jean Widmer
Gérard Plénacoste,
Yannick Le Cam,
Martin Gaberthüel

Architecte :
Françoise Fromonot

Textes traduits de l'allemand
par Jean-François Poirier

© éditions du Jeu de Paume /
Réunion des musées nationaux,
1991
20, rue Royale 75008 Paris

© Maria Gilissen pour le
Musée d'Art Moderne
Département des Aigles

© Estate M. Broodthaers pour
les Décors et Expositions et pour
les écrits de Marcel Broodthaers

Tous droits réservés
pour tous pays
ISBN : 2-908901-05-6

Le musée du signe

"I think it would take somebody to devote their whole life to a kind of archaelogy of the art world and all its different tribal states"

Robert Smithson

"Le Musée d'Art Moderne serait alors celui du sens. Il resterait alors à savoir si l'art existe ailleurs que sur un plan négatif"

Marcel Broodthaers

Pour évoquer l'œuvre de Marcel Broodthaers il est encore souvent d'usage d'en appeler au secret ou au mystère, comme s'il avait emporté avec lui la clef d'une énigme introuvable. Cette approche s'autorise des liens privilégiés qu'il a entretenus au temps de sa jeunesse avec le surréalisme belge et l'œuvre de René Magritte – en oubliant les distances clairement prises par Broodthaers avec l' " état d'esprit" surréaliste [1] – et de son passé littéraire et bohème. Le personnage qu'il s'est ensuite savamment composé, héroïque et roublard à la fois, empruntant à la figure du poète romantique, guide et éclaireur, autant qu'au prestidigitateur habile, a sans doute fortement contribué à la légende. Il semble évident, dans les nombreuses photographies et les quelques extraits de films qui conservent son image, qu'il n'était jamais surpris par l'objectif mais parfaitement conscient (dans la mise, la pose et le regard) d'être en représentation de son propre rôle d' " ex-poète devenu négociant de sa propre production artistique" [2]. Mais si l'œuvre de Broodthaers commence comme un jeu, sur un acte spectaculaire – la prise dans le plâtre des invendus d'une plaquette de ses poèmes, le *Pense-Bête*, ainsi transformé en objet d'art – et un pari audacieux – le célèbre "Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie [. . .]. L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail" , imprimé sur l'invitation de sa première exposition à la Galerie Saint-Laurent à Bruxelles en 1964 – les règles en deviendront avec le temps de plus en plus complexes, à la mesure des enjeux annoncés et dénoncés.

La "mélancolie acide" [3] de l'homme, résultant de l'exercice conjugué d'une lucidité douloureuse et d'une ironie ravageuse, un parcours assez rare, presque anachronique, et revendiqué de poète "passé" ("vendu") aux arts plastiques, expliquent peut-être que l'on ignore ou sous-estime encore parfois "la rigueur (qui se cachait) sous l'apparence trompreuse du marchand de tapis" , selon la belle formule de son ami Jean Raine [4]. Si l'œuvre est en effet complexe et saturée d'allusions, de citations et d'emprunts savants opérant dans les registres les plus divers – de la photo-clin d'œil au portrait de Mallarmé fumant par Manet, à la parodie du style lapidaire de Lacan dans certaines lettres ouvertes ou autres "avertissements au spectateur" –, ces nombreuses références et manipulations s'inscrivent dans un projet critique et poétique singulier mais construit, malgré les apparences d'un style souvent elliptique et plein d'humour, avec une remarquable cohérence. Pour peu que l'on puisse accéder aux nombreux objets, projets et commentaires laissés par Broodthaers comme les marques ou les traces d'un incessant travail analytique, et prendre le temps de s'y attarder, une stratégie se dessine dont il a progressivement, au gré des événements et des situations, mis en place les différents éléments. Si à la lecture attentive et chronologique des différents avertissements, notes, lettres ouvertes et entretiens laissés par Broodthaers il apparaît clairement que son projet s'apparente à une critique de l'idéologie de l'art et de l'art comme idéologie (projet commun à de nombreux artistes de sa génération), sa méthode se définit et se précise au gré des expériences, des lectures, des rencontres et des collaborations. Ainsi l'image d'un Broodthaers radical, théoricien d'une critique de l'économie du signe inspirée d'une lecture attentive de Mallarmé, Goldmann, Foucault, Lacan, serait aussi abusive que celle d'un Broodthaers informé et intuitif mais sans connaissances solides dans le domaine des sciences humaines (linguistique, psychanalyse, sociologie) qui ont dominé la culture des années 60-70. Si elle entretient forcément au début certains rapports formels et polémiques, qui ont déjà été soulignés [5] avec d'autres travaux contemporains (Piero Manzoni, George Segal, Nouveau Réalisme et art conceptuel), l'originalité de l'œuvre de Broodthaers tient à la manière dont elle articule, à travers des références et des opérations culturelles complexes, des questions essentielles touchant à la nature et à la fonction de l'art, à la place du sujet dans certaines pratiques ou

1. Marcel Broodthaers, "Dix mille francs de récompense" d'après une interview d'Irneline Lebeer, *Catalogue-Catalogus*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1974.
2. Alain Jouffroy, "Marcel Broodthaers, post mortem" , *Marcel Broodthaers. L'œuvre graphique. Essais*, Genève, Centre genevois de Gravure contemporaine, 1991.
3. *Idem.*
4. Jean Raine, "Marcel Broodthaers. Ce qui fut de sa vie, l'est aussi de son œuvre" , + - 0, Bruxelles-Genval, n°25, mars 1979.
5. Benjamin Buchloh, *Formalisme et Historicité. Autoritarisme et Régression*, Paris, Editions Territoires, 1982.

théories radicales des années 60, et aux limites de l'acte esthétique à l'ère du capitalisme avancé.

"Qu'est-ce que l'art ? Depuis le XIXe 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 [. . .] S'il s'agit du phénomène de la réification, l'Art serait une représentation singulière de ce phénomène, une sorte de tautologie.[6]"

On pourrait ainsi parcourir tout l'œuvre de Broodthaers comme l'analyse et le démontage ironiques des limites et médiations diverses – politiques, institutionnelles, sociales – qui conditionnent la production et la réception de l'art dans les sociétés post-industrielles, dans des circuits de plus en plus fermés et pour un public de plus en plus restreint ou aliéné. La dévalorisation générale du sens au profit de la seule valeur d'échange a réduit l'art à la commodité, soumise aux lois de la mode, à la rotation rapide des marchandises et au recyclage immédiat et permanent des "nouveaux trucs, nouvelles combines". Le discours critique de l'artiste se heurte à "la difficulté de faire une image dont le sens n'est pas un simple reflet de cette machine et de ce mécanisme" [7] et l'œuvre risque de s'évanouir dans les mécanismes de l'échange.

Empruntant volontiers la forme classique du rébus, c'est avant tout un exercice de lecture que l'œuvre de Broodthaers nous impose, un exercice exigeant et rendu difficile par la volontaire dispersion du texte. Broodthaers en effet n'a laissé ni théorie au sens strict ni mode d'emploi mais un dispositif qui apparaît un peu aujourd'hui comme la partie immergée d'un iceberg. La structure de cette œuvre, la nature des éléments hétérogènes qui la constituent – poèmes, films, livres, objets, éditions, lettres ouvertes, catalogues, installations – et les relations multiples qu'ils entretiennent entre eux rendent aussi hasardeux tout projet d'exposition, sauf peut-être à s'inspirer, comme a pu le suggérer Yves Gevaert qui a participé avec Broodthaers au montage du *Jardin d'Hiver* et de la rétrospective "Catalogue-Catalogus" au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1974, de la méthode de l'archéologue sur un champ de fouilles, manuels et cartes en main – tous objets particulièrement chers à l'artiste. C'est-à-dire reprendre, pour choisir et rassembler aujourd'hui les objets et ensembles dispersés qui constituent son œuvre, la méthode d'archéologue des modèles et pratiques culturelles modernes qu'il s'était inventée. Ou encore : appliquer à la collection d'objets et de documents hétérogènes et dispersés qu'il a laissés, les procédures de classement et d'association qu'il avait lui-même adoptées. Ce qui n'est pas sans poser problème. Broodthaers en effet n'a défini aucun système et a toujours manifesté un profond septicisme envers les analyses et les pratiques réductionnistes de l'avant-garde de son époque, ces "choses qui ressemblent à des autoroutes" [8]. Pratiquant l'art comme un "caprice" mais conscient des déterminismes économiques et sociaux, Broodthaers témoigne paradoxalement de la volonté d'assumer son rapport à l'histoire sans renoncer à marquer clairement sa position de sujet singulier.

Dans le long essai qu'il a consacré à *Edward Fuchs, collectionneur et historien*, (publié en 1937), Walter Benjamin écrit : "Si le concept de culture est problématique aux yeux du matérialisme historique, la décomposition de celle-ci en biens qui deviendraient objets de propriété pour l'humanité lui est strictement inconcevable. De son point de vue, l'œuvre du passé n'est pas close. En aucune de ses parties il ne la voit tomber dans le giron d'aucune époque, telle une chose à portée de la main. Pour lui le concept de culture, pris comme la quintessence de formations considérées indépendamment, sinon du procès de production dans lequel elles naquirent, du moins de celui dans lequel elles survivent, comporte un trait fétichiste. Cette culture-là paraît réifiée. Son histoire se réduirait à un dépôt de *memorabilia* que n'aurait pas débusqués, dans la conscience des hommes, l'expérience authentique, c'est-à-dire politique" [9]. Un même souci de l'histoire en général et de l'historicité des pratiques artistiques en particulier se fait jour dans l'archélogie de l'art moderne qui a occupé Broodthaers à partir du milieu des années 60. La fiction du *Musée d'Art Moderne Département des Aigles* et l'un de ses développements dans la *Section des Figures (L'Aigle de l'Oligocène à nos jours)* exposés à la Kunsthalle de Düsseldorf en 1972, en instaurant un rapport de force entre la "violence institutionnalisée" du musée et la "violence poétique" d'un rassemblement arbitraire, contigent

6. Marcel Broodthaers, version originale inédite du texte anglais publié sous le titre "To be a straight thinker or not to be. To be blind" , *Le Privilège de l'Art*, Museum of Modern Art, Oxford, 1975.
7. Marcel Broodthaers, extrait de l'interview originale avec Ludo Bakkers, 13 déc. 1969, publiée en néerlandais sous le titre "Gesprek met Marcel Broodthaers" , *Museumjournaal*, Amsterdam, 15 févr. 1970.
8. Marcel Broodthaers, "C'est l'Angélus qui sonne" , entretien avec Stéphane Rona, + - 0, Bruxelles-Genval, n° 12, févr. 1976.
9. Walter Benjamin, *Edward Fuchs, collectionneur et historien.* , Paris, *Macula*, n° 3-4, 1978

et éphémère d'objets hétéroclites (de l'étiquette de boîte de camembert à l'aigle précolombien) met au jour les "conditions de vérité" de la présentation muséale. "Une fiction permet de saisir la vérité et en même temps ce qu'elle cache" [10], dans ce cas précis la signification et l'histoire d'objets arrachés à leur contexte d'origine et projetés dans le découpage, la "section" , l'histoire produite par l'institution muséale. Disposée devant chaque objet (chaque chose) la plaquette en forme d'avertissement "Ceci n'est pas une œuvre d'art" tente de décourager ou de freiner "les habitudes et les fixations personnelles qui empêchent une lecture sans préjugés" [11]. Autant et plus que la condensation en une formule et un acte des propositions de Magritte (*Ceci n'est pas une œuvre d'art*) et Duchamp (*Ready Made*) c'est une interrogation sur les conditions de production du sens et de la représentation, quand les rapports entre les mots et les choses sont de plus en plus instables.

Dans son livre *Les Monnayeurs du langage*, Jean-Joseph Goux a exemplairement fait l'histoire, à partir d'une analyse précise des *Faux-Monnayeurs* d'André Gide, de la rupture consommée entre le signe et la chose à la fin du siècle dernier et de ses conséquences sur les valeurs qui règlent l'échange (linguistique, économique et symbolique). Relevant la stricte contemporanéité de la crise du réalisme romanesque et pictural survenue en Europe à la fin du XIXe siècle et de la fin de la monnaie or (l'abandon de l'étalon or), il l'analyse en ces termes: "Un effondrement des garanties et des référentiels, une rupture entre le signe et la chose qui défait la représentation et inaugure un âge de la dérive des signifiants" [12]. Les effets de cette rupture du signe dont Broodthaers avait justement mesuré les conséquences et les enjeux dans les "tableaux d'écriture" de Magritte, sont aussi particulièrement sensibles dans l'œuvre de Mallarmé. L'arbitraire du signifiant (le Hasard) inspirera à ce dernier la *Crise du vers*, les nombreuses métaphores monétaires du langage à l'œuvre dans sa prose et sa poésie, et une pratique de plus en plus "évocatoire" et musicale du mot, proche de l' " idée pure" et loin de l' "universel reportage".
Les rapports entretenus par Broodthaers avec l'œuvre de Mallarmé sont anciens et complexes, poétiques et opératoires à la fois, et difficiles à décrire. Ils interviennent également à des moments-clefs du parcours de Broodthaers et dans des œuvres majeures qui paraissent objectiver l'espace mallarméen en projetant dans l'espace tridimensionnel l'espace intérieur et le théâtre des mots rêvé par le poète depuis *Hérodiade*. Le recours fréquent à certains thèmes et certaines images (le château, le naufrage) ou à des objets précis du décor mallarméen (l'horloge, la lampe, les dés) n'est pas sans évoquer la belle description de Paul Claudel: "La lampe, la glace, la console, les rideaux, l'horloge, la bibliothèque, les dés. Tout le mobilier étoffé et étouffant de l'ère victorienne [. . .] où un nouveau rêveur le cigare au doigt vient de succéder à celui du Corbeau. Au dehors il n'y a que la nuit sans espérance" [13].
Il semble aussi que Broodthaers ait été particulièrement sensible à l'espace mallarméen dans ses rapports avec le théâtre, un théâtre mental qui se joue dans une véritable scénographie de l'espace intérieur. Cette spatialisation de l'idée avait déjà fortement impressionné certains de ses contemporains et Paul Valéry décrit ainsi son expérience: ". . . Mallarmé, m'ayant lu le plus uniment du monde son *Coup de dés*, comme simple préparation à une plus grande surprise, me fit enfin considérer le dispositif. Il me sembla de voir la figure d'une pensée pour la première fois placée dans notre espace. . . Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. . . "[14]. Dans le manuscrit de l'exposition à la Galerie MTL (Bruxelles, 1970) Broodthaers note, plus synthétiquement: "La pensée de M. aboutit à 2 voies - 1, L'Espace - § - 2, l'Image réunie dans son seul esprit" ; et, plus loin: "Mallarmé est à la source de l'art contemporain. . . Il invente inconsciemment l'espace moderne."

Certaines pièces évoquent aussi très précisément les textes de Mallarmé. Ainsi *Igitur* ou la *Folie d'Elbehnon* et *Un coup de dés* inspirent plus ou moins directement le dispositif de l' "Exposition Littéraire autour de Mallarmé" (Wide White Space Gallery, Anvers, 1969), tout comme l'édition *Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard. Image* (1969) prolonge et accomplit le projet de Mallarmé en traduisant graphiquement, sous forme de rectangles sombres (ou d'espaces colorés) l'image du texte dans l'espace de la page.

De la même façon, Broodthaers est fasciné par Le Livre, le livre en tant qu'objet, mémoire et espace. Le livre occupe une place centrale dans la forme et l'économie générale de son œuvre.

10. Marcel Broodthaers, Communiqué de presse, Documenta 5, Kassel, juin 1972.
11. Marcel Broodthaers, traduction française du texte "Section des Figures", *Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis heute)*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 16 mai - 9 juill. 1972, vol. II.
12. Jean-Joseph Goux, *Les Monnayeurs du langage*, Paris, Editions Galilée, 1984.
13. Paul Claudel, "La Catastrophe d'Igitur" , *Nouvelle Revue Française*, 1er nov. 1926, repris dans *Stéphane Mallarmé Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1945.
14. Paul Valéry, in *Variété II*, Paris, NRF, 1929, repris dans *Stéphane Mallarmé, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1945.

Bruxelles, le 14 juillet 1968.

Mon cher Beuys,

Dieu, que c'était difficile de dire ami à un allemand quand on est né sur une autre terre. Beuys, tu es ami et Dutscke est ami. La belle Allemagne ressuscite. Ces mots sont importants, car tu n'es pas seul à lire ma lettre. Mon fils, qui est curieux, a la manie de déchiffrer ma correspondance. Il a dix ans. Et il lit naïvement. Il croit que le soleil se cache derrière le soleil. A-t-il peur de l'aveuglement? Es-ce que je mens?

Toi Beuys, ami comme tes élèves amis comme Lohaus et d'autres allemands comme Cladders. Beaucoup d'allemands et des étrangers comme Panamarenko, ce belge qui dompte des crocodiles ou bien ce faux soldat, aviateur peut-être. (Il construisit une machine. Es-ce je rêve?) Comme Christiansen qui parle avec les yeux.

Beuys, poète concentrationnaire, avec tes tables de cuivre, tes étincelles magiques, tes feutres pleins de cimetières, tes lits bordés par la peste; avec tes amis de fraîche date, sud-américains, juifs, yankees ...

Sommes-nous à la porte d'une nouvelle boucherie? Je sens pourrir, au loin, la viande. Mais sommes-nous bien informés? On ne sait pas grand chose ici sur ton art, pas plus qu'en France. Nos journalistes sont bizarres.

On annonce ici la création d'un musée d'art moderne,à Bruxelles. Personne n'y croit.

Je te parlerai de notre presse lors de notre prochaine rencontre. Elle est conditionnée, bien que nous ignorons le nom de notre Springer.

Dieu que l'art est difficile! Vingt fois sur le métier de graisse, il faut remettre son ouvrage.

Beuys, à bientôt. Il y a plein de monde chez moi partagé entre la géométrie analytique et la foi en un dieu incroyable.

M. Broodthaers.
M.B.

Marcel Broodthaers, lettre ouverte "Mon cher Beuys", Bruxelles, 14 juillet 1968

Il autorise l'expérience, dans un même mouvement, du visuel, synthétique et simultané, et de la lecture, discursive et diachronique. A bien des égards les éditions représentent aujourd'hui, avec les films, une part majeure de l'œuvre et offrent un accès privilégié au travail de Broodthaers. Ils sont en effet moins exposés au fétichisme et détournements divers qui s'attachent à l'objet. Ils sont aussi essentiels à la subversion des catégories artistiques à l'œuvre dans les installations et les décors. Le statut du rôle du cinéma dans l'œuvre de Broodthaers, défini par Bruce Jenkins, peut facilement être étendu au livre:
"Alors que certains films peuvent être considérés comme porteurs d'une lecture autorisée des objets et des installations de Broodthaers, ils contribuent également à perturber le rapport visuel contemplatif à l'œuvre d'art, à mettre en cause la réification des objets d'art et à refuser l'aura de l'original.
Et tandis que les films constituent une trace permanente d'une grande partie de l'œuvre, les images qu'elles proposent sont flottantes, instables, reversibles.[15] "

Le mouvement simultané du visuel et de la lecture structure les décors qui "restitue (nt) à l'objet une fonction réelle". Ils mettent en place diverses stratégies de distanciation ramenant l'objet au rang et au rôle de simple ustensile ou élément de décor, comme au théâtre ou au cinéma, en lui assignant une fonction éphémère instable et problématique. Les Décors apparaissent aujourd'hui comme les images d'un film ou d'un catalogue de Broodthaers. Ils appartiennent à son Livre, ouvert et inachevé.

Comme Mallarmé, auquel il ne pouvait pas ne pas s'identifier, il aura superbement incarné – en l'actualisant ironiquement – la figure héroïque du poète à l'époque industrielle que Jean-Joseph Goux évoque en ces termes: "Le poète est le résistant, l'opposant solitaire et sacrificiel à l'omnipotence de l'argent, à la prétention universelle du numéraire à réduire toutes valeurs à la valeur marchande. L'attitude exceptionnelle commise au poète, son emploi, est d'être le résistant du numéraire ou de l'économie-politisation de la vérité. "

Catherine David

15. Bruce Jenkins, "CB: Cinéma Broodthaers" , *Marcel Broodthaers*, Minneapolis, Walker Art Center, 1989.

Rébus, 1973
Feuille en impression rouge et bleu sur papier blanc, 70 x 50 cm, Paris, Galerie Yvon Lambert, 1973.
Tirage à 100 exemplaires, numérotés et signés au verso.
Les deux moitiés de la feuille sont imprimées en sens opposé (la partie inférieure est inversée).

Les indices de l'échange[1]

I. Rébus

La pratique de Marcel Broodthaers, poète, qui décide fin 1963 de passer dans le champ des arts plastiques en plâtrant les 50 invendus de son dernier recueil de poèmes, *Pense-Bête*, s'inscrit "dans le prolongement du langage". [2] Les objets, les films, les livres, le musée fictif, les rétrospectives qu'il produira énoncent la matérialité de la lettre, du signe – les différentes modalités de l'inscription et de l'échange symbolique. Dans l'interview *Dix mille francs de récompense*[3], il déclare: "Ces objets récents portent, à la manière sensationnelle, les marques d'un langage. Mots, numérotation, signes inscrits sur l'objet lui-même. " Procédant par disjonctions de mots et associations d'objets, condensations et déplacements, la pratique de Broodthaers se soutient du rébus, de sa structure d'énigme. Ainsi qualifie-t-il son film *Le Corbeau et le Renard* (1967) de "rébus qu'il faut avoir le désir de déchiffrer" et précise: "C'est un exercice de lecture" , "un essai pour nier autant que possible le sens du mot comme celui de l'image. [...] C'est un exercice de lecture". [4] A propos des plaques industrielles produites à partir de 1968, il rappelle l'idée du rébus et son "sujet, une spéculation sur une difficulté de lecture". Il s'agira de "ne pas situer le message entièrement d'un côté, image ou texte. C'est-à-dire, refuser la délivrance d'un message clair [...] il ne peut y avoir de rapport direct entre l'art et le message". [5] Sur les deux versants du sens et du signe, le jeu d'esprit du rébus inclut l'alphabet, le chiffre, l'image, leur déchiffrage malaisé. Une sérigraphie de 1973 intitulée *Rébus*, propose une lecture faite d'un jeu d'inversions de la légende en sens opposé: "Pour lire la solution renversez l'image/ Pour lire le rébus renversez l'image" , la solution étant: "Tel est pris qui croyait prendre".

Le rébus, de par sa structure d'énigme, relève de l'ordre du langage dont découle la fonction du sujet. Cet ordre inclut une combinatoire, une sélection de différences et de places, ces différences ne prenant leur valeur que des places qu'elles occupent. Dans le livre *Magie*, sous-titré "Art et Politique" (1972), Broodthaers s'adresse à Beuys, faisant entre autres allusion à l'exclusion d'un travail de Haacke sous la forme d'une simulation redoublée: celle d'une lettre trouvée que Jacques Offenbach aurait écrite à Wagner. Le recours au message chiffré entérine que le sujet, d'être représenté par les mots, pris à son insu dans la chaîne signifiante, se trouve par là-même divisé. Broodthaers a marqué l'insertion structurelle du sujet dans le langage et ses paradoxes: si le sujet advient par le langage, il s'y perd de n'y être que représenté, mais il dispose tout à la fois, par rapport à cette représentation, d'une marge, d'un recul énonciatif. Si sa rhétorique prend donc appui sur la feinte constitutive du langage, c'est afin d'élucider les différentes conditions de la vérité. En effet, une des modalités possibles du rapport du sujet au langage est la feinte. Le sujet parlant peut non seulement feindre, mais aussi feindre de feindre. Sur le mode de l'humour, Broodthaers utilisera donc le leurre et le semblant constitutifs du discours, tant dans son œuvre plastique que dans ses écrits – des interviews imaginaires aux lettres ouvertes – et dans la mise en place de son musée fictif.

Le rébus structurera aussi ce qui pour Broodthaers fait le support d'une définition, d'une déclaration. Lors de la dernière exposition, "L'Angélus de Daumier" (1975), dans une *Note sur le Sujet*, nous retrouvons l'idée du message chiffré. Une malle en osier est dite contenir "des messages à moi confiés par l'État d'un autre hémisphère". Ils sont cachés là selon les principes de la "Lettre volée" et du "Manuscrit trouvé dans une bouteille". La note poursuit: "la place, ici, pour une retranscription fait défaut". [6] Par une économie de l'ajournement du sens, à travers les registres de l'équivoque et de l'élision, Broodthaers tente de cerner la place mouvante de la vérité. Il cherchera à matérialiser dans son œuvre plastique ce système de positions où le sujet, de se ranger sous un signifiant, se trouve déporté vers un autre. Sa pratique procède ainsi d'un lien particulier à la fiction qui lui permettrait de serrer, d'assigner ce noyau informulable qu'est le réel.

II. Emplois

Dans l'étude de ce qui constitue le pacte symbolique et ses effets, Broodthaers analysera les activités respectives du poète et de l'artiste, à partir de leurs attributions distinctes. Il interpellera leurs fonctions, le simulacre des représentations, des insignes dans l'utilisation et le commerce des noms. Le sort de l'artiste lui semble cependant distinct de celui du poète. Dès 1961, Broodthaers, journaliste, écrit dans le *Journal des Beaux-Arts*, sous la rubrique "Un poète en voyage...à Londres" : "dans ce pays plus

1. Je remercie Maria Broodthaers pour les précisions qu'elle m'a communiquées, Catherine David et Véronique Dabin pour l'ensemble des documents fournis, et Caroline Van Damme pour sa participation à ce texte.
2. "Interview de Marcel Broodthaers" , *Trépied*, Bruxelles, n°2, févr. 1968, p. 4.
3. Marcel Broodthaers, "Dix mille francs de récompense" , d'après une interview d'Irmeline Leeber, *Catalogue-Catalogus*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 27 sept.-3 nov. 1974, p. 64.
4. "Interview de Marcel Broodthaers" , *Trépied*, op. cit.
5. "Dix mille francs de récompense" , *op. cit.* .
6. *L'Angélus de Daumier*, vol. 2, Paris, Centre national d'art contemporain, 2 oct. -10 nov. 1975.

qu'ailleurs, les poètes n'ont jamais voulu savoir ce qu'ils sont et en même temps la société se sert d'eux comme enseigne, comme faux nom pour ses marchandises. Atterré par cette découverte d'ordre moral, j'explorai les galeries nombreuses dans les environs. Je présume que les artistes-peintres échappent au sort des poètes. D'ailleurs ils sont beaucoup plus dans le monde des affaires". [7]

La pratique de Broodthaers, poète et artiste, interrogera le lien entre l'art et la marchandise[8] – l'enseigne, le faux-nom, la contrefaçon qui participent des lois de l'échange et des actes du marché, la distribution des places qui en résulte.

Dans l'engrenage de cette logique des échanges, Broodthaers mentionne en 1964, sur le carton d'invitation de sa première exposition, la vente, l'achat, la réussite, l'insincérité et le bénéfice: "Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. [...] L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail. " [9]

D'entrevoir la constellation des rapports sociaux et économiques que l'art implique – de l'amateur au collectionneur, au créateur et à l'enthousiaste – Broodthaers parlera dès lors d'une certaine place, place qui l'engage à mettre en avant le semblant et l'artifice, la mauvaise foi et la loyauté poétique. Ainsi écrit-il en 1965: "Souvent je méditais dans les expositions d'Art. J'aurais pu aller ailleurs, mais il me fallait ce prétexte. Au bout d'une dizaine d'années dans cette situation confortable, je me transformais en amateur, enfin. Je jouissais de ma mauvaise foi. Et j'aurais bien voulu commencer une collection. [...] Comme je ne pouvais édifier de collection faute d'un minimum de moyens financiers, il ne me restait plus qu'à traiter autrement de cette mauvaise foi où je puisais tant d'émotions fortes. Je serais donc créateur, me dis-je. [...] Le changement survenu dans le sujet de l'Art me toucha extrêmement. Il venait à point pour épauler mes projets dont je réussis à réaliser une partie. Le parti pris de l'éternité et du naturel avait fini par produire de l'académisme, n'est-ce pas. Son remplacement par celui de l'éphémère, de l'artificiel, de la fausseté souleva mon enthousiasme autant que ma loyauté poétique". [10] D'emblée le recours à une mauvaise foi déclarée énonce que la logique du symbolique s'allie à une logique économique. Mais Broodthaers décide de traiter autrement de sa mauvaise foi. A la même époque, il commente dans le *Journal des Beaux-Arts* sa position à partir de ce choix d'un emploi, qui est un choix forcé. "Dans quel piège suis-je tombé [...]. A mon tour je ne pouvais qu'accepter le monde dans la forme des rapports sociaux et humains que suppose l'Art. " [11] La relation symbolique et ses filiations assignent au sujet une place vis-à-vis de laquelle Broodthaers – par l'atout de la feinte, les défis de l'humour – a tenté de marquer l'écart. Il a souligné cet écart entre une place assignée à un sujet et celle qu'il tente d'occuper. Lors de sa dernière interview, "C'est l'angélus qui sonne" (1974), il rappellera encore les conventions qui composent l'image de l'artiste, l'inflexion que prend la notion de travail et de paresse chez cet "ouvrier de luxe" qui n'est pourtant pas un "flâneur". [12]

Dans le cadre de son exposition à la Galerie Aujourd'hui en 1965, Broodthaers énonce l'économie de ses manœuvres en vue d'une réussite. "Comment ai-je réussi? Simplement. Je n'ai que suivi les empreintes laissées dans les sables artistiques par René Magritte et Marcel Duchamp et celles toutes fraîches de George Segal, de Roy Lichtenstein et Claes Oldenburg. " [13] Lors d'une interview dans *Trépied* en 1968, il commente la carrière de l'artiste, ses ruses et diversions, tel par exemple l'alibi de l'engagement – engagement tout à la fois incontournable. En effet, comment "ne pas être l'objet de l'engagement des autres?" , surtout là où "l'artiste n'a plus en Europe une fonction définie qu'il peut accepter ou défier". Il conclut: "Je ne crois pas au cinéma, pas plus qu'à un autre art. Je ne crois pas non plus en l'artiste unique ou à l'œuvre unique. Je crois à des phénomènes et des hommes qui réunissent des idées. " [14] La pratique de Broodthaers tentera de saisir le lien social comme tel, elle tentera de matérialiser ce paradigme qui règle le rapport des fonctions prises dans l'échange: "J'entends faire une réflexion sur la société et sur la culture à travers à peu près chaque pièce que je fais. " [15]

III. Le nom du musée

1. Circulaires

Sous l'incidence des événements politiques de 1968, Broodthaers fonde un musée fictif, le *Musée d'Art Moderne Département des Aigles*. Cette invention – fiction, mensonge, abri[16] – le conduit à interroger le lieu des discours comme lien social. La question des places du fait du discours devient l'objet que son travail tente dès lors d'articuler. Avant même de

7. *Journal des Beaux-Arts*, Bruxelles, n° 931, 7 avril 1961, p. 12.
8. *Cf.* aussi l'entretien avec Richard Lucas *in* Marcel Broodthaers, *Vingt ans après*, Bruxelles, New Smith Gallery, 1969, où Broodthaers dit le propos de son livre: "établir ce rapport art/marchandise" et, par ailleurs, quant à la tautologie des valeurs artistiques et commerciales, voir *"To be a straight thinker or not to be. To be blind"* in *Le Privilège de l'Art*, Oxford, Museum of Modern Art, 26 avril-1er juin 1975, n. p.
9. "Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose...", Bruxelles, Galerie Saint-Laurent, 10-25 avril 1964.
10. "Comme du beurre dans un sandwich" , *Phantomas*, Bruxelles, n°51-61, déc. 1965, pp. 295.
11. "A la Galerie Aujourd'hui: Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers" , *Journal des Beaux-Arts*, Bruxelles, n°1086, 1er avril 1965, p. 5.
12. Interview avec Stéphane Rona, *+-0*, Genval-Bruxelles, n°12, févr. 1976, pp. 18-19. Rappelons à cet égard la "Note sur les intentions" figurant dans le catalogue *MTL-DTH 13. 3. 70-10. 4. 70* (Bruxelles, Galerie MTL, 13 mars-10 avril 1970) quant au fait, souligné par Broodthaers et oblitéré par la critique, des certificats médicaux décrivant tantôt un état de bonne santé et de capacité de travail pour justifier une absence d'œuvres dans une exposition de groupe, tantôt un état de santé morbide pour justifier une abondance d'œuvres dans une exposition personnelle. "C'est pourquoi j'ai cru bon d'écrire cette note en laissant au lecteur le soin d'y réfléchir selon son opinion sur l'art. "
13. "Pop Art?" , carton d'invitation de l'exposition "Objets de Broodthaers/Voorwerpen van Broodthaers" , Bruxelles, Galerie Aujourd'hui, Palais des Beaux-Arts, 2-24 avril 1965.
14. "Interview de Marcel Broodthaers", *Trépied*, op. cit.
15. Ludo Bekkers, "Gesprek met Marcel Broodthaers" , *Museumjournaal*, Amsterdam, 15 févr. 1970, cité à partir du texte original français non publié de la bande sonore du 13 déc. 1969.
16. Propos de Marcel Broodthaers recueillis, sélectionnés et complétés de mémoire par Johannes Cladders en mai 1972 à partir d'un entretien de deux heures réalisé en anglais, français et allemand le 28 janvier 1972. Initialement prévus pour le catalogue de la Documenta 5 de Kassel, ils purent seulement, pour des raisons de planning, être insérés sous forme de feuilles volantes ronéotypées.

parler, il existe en effet un certain nombre de places, de relations à l'intérieur desquelles s'inscrit la parole. Les activités du musée aborderont la prise de parole (d'où le sujet parle), l'adresse (à qui), à travers une production (la fiction) et sa visée (les conditions de vérité). [17] La prise de parole, la recherche d'une "tribune plus large", supposent un lieu qui préexiste – le lieu de l'articulation des discours. C'est là que se pose la question des opérations qui règlent les rapports du sujet à l'Autre, à ce lieu qui se présente comme le champ toujours déjà structuré d'un savoir. La pratique de Broodthaers se situe dans l'intervalle d'un temps précis où il intervient dans le champ déjà constitué des places, des filiations, du savoir, de l'histoire. Dans cette fondation d'un musée fictif et l'ouverture de ses sections successives, "il s'agissait d'abord de dresser un bilan de la situation", d'inventer une situation qui ouvrirait un débat. [18]

L'acte de feindre un lieu officiel par un musée fictif se soutient de l'envoi de tracts, de lettres ouvertes stencilées ou imprimées. Des lettres au musée se tisse un lien social complexe, un ensemble d'événements où se poursuivent plusieurs fils logiques. Pour les dégager, nous nous centrerons sur le croisement entre les lettres ouvertes et les différentes incidences du musée. Nous verrons que Broodthaers réfléchit sur la notion de musée par le biais d'éléments qui ne sont pas déclarés "objets d'art". Mais le dispositif simulé, un simple décor, va peu à peu s'institutionnaliser, se détacher. Les éléments changent de statut: ils deviendront les symboles du musée fictif. [19] La recherche de Broodthaers s'orientera selon l'action et l'usage du symbole de son musée. La circulation des lettres ouvertes, émises à partir du *Musée d'Art Moderne Département des Aigles* diffuse le concept du musée. Leur style et leur ton se démarquent du style administratif officiel des institutions.

La série de lettres ouvertes que Broodthaers envoie à partir d'avril 1968 oriente en fait un jeu de rétroactions et d'annonces. Partant de cette modalité particulière de l'écrit qu'est la lettre, Broodthaers introduit dans l'envoi la mobilité de la parole, la non-fixité du sens et les associe aux incidences du quotidien. Il modulera leurs énoncés formés de méprises et de leurres, il reformulera leur propos, toute signification étant rétroactive. Dans la suite des lettres, il opérera ainsi des réajustements sur le code, l'envoi, les intitulés, la destination d'une lettre: titres, en-tête, lieu, signature, fonctions. A travers les glissements de ces messages chiffrés, les modes de l'adresse, Broodthaers interrogera ce qui s'instaure comme logique de l'échange du fait du discours et de la combinatoire des places qu'il implique.

Dès ses premières lettres, les enjeux de la prise de parole, des effets de la vente et de l'achat, du rôle de l'artiste et du mensonge sont exposés. Ainsi, dans la première lettre du 7 juin 1968, Broodthaers écrit pour "prendre la parole". Un "Je dis je" déclaratif viendrait s'opposer à l'anonymat et serait distinct d'une revendication matérielle. Il poursuit "Il ne faut pas se sentir vendu avant d'avoir été acheté." Touchant ce maléfice de la vente et de l'achat, sa lettre du 27 juin 1968 recommande une autre lecture qui infléchit le sens: "Ne lisez pas dans ma lettre du 7 juin 1968: Il ne faut pas se sentir vendu avant l'achat. – Mais, lisez: Il ne faut pas se sentir vendu après l'achat." Le temps de l'échange, de la vente et de l'achat, relayé en l'occurrence dans l'échange de lettres et la tentative d'insertion d'un sujet, supposerait du fait même de l'adresse, d'un suspens à l'autre, un état de gage et de crédit. La lettre du 14 juillet 1968 reprend le fil du "je" et introduit à son propos la question du mensonge "est-ce que je mens?" De fait, le "je" qui énonce n'est pas le même que le "je" de l'énoncé. [20] Le sujet se définit d'une place en retrait. L'énonciation reste l'énigme. La lettre du 27 août 1968 repose la question de l'écriture, du sens de l'image. Broodthaers revient aux objets de la réalité quotidienne qui ont constitué la matière de son travail – moules, œufs, charbon –, objets qui répondaient au Pop Art, au Nouveau Réalisme, à l'imagerie publicitaire, à la consommation courante[21], à Magritte. Il rappelle sa visée: "Établir les rapports entre l'objet et l'image de cet objet, et aussi ceux qui existent entre le signe et la signification d'un objet particulier: l'écriture". Dans une note, il ajoute: "Je suis partagé entre la satisfaction d'avoir parlé de ce que j'avais sur le cœur et l'inquiétude de l'avoir exprimé confusément. [...] Aujourd'hui, en août, j'aurais préféré que l'on imprime 'répression'au lieu de 'consommation'bien que les deux termes aient tendance à se confondre. L'actualité invente de nouveaux synonymes." Les lettres de Broodthaers inscrivent l'écart irréductible du sujet pris entre énoncé et énonciation, entre le vouloir-dire et les dits. Par une inflexion continue du sens de la lecture, elles se définissent d'une place en retrait, d'une réserve du vouloir-dire par rapport à toute détermination. Broodthaers atteste aussi à quel

17. *Cf.* Birgit Pelzer, "Recourse to the letter", in "Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs", *October, n° 42*, Cambridge, New York, Mit Press, 1987, pp. 157-182. Ce texte présente les quatre discours, selon la théorie de Jacques Lacan, en montrant comment la démarche de Broodthaers procède de chacun d'eux.
18. "Auszug aus einem Gespräch mit Marcel Broodthaers", Jürgen Harten et Katharina Schmidt, entretien avec Broodthaers figurant dans le dossier de presse de l'exposition *Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis heute)*, Düsseldorf, Städische Kunsthalle, 16 mai-9 juill. 1972, mai 1972, 6 p.
19. *Ibid.*
20. *Cf.* le paradoxe du menteur *in* Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, "Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse", Paris, Le Seuil, p. 127.
21. Comment ouvrir un débat concernant l'objet, la réception passive des images, la consommation de "l'éphémère et de l'artificiel" tel que le Pop Art et le Nouveau Réalisme le présentaient au début de son travail? Broodthaers se défendra de toute assimilation: ainsi "les moules étaient mises dans leur contexte de cuisine original [...] en casseroles ou dans une poêle à frire. Elles sont accumulées par nature." Par ailleurs: "Je n'ai pas du tout pratiqué l'agrandissement qui est une sorte de règle dans le Pop Art. J'ai chaque fois ou pris l'objet réel ou sa transposition à échelle exacte" (Ludo Bekkers, "Gesprek met Marcel Broodthaers", *op. cit.*)

Billet de banque, 1966
Billet de 100 FB avec inscriptions manuscrites au feutre bleu,
au recto: "Bon pour mille francs / M. Broodthaers. 30. 11. 66 / valable - valable - valable"
et au verso: "MARCEL BROODTHAERS. / Bon pour cent moules. / M. B. "
6, 5 x13, 7 cm

point, du fait même de l'inscription structurelle du sujet dans le langage, quelque chose se perd, se rate. En effet, le sujet ne peut éprouver du côté du réel qu'un impossible à dire. Il y a dans la parole une mise en jeu de l'impuissance propre à désespérer le sujet. Mais ce qui ne peut se dire peut se faire. D'où les procédures incessantes de réajustements dont, sous la figure du perroquet[22], témoigne son travail. Les lettres ouvertes cherchent ainsi à chiffrer, à travers la fiction d'une voix, le moteur de toute procédure de parole. La construction d'une fiction permet-elle de poser un acte qui rejoindrait le vouloir-dire?

Le 7 septembre 1968, une lettre annonce formellement, sous l'en-tête du "Cabinet des ministres de la Culture", l'ouverture du *Musée d'Art Moderne Département des Aigles*. Le nom est né d'un poème ancien: "O Mélancolie, Aigre Château des aigles."[23] L'adresse privée de Broodthaers se juxtapose à une fonction publique fictive. Il évoque la "clientèle" et son espoir "de faire briller la main dans la main la poésie et les arts plastiques". L'inauguration du *Musée d'Art Moderne Département des Aigles, Section XIXe siècle* a lieu, en effet, dans sa maison, rue de la Pépinière à Bruxelles, le 27 septembre 1968. Le discours d'ouverture est prononcé en allemand par Johannes Cladders, conservateur officiel du musée d'art moderne de Mönchengladbach. Tous les éléments de ce musée fictif – caisses vides, camion, cartes postales, inscriptions – concernent, comme les lettres, la notion d'envoi, de parcours, de destination. Broodthaers dit avoir fait le musée "avec le mot musée, l'inscription réelle". [24] L'objet "musée" se matérialise du fait du discours. Par ailleurs, Marcel Broodthaers produira des plaques en matière plastique, qu'il nommera entre autres "poèmes industriels" [25]. Certaines portent et indiquent le nom du musée, ses heures d'ouverture, ses sigles divers.

Par cette "invention, un tas de néant" [26], Broodthaers voulait étendre la discussion du rôle de l'artiste au "rôle de ce qui représente la vie artistique dans une société, à savoir un musée?" La mise en place d'une entité fictive, la construction autour d'un vide, va générer une réalité propre. Née de la contestation, elle deviendra peu à peu autre chose. Un lien social s'y noue. "Un tout nouveau système de relations commença à germer autour de ce nouveau *Musée d'Art Moderne Département des Aigles*, malgré son caractère éphémère. " [27] La poursuite de l'envoi des lettres ouvertes alimente le tissage de ce lien social. Il s'agit là aussi de rébus. A propos de ses lettres ouvertes, Broodthaers dira en 1970: "Les lettres se réfèrent chaque fois à des éléments dont je ne donne pas la clef. C'est volontaire. [...] Pour moi, ces lettres sont un peu le contraire d'un moyen de communication. [...] Elles communiquent plutôt en fait le nom du musée. " [28] La lettre du 19 septembre 1968, désormais à l'en-tête du *Département des Aigles*, nomme différentes fonctions – directeur, servante, caissier, gardien – associées à différentes formes géométriques et interroge le fait de jouer sur la réalité et sa représentation – "Quelle réalité?" En effet si – toujours selon le même redoublement des feintes – c'est en vertu de sa qualité d'artiste qu'un conservateur fictif formule la question.

Dans sa lettre du 11 octobre 1968, Broodthaers cite sa première lettre du 7 juin 1968. Il rappelle l'idée de "revendication matérielle" qu'il disait alors n'avoir pas à formuler. Évoquant à présent le budget de la Défense, il écrit "j'ai tant besoin d'argent". Revendiquant une tribune plus large, il termine, sous le titre "Politique" , par une recommandation émanant du *Département des Aigles* quant à l'augmentation du budget de la Culture et la diminution des budgets de la Défense et de l'Intérieur. La lettre du 10 mai 1969 mentionne à son tour une lettre qui tiendrait lieu de "laissez-passer culturel international, carte d'identité". Une série de lettres représentent ainsi les activités et soucis d'un conservateur: les budgets (11 octobre 1968), les prêts (29 septembre 1969), les voyages itinérants (21 juillet 1969), la volonté d'augmenter les collections (9 mai 1968), de délivrer des certificats (23 novembre 1969).

Marcel Broodthaers, devenu conservateur d'un musée fictif, matérialise, en mettant en scène les diverses représentations de sa fonction, que la position du sujet, de se ranger sous un certain signifiant, implique qu'il est commandé par ce signifiant et renvoyé à un autre. Dans ce réseau soumis à l'impératif de lieux et de trajets, il cherche à resserrer les lois de la substitution et du déplacement afin de désigner l'effet d'une division, le nœud d'un assujettissement. En effet, le sujet est enfoui sous les articulations de la chaîne signifiante, créée par le discours qui, selon Lacan, donne la primauté au signifiant – le discours du maître. [29] C'est ce discours du maître et celui du savoir constitué, de la conservation/thésaurisation/collection que

22. Des "Dites partout que je l'ai dit" aux "Ne dites pas que je ne l'ai pas dit", Wide White Space Gallery, Anvers, 1974.
23. Marcel Broodthaers, *La Bête Noire*, Bruxelles, à compte d'auteur, 1er avril 1961, 16 p.
24. Ludo Bekkers, "Gesprek met Marcel Broodthaers" , *op. cit.* Dans ce même entretien, Broodthaers souligne que la naissance du musée marque une rupture avec le Nouveau Réalisme: "En effet, la caisse d'emballage, l'image (la reproduction) de l'œuvre représente bien un sujet sociologique type avec cette différence que la notion de musée est visée en tant que notion et que les caisses d'emballage, les inscriptions deviennent le moyen de cette visée et ne constituent pas des objets d'art. "
25. Sur le carton d'invitation de l'exposition *M. U. SÉ. E. . D'. A. R. T. CAB. INE. T D. ES. E. STA. MP. E. S. Département des Aigles, Multipl (i) é inimitable illimité*, Librairie Saint-Germain-des-Prés, Paris, 29 oct. -19 nov. 1968.
26. "Auszug aus einem Gespräch mit Marcel Broodthaers", Jürgen Harten et Katharina Schmidt, entretien avec Broodthaers, *op. cit.*
27. *Ibid.*
28. Ludo Bekkers, "Gesprek met Marcel Broodthaers" , *op. cit.*
29. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XX, "Encore" , Paris, Le Seuil, 1975; *Le Séminaire*, Livre XVII, "L'Envers de la psychanalyse", Paris, Le Seuil, 1991.

Broodthaers, à travers son musée fictif et le symbole de l'aigle, interroge en accentuant la place et l'action du semblant. Ainsi sa pratique cherchera-t-elle à préciser la fonction du discours comme lien social par la mise en scène du sujet dans ses énoncés et ses insignes. Le discours du maître peut s'isoler comme matrice de tout lien de parole parce qu'il distribue les places au départ d'une façon foncièrement non réciproque. Il ne suffit pas qu'il y ait pour le sujet, du fait du langage, une perte structurelle, il faut encore que cette perte lui soit signifiée. [30] Chaque discours implique en effet un rapport différent au savoir, à l'objet d'usage,
à l'objet d'échange et à la jouissance dans ses coordonnées économiques et juridiques. Chaque discours, à prendre comme lien social, implique, de structure – de se construire autour d'un point de non-rapport, de non-savoir – une impuissance, une impossibilité. [31]

2. Ouvertures

Officiellement le *Musée d'Art Moderne Département des Aigles* procède à la fermeture et à l'inauguration de ses sections. [32] Ainsi le 27 septembre 1969, la *Section XIXe siècle* est fermée; le même jour s'ouvre à Anvers la *Section XVIIe siècle*. La clôture et l'inauguration font l'objet du discours de Piet van Daalen, conservateur du Zeeuws Museum à Middelburg. Le principe des éléments du musée fictif est réaffirmé: caisses de transport, inscriptions, cartes postales, projections de diapositives. Le renvoi d'une fiction à une autre et la rencontre croissante de l'officialité construisent un artifice, une simulation qui permettent d'analyser le paradigme du musée. La méthode de la fiction serait le ressort pour "analyser les conditions de la vérité" [33] et rendrait possible un déchiffrage de la réalité, la réalité étant le réel en tant que discours.

En dépit de son geste inaugural d'artiste de plâtrer un recueil de poèmes, le travail de Broodthaers n'a cessé d'interroger au travers des objets la nature et la fonction du langage: "tournant le dos, mais finalement prenant encore ce qui est mot et la notion de livre comme sujet". [34] Une réflexion se poursuit en effet sur "le texte réel et la réalité du texte". Une lettre du 31 décembre 1969 à David Lamelas reformule la question du rapport étrange entre l'art et le concept, posée dans une lettre du 25 août 1969 adressée aux organisateurs de l'exposition "Konzeption-Conception" , à Leverkusen. Ainsi l'énoncé du 25 août, "Imaginons, en attendant, cher Monsieur (chers amis), le texte réel et la réalité du texte comme un seul monde", est réajusté en l'énoncé contraire: "Parce que la réalité du texte et le texte réel sont bien loin de former un seul monde. " En accentuant la différence entre la réalité du texte et le texte réel, entre le vrai sens et le sens vrai d'un texte, Broodthaers accentue la différence, l'écart qu'il y a entre la vérité et le sens. Le sens, après tout, ne risque pas de venir à manquer, il est inépuisable, alors que la place de la vérité, distincte de l'exactitude, s'indique à partir d'une négation, d'une exclusion interne et s'avère n'être pas nécessairement accolée au sens. Broodthaers soulignera le double sens, l'effet labile des mots dans le jeu des appartenances et des définitions. Dans la lettre du 23 novembre 1969, émise de la *Section Littéraire*, il multiplie, sous l'intitulé "Avis" , le certificat d'authenticité que lui a délivré en 1962 Piero Manzoni, certificat dont il garde le libellé en anglais. L'avis est signé "Le Conservateur. M Broodthaers". En l'occurrence, le conservateur fictif fait part du titre d'œuvre d'art authentique et véritable: "for all intents and purposes" attribué à l'artiste. Rappelons que sur le talon du certificat, Broodthaers avait écrit derrière le mot "Profession" : "Je suis employé".

Le 2 décembre 1969 a lieu l'"Exposition littéraire autour de Mallarmé" , accompagnée d'une lettre ouverte où Broodthaers évoque ses filiations.
Il se réfère aux *Écrits* de Lacan et cite le dernier alinéa portant sur la logique du signifiant. [35]

Le 14 février 1970, la *Section XIXe siècle (bis)* est inaugurée à Düsseldorf. Les discours d'ouverture sont prononcés par Marcel Broodthaers, conservateur fictif, et le directeur adjoint de la Kunsthalle, Jürgen Harten. Première exposition du *Musée d'Art Moderne Département des Aigles* dans un musée officiel, la section emprunte des œuvres réelles. Les huit peintures du XIXe siècle de la collection du Kunstmuseum de Düsseldorf citent certains codes spécifiques, comme la peinture de genre, le portrait, le paysage, l'esquisse. Face aux peintures figurent les éléments et symboles des musées fictifs de Bruxelles et d'Anvers. [36]

Le propos du musée se poursuit dans une *Section Folklorique*, une *Section Documentaire* et une *Section Cinéma*. Dans le cadre de la *Section Folklorique* (1970) Marcel Broodthaers offre à Piet van Daalen pour les collections du Département Folklorique du Zeeuws Museum de Middelburg un

30. Pierre Bruno, *L'Avenir d'un malaise*, conférence donnée à Bruxelles le 16 mars 1991.
31. Dans "L'Entrée de l'Exposition", en 1974, Broodthaers cadrera la reproduction photographique d'une œuvre de 1966 consistant en une armoire blanche remplie de coquilles d'œufs par la phrase manuscrite : "En 1966 [...] J'ai cru alors que j'avais prononcé un discours. M. B. 1974".
32. *Marcel Broodthaers*, Minneapolis, Walker Art Center, 9 avril-18 juin 1989, pp. 180-193.
33. "Auszug aus einem Gespräch mit Marcel Broodthaers", Jürgen Harten et Katharina Schmidt, entretien avec Broodthaers, *op. cit.*
34. Ludo Bekkers, "Gesprek met Marcel Broodthaers" , *op. cit.*
35. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966: "Le seul énoncé absolu a été dit par qui de droit: à savoir qu'aucun coup de dé dans le signifiant, n'y abolira jamais le hasard – pour la raison, ajouterons-nous, qu'aucun hasard n'existe qu'en une détermination de langage, et ce sous quelque aspect qu'on le conjugue, d'automatisme ou de rencontre".
36. Cartes postales, photographies, affiches, projections de diapositives et du film documentaire *La Discussion*, réalisé par Broodthaers à l'occasion de l'inauguration de la *Section XIXe siècle*, à Bruxelles.

canevas sur lequel figure en lettres brodées "Musée-Museum, Les Aigles". En vue d'éditer un livre-catalogue, Broodthaers et Piet Van Daalen sélectionnent une série d'objets de cette collection qui est photographiée par Maria Gilissen. Ce projet n'a cependant pas abouti. La *Section Documentaire* s'est tenue au cours de l'été 1969 sur la plage belge Le Coq. Portant des casquettes "Museum", Broodthaers et un collectionneur creusent dans le sable, entre deux marées, le plan éphémère d'un musée et plantent deux pancartes portant l'une l'expression bilingue "Défense absolue de toucher aux objets", et l'autre, également bilingue, "Museum voor Moderne kunst Afdeling XIXe eeuw". Quant à la *Section Cinéma*, elle s'ouvre en 1970 dans le sous-sol d'une maison située Burgplatz 12, à Düsseldorf, où Broodthaers projette sur un écran imprimé son film *La Discussion* et cinq autres films[37], dont un de Charlie Chaplin et un film touristique sur Bruxelles. Dans ce sous-sol, Broodthaers expose en outre un minuscule insigne de l'aigle et une série d'objets relatifs au cinéma accompagnés des inscriptions: "Fig. 1", "Fig. 2", "Fig. 12", "Fig. A", dont le montage photographique réalisé en 1974 s'intitulera *Théorie des Figures*.

Revenant par ailleurs à son interrogation sur les lois de l'échange, Broodthaers poursuit sa réflexion sur la logique croisée des échanges économiques et symboliques, en tant que déterminés par un système de places. Une note adressée *A MTL ou à BCD* (1970) reformule l'annonce de sa première exposition et met l'accent sur les activités commerciales liées aux fonctions respectives de l'artiste, du critique, du galeriste, "au service d'intérêts" du marché et à la merci de crises. [38]

Une lettre du 21 janvier 1971 invoque la langue et les lois de l'appartenance: "Se peut-il, qu'avant d'acquérir cette maîtrise, la langue appartint à l'autre et qu'il l'emprunte?" Par ailleurs, la figure de l'aigle prend de l'ampleur. Comment retracer, comment faire vaciller le poids singulier de ce symbole? En ouvrant les différentes sections de son musée, en prenant acte de son institutionnalisation progressive, le travail de Broodthaers tente, par l'action du semblant, de cerner la place d'un non-savoir. Il tente de cerner de quoi ce point d'aveuglement est l'indice. L'emblème de l'aigle porte une interrogation: comment le discours du maître a-t-il pu à travers l'histoire se maintenir et se prolonger dans son mode d'existence moderne, le discours du capital? [39]

3. Pour cause de faillite

Du 5 au 10 octobre 1971, lors de la foire d'art de Cologne, Broodthaers inaugure la *Section Financière* du *Département des Aigles* en déclarant: "Musée d'Art Moderne 1970-1971 à vendre pour cause de faillite".

Dans un projet conçu en 1971 à l'intention de la Galerie Konrad Fischer de Düsseldorf, la même fictive *Section Financière* du *Département des Aigles* imaginera un soutien de financement pour le *Musée d'Art Moderne* en établissant un contrat portant sur un lingot d'or à l'effigie de l'aigle. Ce lingot d'or est supposé être mis en vente au double du cours du jour. Une moitié du prix représente sa valeur comme or, l'autre sa valeur comme art. "Il est loisible à l'acheteur de faire fondre son lingot ou sa barre afin d'effacer les marques, de brûler la lettre d'identification afin de jouir pleinement de la pureté de la matière et de la fraîcheur des intentions premières." Les bénéfices de la vente étaient destinés au *Musée d'Art Moderne Département des Aigles*. Dans une interview imaginaire entre Broodthaers et un journaliste, l'artiste revient, en saisissant ce semblant d'opportunité, sur l'idée de fiction, de contrat et l'exercice de ses fonctions en tant que conservateur. Le but du contrat, établi "selon le mode particulier qui est celui des Beaux-Arts", est "de financer à l'aide de ressources inédites le fonctionnement du musée que je dirige". Le musée est une "fiction logique", comme le contrat: "– Le journaliste: Je vois. Comme le contrat. Il n'existe pas. – M. Broodthaers: Il existe. Comme le contrat." Ainsi les relais logiques participent d'un principe d'échange et de substitution que l'on retrouve dans le registre symbolique comme dans l'économique. L'échange dit nécessairement le manque. Le manque que crée la fonction du signifiant est aussi un ressort de l'organisation capitaliste. Il reparaît dans le jeu qui règle la plus-value.

Broodthaers variera en l'amplifiant cette question du financement, de la vente, de la spéculation, de la rétribution et de la plus-value. Dans "Projet pour un contrat d'achat" [40], il envisage la possibilité de vendre son musée, de "l'abandonner à la spéculation" comme tous les autres objets artistiques. En même temps, il s'interroge sur le risque de "ternir" sa marque et réalise que son musée n'est pas utilisable. "Ce musée ne peut être vendu qu'à une institution qui prenne toutes les garanties nécessaires pour éviter une spéculation." La mission de l'institution

37. Le programme comprenait *Charlie as Filmstar* de Charlie Chaplin, *Bruxelles, Belga Vox, 20th Century Fox, 20th Century Mode*.
38. "Dédicace", *MTL Art Actuel*, Bruxelles, mars 1970.
39. *Cf.* la mise en place de l'instrument des quatre discours et de la question du politique *in* Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XVII, "L'Envers de la psychanalyse", *op. cit.*
40. "Musée d'Art Moderne, Section des Figures, Département des Aigles. Avis", *Heute Kunst*, Milan, n°1, avril 1973, p. 20.

s'avèrerait être précisément d'empêcher la spéculation. "Le prix du musée ne peut être défini que par le prix réel des objets (traces, documents, livres, gravures) qui m'appartiennent, et la rétribution qui me revient devrait correspondre à celle du directeur d'un modeste musée. Rétribution unique ou salaire régulier ? Salaire ou rétribution ? Ça revient au même. A condition qu'on empêche tout enrichissement par la plus-value. Car il s'agit de sauver mon désintéressement et celui de mes clients à l'égard de la plus-value. " L'art étant lié au ressort du langage et à l'économie du capital, il n'échappe pas au jeu qui règle la plus-value cachée, escamotée dans la valeur d'échange. [41] Dès lors, comment éviter que le musée fictif et ses objets, propriétés de son conservateur, ne deviennent marchandise, ne se soumettent au jeu de la spéculation, ne soient manipulables ? La réponse ironique de Broodthaers s'esquisse : évaluer le prix du musée en fonction du prix des objets, rétribuer le conservateur fictif. Quel sujet est impliqué comme producteur, comme bénéficiaire de ce marché ? Comment sauver son désintéressement à l'égard de la plus-value ? Le mode de la réponse de Broodthaers se porte sur le plan de la fiction, de la parodie, de l'humour. C'est une tentative de décalage, de défi par rapport à la réalité et ses conséquences ravageantes. Mais la réponse comme telle qu'il trouvera sera la faillite de son musée, une interrogation sur l'idéologie et l'utilisation du symbole, le renvoi d'une fiction à une autre, l'Art et l'Aigle.

Quel est donc le sujet à l'œuvre dans cette plus-value qui se manifeste autant dans le signifiant que dans la marchandise ? L'échange suppose une commune mesure. C'est le langage qui l'établit. Mais si le langage fait commune mesure dans l'échange, l'usage, lui, n'est pas mesurable. L'échange a une logique différente de l'usage, d'autant plus que le sujet dans la valeur d'échange est représenté auprès de la valeur d'usage par une disjonction, une perte. C'est dans cette marge que s'inscrit et s'accumule la plus-value comme l'indice d'un rapt autant que d'une conjuration, d'une vaine tentative du sujet de se retrouver dans l'objet.

4. L'Art et l'Aigle

Le 2 novembre 1971, une note émanant du *Musée d'Art Moderne Département des Aigles* énonce, sous le titre *Concept*, de nouveaux développements du projet : "1. Mettre en défaut toute idéologie qui peut se former autour d'un symbole (c'est faux). 2. Étudier objectivement ces symboles (les aigles) et particulièrement leur usage dans la représentation artistique (les aigles sont utiles). 3. Utiliser les découvertes du conceptual art pour éclairer objets et tableaux des temps anciens. Conclusion : l'aigle est un oiseau. "

Exposer l'insigne de son musée dans un musée public permet à Broodthaers de poursuivre la question du symbole, de l'attribut, de l'emblème. Le 16 mai 1972 s'ouvre donc à la Kunsthalle de Düsseldorf la *Section des Figures* du *Musée d'Art Moderne Département des Aigles* – avec le sous-titre : *L'Aigle de l'oligocène à nos jours*. La *Section des Figures* exposait plus de 300 objets, peintures, sculptures, objets d'usage, représentant l'aigle. Les emprunts provenaient de musées publics[42] et de collections privées les plus variés. Par ailleurs, des images d'aigle empruntées à la publicité et aux bandes dessinées étaient projetées en diapositives. Dans ses remerciements au chancelier de la République fédérale et aux conservateurs, Marcel Broodthaers souligne, en évoquant la liberté d'expression et ses limites, une conjonction nécessaire entre l'artiste et les organismes officiels. "Comme particulier, je n'aurais pu obtenir que les collections publiques me consentent des prêts. "

Il conçoit et articule l'exposition dans un souci de non-hiérarchie, de non-prévalence des symboles entre eux, de renvoi continu. Chaque objet, quelle que soit la provenance, était muni d'une plaquette portant la mention : "Ceci n'est pas une œuvre d'art." En effet, cette réflexion réciproque et contiguë de la représentation de l'art et du symbole de l'aigle réoriente la question de la définition et de la réception esthétiques à travers la contraction de deux filiations : Duchamp et Magritte. "Je crois que l'exposition rend évidente que l'aigle et sa représentation sont eux-mêmes une fiction. Deux fictions se rejoignent. " [43]

Dans le catalogue, Broodthaers revient aux difficultés de lecture. Il souligne que la perception de l'art est liée à des habitudes qui "empêchent une 'lecture' sans préjugés" , qu'en prenant pour point de départ l'identité de l'art et de l'aigle, l'exposition tente de cerner l'effet "d'anesthésie dont il est presque impossible de se réveiller. Être très profondément effrayé. Ne pas savoir. Finalement admirer sans réserve. La représentation majestueuse de l'Art et la représentation majestueuse de l'Aigle. [...] L'objectif de cette exposition est de l'arracher de ce ciel imaginaire où il

41. La plus-value se réalise à tel point dans la valeur d'échange qu'elle y disparaît sans laisser de traces : "Par un contraste des plus criants avec la grossièreté du corps de la marchandise, il n'est pas un atome de matière qui pénètre dans sa valeur. On peut donc tourner et retourner à volonté une marchandise prise à part, en tant qu'objet de valeur, elle reste insaisissable. " Karl Marx, *Le Capital*, I, chap. 1.
42. Musées d'art et d'histoire, d'archéologie, d'ethnologie, des arts décoratifs et populaires, des armes et des armures, des postes, etc.
43. Préface au catalogue *Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis heute)*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 2 vol. , 16 mai-9 juill. 1971.

La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires
Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1975, 0,38 x 24,5 cm, 38 p., sous boîtier. Édition originale: 50 exemplaires numérotés de 1 à 50 et 5 exemplaires d'artiste marqués de I à V et marqués du cachet "Estate M. Broodthaers" par l'éditeur.

tournoie depuis des siècles, nous menaçant de ses éclairs. " [44]

Son travail le conduit dès lors à matérialiser les implications comme celles de l'organisation d'une exposition: l'impact de la publicité, et l'incidence du pouvoir et de l'autorité artistiques.

Ainsi en 1972 (30 juin-8 octobre), à la Documenta 5 de Kassel, Marcel Broodthaers ouvre conjointement la *Section Publicité* et la *Section d'Art Moderne* de son musée. La *Section Publicité* cite la *Section des Figures* sous forme de document. [45] La *Section d'Art Moderne* – contribution de Broodthaers au thème des "mythologies personnelles" – consiste en une pièce vide, si ce n'est l'inscription "Propriété privée" dans un carré au sol entouré de cordons de protection et d'indications signalétiques peintes sur le mur – vestiaire, caisse, secrétariat. Poursuivant sa réflexion sur l'action de l'inscription, l'effet du langage, le pouvoir du discours, Broodthaers est amené à constater que "l'inscription renforce la structure mise en place". Dès lors, il changera la dénomination de la section en *Musée d'Art Ancien, Galerie du XXe siècle* et substitue à l'inscription "Propriété privée" une série de verbes d'actions: "Écrire, peindre, copier, figurer, parler, former, rêver, échanger, faire, informer, pouvoir. "

5. Constats

La feinte étant entérinée, reconnue, ratifiée, la difficulté d'échapper à l'ennui, de déjouer les conventions de l'artiste, le piège des galeries, des institutions officielles s'accroît. Une mise au point s'avère nécessaire. A l'issue de la Documenta 5, Broodthaers, tirant les points de conséquence de son travail, déclare la fermeture de son musée. La fonction de conservateur qu'il s'était attribué prend fin. Il publie un constat rappelant les enjeux de sa fiction et le chemin parcouru. [46]

Ce parcours, il le décrit encore dans une note laconique: "M. B. Je suis né en 1924. Je deviens artiste en 1963. Je fonde un musée *(Musée d'Art Moderne Département des Aigles)* en 1968. J'enterre ce musée en 1972 à la Documenta, à Kassel. Je redeviens artiste la même année. " Broodthaers a matérialisé ainsi la fiction du passage d'un statut à un autre. Peut-on retrouver le défilé qui a permis au sujet d'entrer dans le jeu des échanges symboliques? Variant les modes d'exposition et leur structure de compromis, il organisera dès lors, comme autant de réajustements, de relectures, des rétrospectives de son propre travail qu'il nommera "décor". Le propos sera à nouveau d'" Apprendre à lire". [47] Dans ses expositions, Broodthaers multipliera les alphabets, les modèles didactiques dérisoires invoquant Monsieur de La Palice[48] ou, sous la légende "nouveaux trucs, nouvelles combines" , les Pieds Nickelés. [49] Recourant à l'humour et ses défis, un démenti y est à l'œuvre: la réalité se trouve à la fois absolument reconnue pour ce qu'elle est, et démentie. Où qu'on situe ce démenti, il touche au réel. L'aigle, figure du pouvoir, de l'autorité et de la loi, conduit à l'histoire des armes. [50] En 1972, Broodthaers annonce sous le titre "Le sujet" : "Il faudra reconnaître d'abord que les Arts Plastiques [...] ne constituent qu'un champ d'application propre à quelque manœuvre de style plus militaire que savant. Essentiellement le sujet est désavoué par son utilisation comme un moyen opérationnel propre à conquérir l'espace". [51] Comment éviter un tel désaveu du sujet? Comment éviter les effets de la méconnaissance d'une division qui, sous les masques de la conquête, ne sert qu'à mieux asseoir et consolider les figures de la domination. En effet, il y a une telle insistance dans la mise en chaîne des signifiants dans le discours des maîtres dont le sujet est issu, il y a une telle fixité des séquences, une telle chute du sujet face à cela – il n'en serait que l'effet – que l'idéologie dominante occulte la réserve d'énonciation possible chez un sujet – cette marge, dont il a néanmoins la charge, du désaveu ou de la ratification entérinant ou non ses énoncés.

Le dernier livre de Marcel Broodthaers en 1975, publié et numéroté après sa mort, sera un atlas minuscule (38 x 25 mm), reprenant les images d'ombre de 32 pays tous reproduits à la même échelle, intitulé: *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires.*

Birgit Pelzer, août 1991

44. *Ibid.*
45. Broodthaers la commente: "Elle produit une impression comparable à celle que produit la partie 'annonces' dans le catalogue de la Documenta. [...] Le débat avec l'art fonctionne selon le principe du catalogue. Dans ces conditions la culture est-elle encore importante?"
46. *Cf.* la déclaration de Broodthaers, "Kunst Heute", *Szene Rhein-Ruhr* 72, Essen, Museum Folkwang, 9 juill. -3 sept. 1972.
47. *Éloge du Sujet*, Bâle, Kunstmuseum, 5 oct. -3 nov. 1974, n. p.
48. Couverture du catalogue *Le Privilège de l'Art*, op. cit.
49. Vignettes sur les couvertures des deux volumes de *L'Angélus de Daumier*, op. cit.
50. "Dix mille francs de récompense", *op. cit.*
51. "Il parle" , *Actualité d'un bilan*, Paris, Yvon Lambert, 29 oct. -5 déc. 1972, p. 37.