

# “J’arrivai à la saison noire”<sup>1</sup>

## ou LE NOIR ET LE BLANC CHEZ MARCEL BROODTHAERS

**S**IL’ON CONSIDERE que les œuvres plastiques de Marcel Broodthaers, à partir de 1964 (et jusqu’à sa mort en janvier 1976), sont des spatialisations de ses poèmes, qui prennent ainsi forme tangible, et que ses actions sont la manifestation, dans le temps et dans l’espace, de l’attitude du poète, alors son travail sur les couleurs, et en particulier sur le noir et le blanc, se réfère à l’écriture.

Ainsi, en 1969, il élabore une exposition personnelle qu’il intitule «Exposition littéraire autour de Mallarmé» ; sont éditées pour l’occasion trois versions différentes de son interprétation du poème «Un coup de dés jamais n’abolira le hasard» — œuvre majeure de la littérature. Broodthaers ajoute au titre de Mallarmé le mot : «Image», ce qui indique le sens d’une intervention qui le conduit à reproduire le poème de Mallarmé dans la mise en page de l’édition originale (Gallimard, 1914), mais en remplaçant les mots par des lignes noires. Celles-ci respectent exactement l’épaisseur, la longueur, la hauteur et les italiques de la typographie d’origine. Il *fait image* en ne gardant que le noir et le blanc qui fondent, dans leur disposition, la page en espace, et le signe en motif pictural autant que musical. Quoi de plus logique, si le travail de Broodthaers est une spatialisation de la poésie, qu’il se soit ainsi approprié cette œuvre de Mallarmé dont il dira qu’il «est à la source de l’art contemporain» et qu’«il invente inconsciemment l’espace moderne»<sup>2</sup>.

Dans sa lettre ouverte du 27 août 1968, il a clairement exposé son objectif : «Établir des 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»<sup>3</sup>. Et il ne s’est pas arrêté là, car il a su relier ces questions d’ordre sémantique, sur le rapport entre le langage et l’image, à des questions concernant le rôle social de l’artiste engagé dans un monde moderne, post-industriel et post-colonial. De manière souvent faussement naïve et assez provocatrice, il a tenté de mettre en lumière les jeux du pouvoir, que ce soit, après Marcel

---

<sup>1</sup> Dans «Adieu, Police !», paru dans la revue *Phantomas* en 1954 (Bruxelles, N°2, avril 1954, p.15) et signé par «(Le Château d’If)».

<sup>2</sup> Dans le manuscrit de l’exposition à la galerie MTL à Bruxelles en 1970 (dans le catalogue de l’exposition à la galerie nationale du Jeu de paume, Paris, Éd. des Musées nationaux, 1991).

Duchamp, celui de l'institution artistique, après Manzoni, celui de la société de consommation qui secrète le désir d'un art marchandise ou encore celui du langage comme acte d'autorité sur le monde et les autres.

Son œuvre est essentiellement portée par un esprit critique qui réclame une position à distance, celle d'un observateur (y compris de lui-même). La distance inaugurée par Marcel Duchamp a peut-être conduit Broodthaers poète à abandonner l'écriture au profit d'une autre activité : celle de « créateur » (le terme permet plus de distance que le mot artiste), puis de conservateur d'un musée fictif, le « Musée des Aigles ». « J'entends faire une réflexion sur la société et sur la culture à peu près chaque pièce que je fais »<sup>4</sup>.

### La couleur et le signe

Il réalise, en 1964-65, une œuvre intitulée « Fémur d'homme belge ». Il s'agit d'un os qui, peint aux couleurs du drapeau de la Belgique<sup>5</sup>, est donc censément celui d'un homme belge. « Avec le fémur, nationalité et structure de l'être humain sont réunis, dira-t-il. Le soldat n'est pas loin »<sup>6</sup>. Le fémur sera, en 1974, glosé comme suit par une légende sur un projet de carton d'invitation : « beau noir, jaune cirage, rouge bœuf » ; le noir, en ce cas, à la fois dénote une certaine couleur et se réfère à une symbolique : ainsi, le noir est la première couleur du drapeau belge<sup>7</sup>. Mais que peut signifier la qualification de ce noir comme « beau » ? L'adjectif est très vague, beaucoup plus que les deux autres ; d'une certaine manière, il ne désigne rien d'autre que la qualité artistique traditionnelle de la beauté, qui devient sa propre justification. Par ailleurs, il indiquerait que toute couleur noire n'est pas forcément belle.

### Le noir et le blanc

C'est un travail à partir de son livre *Pense-Bête* qui marque le passage, en 1964, de Broodthaers poète à Broodthaers créateur. L'opération consiste à pétrifier, en quelque sorte, plusieurs exemplaires de ce livre dans du plâtre. Il présentera le résultat comme son premier objet plastique, mais, dès avant ce geste décisif, il avait, dans quelques exemplaires du même ouvrage, collé des morceaux de papier de couleur, qui avaient caché progressivement soit des lettres soit des mots, tout en apportant un rythme, un espace, aux pages. Travailler avec les mots et les lettres, c'est encore affaire de langage ; avec le livre, il s'agit d'autre chose : c'est l'objet qui contient l'écriture et qui la

<sup>3</sup> Idem, p.27.

<sup>4</sup> Cité dans Ludo BEKKERS, « Gesprek met Marcel Broodthaers », Amsterdam, *Museumjournaal*, 1970, dans catalogue du Jeu de Paume, op.cit., p.26.

<sup>5</sup> (8x47x10 cm). En 1965, Broodthaers réalise une sorte de pendant à cette œuvre avec « Fémur de la femme française », peint des trois couleurs correspondantes, et présenté dans l'autre sens.

<sup>6</sup> Dans « Dix mille francs de récompense », d'après une interview d'Irmeline Lebeer, *Catalogue-Catalogus*. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1974, pp.64-68..

<sup>7</sup> Comme le montre l'œuvre « L'Aigle noir, A » (1972), qui est ensuite jaune, puis rouge, puis blanc... (catalogue du Jeu de Paume, op.cit., p.165).

présente au monde ; il signale le passage du privé au public, et indique un rapport social. Broodthaers dira, au sujet de cette œuvre qui s'appelle «Pense-Bête» comme le livre :

Le livre est l'objet qui me fascine, car il est pour moi l'objet d'une interdiction. Ma toute première proposition artistique porte l'empreinte de ce maléfice. Le solde d'une édition de poèmes, par moi écrits, m'a servi de matériau pour une sculpture. J'ai plâtré à moitié un paquet de cinquante...

L'origine du geste est l'amplification d'une réalité : le livre, n'ayant pas été vendu, ni donc lu, est resté fermé, ne donnant pas vie aux poèmes. Or, mettre en images cet «interdit» aurait pu provoquer le désir de lire ce qui était caché, mais au grand étonnement de Broodthaers, cela n'a pas été le cas : «On ne peut, ici, lire le livre sans détruire l'aspect plastique. Ce geste concret renvoyait l'interdiction au spectateur, enfin je le croyais. Mais à ma surprise, la réaction de celui-ci fut tout autre que celle que j'imaginai. [...] Aucun n'eut la curiosité du texte [...]. Aucun ne s'est ému de l'interdit...»<sup>8</sup>. La blessure du poète est alors redoublée<sup>9</sup>. Son activité, depuis, n'a pas été exempte d'un mélange de désillusion et de volonté de passer outre en faisant, justement, de la désillusion matière à création.

Au même moment, en 1963, il réalise l'œuvre intitulée «Le problème noir en Belgique». De quel noir s'agit-il ? Il y en a deux : un noir de peinture qu'il a posé grossièrement et un noir d'imprimerie ; plastiquement, il s'est servi d'un journal plié (le quotidien *Le Soir*) comme support et fond de son image : sept œufs (en plâtre) collés sur celui-ci (par la peinture). L'image est attirante : la peinture envahit et impose d'autres règles au discours «officiel» en perturbant la lisibilité. Mais, au-delà du problème du noir peint par rapport au noir imprimé, qui relève plus de l'histoire personnelle de Broodthaers<sup>10</sup>, l'artiste convoque, pour lors, une actualité : nous sommes en 1963 et «le problème noir en Belgique» est celui du Congo. Marcel Broodthaers, ici, ne construit ni un discours pour, ni un discours contre le colonialisme<sup>11</sup> ; il stigmatise, par une œuvre au fonctionnement simple, une situation belge, que l'on peut rapprocher de ses préoccupations globales. Le journal *Le Soir*

<sup>8</sup> Dans «Dix mille francs de récompense», art.cit.

<sup>9</sup> D'autant qu'il a présenté cette sculpture en février 1966 lors du colloque international sur la «situation de l'écriture» (et son œuvre aurait pu être un manifeste de cette situation), colloque sous la direction du professeur André Guimbreière et avec la participation de Roland Barthes, Jean Peiffer, Jean Lefebvre, René Micha, Alain Badiou, Georges Lambrichs, Pierre Klossowski, Michel Deguy et Marcel Lecomte.

<sup>10</sup> Le passage de l'écrit à l'image se retrouve aussi dans l'emploi du noir comme matériau brut (après Manzoni) : les moules (au noir si brillant), le charbon («Valise charbon», valise noire contenant du charbon et sur laquelle est écrit en blanc au pochoir le terme «charbon», 1966), le téléphone noir décroché mis dans du coton («Coup de fil à Pierre Restany», 1967) : autant d'exemples qui montrent que Broodthaers est l'héritier de Stéphane Mallarmé, de Marcel Duchamp et de René Magritte, mais avec une conscience politique (poétique) autre.

<sup>11</sup> «À mon sens, il ne peut y avoir de rapport direct entre l'art et le message et encore moins si ce message est politique sous peine de se bruler à l'artifice» (dans «Dix mille francs de récompense», art.cit.).

plié exhibe, sur sa première page, le titre imprimé : «Il faut sauver le Congo». La macule de peinture est placée juste au-dessus de l'article en question, occultant les autres textes anodins (le salon de Mme Destrée...) afin, bien sûr, de privilégier et de renforcer celui qui concerne le Congo. Or, ce texte, lui aussi, n'est pas visible totalement, puisque le journal est plié, et nous ne pouvons en lire que le chapeau dû à un rédacteur du journal et annonçant le texte écrit par Moïse Tschombe. On nous explique que le leader congolais s'adresse aux Belges après avoir séjourné dans leur pays. Qu'est-ce que le problème noir en Belgique ? Sans doute plus la représentation que les Belges se font du Congo, dans leur pays, que le problème du Congo en lui-même. L'envahissement de la couleur noire est loin d'être anodin ; ayant un aspect incontrôlé, il se présente comme une tache qui semble symboliquement peser sur les consciences. Par ailleurs, le glissement des couleurs est révélateur : si l'œuf blanc (ou plus ou moins blanc) est comme englué de noir, ce n'est pas seulement un jeu visuel ou un jeu de mots<sup>12</sup>. Je préfère laisser de côté les multiples interprétations possibles, à partir de l'œuf (de blanc et vierge, devenu noir et simulacre) ou de la tache (qui évoquerait le refoulé, etc.), pour insister plutôt sur le passage du blanc au noir et du noir au blanc, passage qui est aussi à l'œuvre dans «Pense-Bête»<sup>13</sup>.

Ces livres, à la couverture noire, sont clos à jamais par et dans du plâtre. Dans une dialectique du noir et du blanc, de la réserve et de la présence, le noir symbolise d'abord l'écriture et le blanc, la surface vierge en attente de l'écriture. Ensuite, ce blanc, lorsqu'il est utilisé ultérieurement pour recouvrir autre chose, ne peut en constituer une annulation pure et simple, ni totale, car l'innocence de la page vierge, une fois perdue, n'est jamais retrouvée. En l'occurrence, le blanc n'est plus silence. Quand le noir envahit de manière désordonnée la page imprimée, on peut y voir la surenchère de l'écriture, le bavardage du langage, qui provoque en son excès la perte des contenus. Dans un cas comme dans l'autre se marque l'illisibilité de l'écrit, apportée par la société et amplifiée par le poète qui ne peut toujours pas s'y résoudre, puisqu'il sait, lui, le poids des mots.

En 1968, prévoyant pour cette opération un tirage illimité, il a réalisé une «édition» de plaques de plastiques embouties et peintes. L'emboutissage formait des mots ou des images ; dans certains cas, les mots étaient très peu visibles et lisibles, car blancs sur blanc ou noirs sur noir ; d'ailleurs, d'une manière générale, il avait voulu que la lecture en soit difficile : «le sujet [est] une spéculation sur une difficulté de lecture entraînée par l'emploi de ce matériau. Sachez que l'on fabrique ces plaques comme des gaufres. [...] La lecture est contrariée par l'aspect image du texte et l'inverse»<sup>14</sup>.

L'œuvre «Pense-Bête», exposée dans une galerie d'art, constitue une sculpture et non plus, à proprement parler, un ensemble de livres. Malgré tout, ce sont encore des livres, puisqu'ils ne sont pas méconnaissables ; mais des

<sup>12</sup> Comme lorsqu'il écrit «Moules» au-dessus d'œufs collés sur une toile : «L'erreur» (1966).

<sup>13</sup> Le noir et le blanc jouaient déjà un rôle avec une publication précédente : *La Bête noire*, titre d'un recueil de Marcel Broodthaers (1er avril 1961), comportant deux poèmes : «La Bête noire» et «La Bête blanche» (*La Bête noire*. Gravures de Jan Sanders. Bruxelles, chez l'auteur, 1961).

<sup>14</sup> Dans «Dix mille francs de récompense», art.cit.

livres par défaut, qui rappellent leur origine en ayant perdu leur usage. De son côté, le journal *Le Soir* a gagné en ambivalence ; comme les papiers collés dans les œuvres cubistes, il reste ce qu'il est et en même temps il s'opacifie, en devenant représentation de lui-même et d'une société. Ni le livre ni le quotidien ne sont des objets comme ceux qu'il a « d'abord mis en scène, objets de la vie quotidienne, moules, œufs, pots, images publicitaires... »<sup>15</sup> et qu'il a utilisés comme autant de « mots zéros » : le livre et le quotidien entretiennent avec le mot des rapports qui complexifient ce degré zéro.

D'une part une désaffection du livre (comme on dit d'une église où l'on ne pratique plus), d'autre part une mise à distance de l'information. Ceci rappelle l'opération du langage qui, lorsqu'il nomme, place le référent en tant qu'éternel absent, et néanmoins présent. La distance est décisive et irréversible, et elle n'a de valeur que dans la dynamique de son appréciation vécue (faire l'expérience du langage comme perte du monde et comme nous constituant). Ici, il y a le livre et le journal, mais inutilisables, devenus représentations. À l'inverse du langage qui donne à lire (et à écrire), l'opération de Broodthaers donne à voir l'impossibilité de lire, l'interdit du texte ou son refus, mais par là même aussi donne à voir son importance. Et ce n'est pas pour revenir au monde, mais pour redoubler l'écrit par des formes et des images ; ce faisant, il creuse encore l'écart, et place l'écrit autant que son contenu sous le signe du doute.

Dans ces deux exemples d'œuvres, le noir et le blanc sont inséparables : il y a du noir parce qu'il y a du blanc ou, en d'autres termes, le noir est l'autre du blanc et vice-versa. Cette figure de la dualité et de l'altérité est amplifiée par une association avec d'autres dualités : celle du texte et de l'image, ou encore celle de la fiction et de la réalité ; par exemple, le contraste entre la régularité de l'impression et la flaque de peinture est d'une violence humoristique caractéristique de l'esprit du poète.

Il exprime sa conscience du pouvoir de l'écriture, ou de l'écriture comme instance de pouvoir, par sa mise en scène critique ; c'est pourquoi, nous pouvons dire que « Le problème noir en Belgique » est autant, pour Broodthaers, celui du Congo et de la colonisation que celui de la presse. Dans une lettre de 1968, il écrit : « Je me sens solidaire de toutes les démarches qui ont pour but la communication objective, ce qui suppose une critique révolutionnaire <sup>16</sup> de l'emploi malhonnête de ces moyens extraordinaires qui sont les nôtres : presse, radio, télévision en noir et en couleur »<sup>17</sup>.

Comme l'a justement écrit Michel de Certeau, « apprendre à écrire définit l'initiation par excellence à une société capitaliste et conquérante »<sup>18</sup> ; c'est pourquoi il n'est pas sans importance de la part de Broodthaers à la fois

<sup>15</sup> Dans sa lettre ouverte du 27 août 1968.

<sup>16</sup> Révolutionnaire est à mettre en relation avec le surréalisme révolutionnaire, créé à Bruxelles par Dotremont et Achille Chavée en 1947 et dissous plus tard, dont Broodthaers signera les tracts.

<sup>17</sup> Dans *Lettre ouverte du Département des Aigles*, Düsseldorf, 19 septembre 1968 (voir catalogue du Jeu de Paume, op.cit.).

<sup>18</sup> Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*. Arts de faire, Paris Gallimard, 1990, p.201.

d'avoir montré le texte de Moïse Tshombe et de ne pas le donner à lire, car, consciemment — et non par inadvertance —, il indique ainsi le caractère autoritaire d'une langue qui est, nous le savons bien, rapport de force (le plus faible doit apprendre la langue du plus fort) et «pratique initiatrice fondamentale»<sup>19</sup> avant de devenir structure de pensée.

### La conquête de l'espace

Non seulement, Marcel Broodthaers a manié les mots et les images, mais il s'attachera également, dans une grande part de son travail, à élaborer une série de ruses pour déplacer les enjeux du pouvoir, avec par exemple une réflexion sur des espaces privilégiés comme le livre ou le musée.

Quelques œuvres montrent l'attention de l'artiste à l'espace (espace du livre, espace réel, espace fictionnel, lieu d'exposition, etc.) et au territoire. À cet égard, sa position reste la même : un peu à l'écart et opérant une mise en scène critique. Ainsi, son œuvre «La carte du monde poétique» (1968), élaborée à partir d'un ouvrage géographique ordinaire, est la correction à l'encre du mot "politique" ; deux lettres : L et I, ont été barrées de manière à faire apparaître le mot "poétique" ; ceci, alors qu'il n'a pas éprouvé le besoin de corriger, en 1974, «La carte du fond des océans» (carte, sans doute, déjà en soi poétique). Des dessins de 1974 évoquent par exemple le voyage et le contraste entre deux civilisations, deux pays : sur un dessin, la mention «Hôtel du Nord» est écrite au-dessus d'un palmier, sur un autre des bateaux voisinent avec le même palmier, tandis que le mot "paradis", ailleurs, est écrit "Conquérir l'espace". La même année, le titre d'une publication, *Racisme végétal*, est placé sous une image de plage avec palmiers<sup>17</sup>.

Une exposition de 1975 à l'Institute of Contemporary Art (New Gallery, à Londres) montre avec évidence son intérêt pour la conquête de l'espace. Son titre est «Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers». Elle réunissait deux salles (et un film tourné à partir du lieu d'exposition «La bataille de Waterloo») portant les inscriptions suivantes : l'une «XIX<sup>e</sup> siècle», l'autre «XX<sup>e</sup> siècle» ; dans la première salle étaient disposés des armes, des canons, un serpent naturalisé (et d'autres objets encore), le tout sur du gazon artificiel ; dans la seconde était arrangé le plus naturellement du monde un mobilier de jardin (table, chaises, parasols) avec, au mur, sur une étagère, une rangée de fusils. S'il est vrai que la conquête du territoire s'exerce de deux manières principales, par la guerre et le tourisme (les deux pouvant occasionnellement être réunis), nous pouvons dire aussi que le poète, quant à lui et de manière apparemment pacifique, fait la conquête de l'espace muséal par ses mises en scènes subversives.

Il modernise et conceptualise l'attitude d'Arthur Rimbaud. Il écrivait en 1966 dans *Phantomas* : «Ce qui me tient au cœur»,

c'est le respect pour certaines valeurs. Rimbaud. Particulièrement Arthur Rimbaud. Le modèle de la révolte. Le modèle poétique intense.

J'aimerais, comme lui, m'occuper d'affaires en Afrique. Le Congo

R.-L. Stevenson, l'auteur de *L'île au trésor*, n'aurait pas manqué de partager ce point de vue.

Faut-il suivre Marcel Broodthaers dans cette nostalgie de l'Afrique ? Qu'il ait placé, juste après Rimbaud, Stevenson permet de supposer qu'il introduit à

<sup>19</sup> Idem.

Faut-il suivre Marcel Broodthaers dans cette nostalgie de l'Afrique ? Qu'il ait placé, juste après Rimbaud, Stevenson permet de supposer qu'il introduit à cet égard une distance qui lui permet de se moquer du rêve (et des valeurs à respecter ; d'ailleurs, est-ce Rimbaud poète ou Rimbaud s'occupant d'affaires en Afrique qui est à respecter ?), tout en le plaçant dans le domaine de la fiction (et, peut-être, de la désillusion). Son Afrique, son autre continent, n'est pas un territoire géographique, c'est le monde des arts plastiques. Lui aussi a abandonné la poésie, l'univers privé de l'écriture pour l'univers public de l'artiste et, plus tard, du conservateur fictif (du «Musée des Aigles»). L'exposition de 1964, à la Galerie Saint-Laurent de Bruxelles où il expose «Pense-Bête», indique clairement ce passage. Il insiste sur le caractère commercial de la manifestation par un texte qu'il fait imprimer sur des doubles pages de magazine et qui lui servira de carton d'invitation :

Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis plus bon à rien. Je suis âgé de quarante ans... L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je mis aussitôt au travail [...].

Vendre des objets insincères («s'occuper d'affaires»), serait-ce perpétuer la révolte ? Elle est, dans ce cas, autant dirigée contre la poésie et les arts plastiques que contre la société.

Sa manière d'introduire à chaque occasion un écart, en refusant toujours le ton de l'autorité, lui permet de dénoncer l'idéologie dans l'art et l'art comme idéologie, et, par-delà, tout abus d'idéologie.

Catherine GROUT  
Université de Picardie



Marcel BROODTHAERS, *Le problème noir en Belgique*, 1963, 50 x 42 cm.  
Cliché obligeamment prêté par la Galerie Isy Brachot (Bruxelles-Paris), qui précise : «Type : journal et œufs peints»... (NdIE).