

PIERRE
DAIX

HISTOIRE DE L'ART

PRIX

PIERRE

DAIX

2016



Fr Le Prix Pierre Daix a été créé en 2015 par François Pinault, en hommage à la mémoire de Pierre Daix, disparu le 2 novembre 2014, auquel le liait une longue amitié. L'édition 2016 récompense Maurice Fréchuret pour son ouvrage *Effacer. Paradoxe d'un geste artistique* paru aux presses du réel en 2016.

Le Jury a été sensible à l'originalité de la démarche qui propose une nouvelle lecture de la notion de « l'effacement » appréhendé comme geste artistique. Ce prix distingue aussi Maurice Fréchuret pour l'ensemble de sa carrière d'historien d'art, de conservateur et de directeur de musées, et salue le travail d'une maison d'édition française et indépendante, fondée en 1992 par Xavier Douroux et Franck Gautherot.

Nous en publions un chapitre sur l'artiste belge Marcel Broodthaers (1924–1976).

En François Pinault created the Pierre Daix prize in 2015 in honor of his close friend Pierre Daix, who passed away on November 15, 2014. The 2016 Pierre Daix prize was awarded to Maurice Fréchuret for his work *Effacer. Paradoxe d'un geste artistique* [Erasing. A Paradoxical Artistic Gesture], published in 2016 by les presses du réel.

The jury was impressed by the originality of Fréchuret's approach, contributing a new reading of the notion of "erasure" as an artistic gesture. The prize honors Fréchuret's long career as art historian, curator, and museum director, while also saluting the work of les presses du réel, a French independent publishing house founded in 1992 by Xavier Douroux and Franck Gautherot. The following excerpt is taken from Fréchuret's chapter on the work of Belgian artist Marcel Broodthaers (1924–1976).

«...CES QUATRE VERS QUI SONT DEVENUS PEU À PEU ILLISIBLES SOUS LA PLUIE ET LA POUSSIÈRE, ET QUI PROBABLEMENT SONT AUJOURD'HUI EFFACÉS...» / "...THESE FOUR LINES, WHICH HAVE BECOME GRADUALLY ILLIGIBLE BENEATH THE RAIN AND THE DUST, AND WHICH ARE, TODAY, PROBABLY EFFACED..." – VICTOR HUGO, *LES MISÉRABLES*

Incipit — Effacer, dans le domaine artistique, est synonyme de correction ou de modification. Appelée communément « repentir », cette intervention exprime la maladresse voire la faute et qualifie l'œuvre dans ce qu'elle a de faible et d'inadéquate. Dans le domaine de la politique ou de la publicité marchande, la pratique de l'effacement est indéniablement liée au mensonge et à la dissimulation. L'histoire, depuis des décennies, a présenté maints exemples de ces frauduleuses interventions qui ont pour but de corriger son cours. Transformer cette action, si fondamentalement négative, en une pratique susceptible de déboucher sur des ouvertures nouvelles, voilà ce à quoi, au cours du XX^e siècle et aujourd'hui encore, les artistes ont abouti. En pratiquant l'effacement, c'est-à-dire en travaillant à rebours, ils ont su enrichir exemplairement la création artistique. Le geste historique de Robert Rauschenberg effaçant, en 1953, un dessin de Willem De Kooning, les propositions exemplaires de Marcel Broodthaers, Claudio Parmiggiani, Roman Opalka, Gerhard Richter croisent, celles plus récentes d'Hiroshi Sugimoto, d'Ann Hamilton, de Jochen Gerz, de Felix Gonzalez-Torres mais aussi celles des artistes de la génération actuelle comme Zhang Huan ou Estefanía Peñafiel Loaiza... Autant d'exemples qui invitent à reconsidérer ce geste paradoxal et à l'appréhender dorénavant comme une pratique véritablement artistique.

Incipit — Erasing, in art, is a process of correction or modification. Commonly associated with remorse, erasure can express a blunder or a mistake, designating the work as weak or inadequate. In politics or advertising, erasure is undeniably tied to lies and dissimulation. For decades, history has presented us with one example after the next of these fraudulent interventions, aiming to correct its course. Yet, throughout the twentieth century and still today, artists have turned to this fundamentally negative action, transforming it into a practice that opens new avenues for exploration. By erasing, working backwards, they have enriched artistic creation. From Robert Rauschenberg's historic 1953 gesture of erasing a drawing by Willem de Kooning to exemplary works by Marcel Broodthaers, Claudio Parmiggiani, Roman Opalka, and Gerhard Richter, along with more recent examples by Hiroshi Sugimoto, Ann Hamilton, Jochen Gerz, Felix Gonzalez-Torres, and artists of the current generation, such as Zhang Huan or Estefanía Peñafiel Loaiza. Fréchuret examines all these examples and more, leading us to reconsider this paradoxical gesture and to understand it henceforth as a veritable artistic practice.

MAURICE FRÉCHURET
EFFACER. PARADOXE D'UN
GESTE ARTISTIQUE
DIJON, LES PRESSES DU RÉEL,
COLLECTION « DEDALUS »,
2016.

Lorsqu'en 1969, Marcel Broodthaers décide d'ajouter une séquence de plus à la grande épopée que fut *Le Musée d'art moderne, Département des Aigles, section XIX^e siècle*, une page importante de l'art de l'effacement est en train de s'écrire. L'image sensible paradoxale car comment peut-on écrire l'effacement ? Elle n'est pourtant pas gratuite puisque, précisément, le texte que l'artiste belge tente de rédiger à la main sur une feuille de papier est, sitôt écrit, voué à la disparition. Cet épisode va donner lieu à un court métrage que Marcel Broodthaers réalisera à Bruxelles et qui s'intitule : *La Pluie (projet pour un texte)* de 1969. Pendant les deux minutes que dure le film, l'artiste, installé à l'extérieur, s'essaie à la rédaction d'un texte auquel il ne parviendra pas à donner forme car la pluie vient vite contrarier, ou plutôt, conforter le projet initial. Car tel est bien naturellement le dessein de Broodthaers de produire une écriture qui, dès qu'elle apparaît sur la page, connaît une immédiate dissolution. Il en résulte une écriture sans forme, qui parce qu'elle fait tache, les prend toutes. Dans ce film, tourné en 16 mm, en noir et blanc et silencieux, la pluie ruisselle sur la tête, les épaules, la main de l'artiste qui, stoïque, poursuit son travail épistolaire. Elle n'épargne pas non plus la page blanche qui, au fur et à mesure de l'action, devient le réceptacle d'une véritable liquéfaction de l'écriture. Les volutes aqueuses et noires de l'encre diluée ne finissent pas de se former pour aussitôt disparaître sous les trombes d'eau déversées. La mise en scène

01

n'a pas été laissée au hasard. Dans la cour fermée par un mur de briques peint en blanc, une chaise de jardin sur laquelle va opérer l'artiste est disposée devant une caisse en bois – semblable à celles qui apparaissent dans le *Département des Aigles* – qui servira de table. Derrière ce dispositif sommaire, sur le mur, s'étale du reste l'appellation en question. Elle sera visible dans le film avant la série des plans resserrés. Sur le dessus de la table improvisée, le papier, le porte-plume et le gros encrier attendent que l'artiste officie. Le tout a été agencé par lui avec l'aide probable de Blinky Palermo, d'Oda et Franz Dalhem qu'un cliché de l'époque nous montre, posant, munis de balais et autres ustensiles d'aménagement. Dans ce court métrage, des gros plans mettent la main qui s'affaire bien en évidence. Sans vraiment chercher à lutter contre les intempéries, elle poursuivra le travail d'écriture jusqu'à ce que l'artiste finisse par s'arrêter. L'absurdité de la séquence est totale mais, comme bien souvent dans la cinquantaine de films réalisés par Marcel Broodthaers, une véritable réflexion émerge toujours de toutes ces images aux intonations si fortement keatonniennes². La fusion de l'encre et de l'eau et l'effacement de l'écriture qui en résulte peuvent, comme cela a été avancé, témoigner de la fluidité de la parole mais, plus sûrement encore, du rapport de l'écriture et de l'espace tel que Broodthaers l'a problématisé à maintes reprises.

Il ne faut pas oublier qu'avant de devenir artiste, Broodthaers fut poète et libraire de livres de bibliophilie, que les exemplaires invendus de son dernier recueil furent coulés

02

dans le plâtre et que ce geste d'effacement rédhitoire signe sa conversion au monde des arts plastiques. Son goût pour la littérature et l'usage des mots en général ne cessera pas pour autant et son œuvre entier montrera son attachement au verbe et à la parole écrite. Pénétré de toutes parts par les mots, son œuvre plastique se conjugue sur le mode textuel et fait lien de manière constante avec l'écriture. Cette caractéristique qu'il partage avec de nombreux artistes de cette période trouve probablement son apogée dans *la Salle blanche* de 1975, reconstitution en bois d'un appartement dont les murs sont constitués de mots ayant tous trait au milieu de l'art ou au monde muséal. Le rapport traditionnel du mot à la peinture connaît avec Marcel Broodthaers une nouvelle définition. Il l'installe dans l'espace réel et concret et non plus dans l'espace fictionnel du livre ou de la page. Il pousse au plus loin le défi d'une écriture spatiale qui abolit la frontière entre l'exercice de la lecture et celui du regard ou, pour le dire autrement, entre le lire et le voir. En ce sens, l'artiste fait sien le projet mallarméen et lui donne même un prolongement significatif en ce que les éléments du texte, en rapport direct ici avec le monde du musée et de ses problématiques spécifiques, parcourent l'espace de l'appartement (ou plus précisément de sa réplique fidèle), en ponctuent les murs comme les écrits de Mallarmé les pages de *dés jamais n'abolira le hasard*.

Or, une des propositions parmi les plus conséquentes de Broodthaers a du reste été établie sur une reprise à l'identique de l'édition originale du poème de l'écrivain. Ce sont 90

03

exemplaires sur papier mécanographique transparent que l'artiste publie sur le modèle même de l'édition originale de 1914. Les mêmes espaces courent entre les éléments imprimés et l'agencement des vides est là aussi fidèlement respecté. L'intervention de l'artiste consiste en une sorte de caviardage des mots imprimés. Le poème est ainsi réduit à une série de surcharges noires, environnées de blanc. Le procédé est suffisamment efficace pour que, en dépit de la transparence du papier, l'on ne puisse nullement déchiffrer ce que ces surcharges cachent. La maquette à laquelle il parvient ne laisse voir que des blocs noirs plus ou moins larges qui dissimulent les mots et qui, ce faisant, annulent ce qu'ils conservaient de sens après l'éclatement que le poète leur a fait subir.

Ce qui intéresse Broodthaers est la réflexion menée par Stéphane Mallarmé sur l'espace que les mots sont capables d'engendrer. Son admiration pour son œuvre est réelle et une grande partie de ce qu'il va réaliser s'inscrira en référence directe ou implicite avec elle. Dans ses écrits, l'artiste définit l'apport de Mallarmé comme « la source de l'art contemporain » en ce qu'il « invente inconsciemment l'espace moderne.³ » Le geste par lequel Broodthaers rend illisibles les mots ou séquences de mots de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* est la manière la plus adéquate d'explicitier le projet mallarméen et, tout en le prolongeant de manière consciente, de se l'approprier entièrement. À ce propos, nous faisons nôtre la proposition de Benjamin Buchloh qui écrit : « L'érosion de la lisibilité des marques linguistiques, par biffure sémantique et effaçage

04

visuel, apparut pour donner une autonomie plastique et une présence "objectale" aux éléments de typographie, tout en y parvenant par le langage.⁴ » Il est intéressant de remarquer que le caviardage que l'artiste fait subir au texte du poète – geste délibérément agressif à première vue – est pensé comme un geste d'accompagnement voire comme la preuve de son admiration pour l'auteur d'un ouvrage qui, à ses yeux, transforme le paysage littéraire de manière fondamentale. L'hommage, ainsi rendu au fondateur de la poésie moderne, est contenu dans l'« image » du poème à laquelle l'artiste aboutit et que Jacques Rancière a bien analysée : « Cette image consiste à effacer le texte entier, à lui substituer les rectangles noirs de sa distribution spatiale, soit précisément sa "plastique"⁵. » C'est donc à une requalification du texte en image plastique à laquelle Broodthaers travaille en obscurcissant les mots⁶. L'objectif défini étant de mettre en évidence « le rapport que l'espace établit entre les mots-idées et la forme plastique.⁷ » Il est aussi intéressant de noter que, nonobstant la manière même de pratiquer l'effacement, le geste de Broodthaers rejoint celui que Rauschenberg commet sur le dessin de De Kooning. Le gommage tout comme le rajout rendent illisibles le document initial – dessin ou texte – non pour les détruire mais pour prolonger le projet de leur auteur. Le gommage énergique que Rauschenberg a effectué est bien la poursuite de l'approche toute gestuelle de De Kooning et le noircissement du texte de Mallarmé est bien la mise en valeur des dispositifs matériels dans l'espace de la page agencée par le poète⁸. Les

05

deux gestes jouent en somme comme amplificateurs de propositions antérieures dont elles déjouent cependant la configuration. L'intérêt réel de Rauschenberg pour De Kooning et celui de Broodthaers pour Mallarmé ne saurait se traduire par une simple reconduite des propositions premières mais au contraire par un certain déplacement des données qui, ce faisant, les réactive.

Dans cette œuvre, comme dans *La Pluie (projet pour un dessin)*, Broodthaers pratique par effacement. Mais la manière de procéder n'est pas la même. Dans *Un coup de dés*, l'artiste procède par saturation de l'élément qu'il entend soustraire de la vue, alors que dans *La Pluie* il procède par dissolution de la figure représentée. Sont soustraits à la vue des éléments précédemment tracés (presque simultanément) et leur disparition, due à une action précise et volontaire, est la « lessive » des mots, sitôt apparus, sitôt gommés, correspond à un mode d'effacement simple et efficace et, dans ce cas précis, sans appel. C'est donc bien sur le mode que nous qualifions d'ablatif que l'artiste rend illisible le tracé de sa propre écriture. Il convient de souligner combien, pris comme figure du discours ou comme procédé chirurgical, le terme qualifie bien les propositions de Broodthaers. Les mots de la chambre blanche disséminés dans l'espace trouvent leur écho dans les deux lettres du monogramme MB que l'artiste aime reproduire à l'envi sur les divers supports choisis : consignés sur la page blanche de *La Pluie*, ils finissent par disparaître sous les ruissellements d'eau qui les charrient définitivement dans l'oubli.

06

Notes

1 — Voir le catalogue de l'exposition *Marcel Broodthaers, Cinéma*, Barcelone, Fondation Antoni Tàpies, 1997 et plus particulièrement les pages 88–89.

2 — Voir Bruce Jenkins, « Un peu plus tard : citations in the cinema of Marcel Broodthaers » *Ibidem*, p. 292.

3 — Sur ce point, voir l'article de Jean-Philippe Antoine, « L'espace conduit-il au paradis ? sur l'exposition des mots » dans *Littérature*, 2010 / 4, n° 160. L'auteur spécifie qu' : « En conservant la dispersion typographique originale tout en supprimant les mots qu'elle supportait, Broodthaers ne parachève pas seulement le mouvement de spatialisation du poème entamé par Mallarmé. Il le transforme, jusqu'à susciter son renversement : l'oblitération du sens dans une spatialité tout entière de surface » *Ibid.*, p. 99.

4 — Voir le chapitre « Biffure et effaçage » dans Benjamin Buchloh, « Lettres ouvertes, poèmes industriels » dans *Broodthaers*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, collection Conférences et colloques, 1992, p. 27.

5 — Jacques Rancière, *L'Espace des mots, de Mallarmé à Broodthaers*, musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005, p. 5.

6 — Pour plus de détails sur l'œuvre, voir Anny de Decker « Exposition littéraire autour de Mallarmé : Marcel Broodthiers à la Deblioudebliou / S » dans *Marcel Broodthaers*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1991, p. 138 sq.

7 — Jacques Rancière, *L'Espace des mots, de Mallarmé à Broodthaers*, op. cit., p. 7. Broodthaers explique lui-même le projet, feignant de s'excuser : « Quant à l'idée d'établir un rapport direct entre littérature et arts plastiques j'ai peur de l'avoir fait en prenant comme sujet *Le Coup de Dés*, de Mallarmé !!! ». Extrait d'une lettre publiée dans *Marcel Broodthaers, catalogue des livres, 1957–1975*, Cologne, Galerie Werner, New York, Galerie Goodman, Paris, Galerie Gillespie, Laage, Salomon, 1982, p. 27.

8 — À ce sujet, l'observation de Jean-Philippe Antoine : « Lorsqu'il substitue aux caractères typographiques et aux mots qu'ils assemblent des barres noires d'épaisseur et de longueur équivalentes – une première fois sur une plaque d'aluminium, puis sur du papier mécanographique, enfin sur papier courant, Broodthaers répète le mouvement de spatialisation inauguré par Mallarmé, et le pousse jusqu'à sa dernière conséquence : l'oblitération du sens dans une spatialité devenue tout entière de surface ». Jean-Philippe Antoine, *Marcel Broodthaers, Moule, muse, méduse (un essai critique en sept coups)*, Les presses du réel, Dijon, p. 56. Voir également Gilles Tiberghien, « Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain » dans *L'Espace géographique* 3/ 2010 (tome 39), p. 203.

07

Le jury de l'édition 2016 du Prix Pierre Daix était composé de /
The jury of the 2016 Pierre Daix prize was composed of:
Jean-Jacques Aillagon, Luca Massimo Barbero,
Laurence Bertrand Dorléac, Jean-Marie Borzeix, Brigitte Leal,
Laurent Le Bon, Alain Minc, Markus Müller, Alfred Pacquement,
Marie-Karine Schaub.

Maurice Fréchuret a été conservateur au musée d'Art moderne de Saint-Etienne de 1986 à 1993, puis au musée Picasso d'Antibes de 1993 à 2001 et directeur du CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux de 2001 à 2006. Il est nommé conservateur des musées nationaux du XX^e siècle des Alpes-Maritimes (2006–2014). Parallèlement à son travail de conservateur, de commissaire d'expositions et d'enseignant, il a publié de nombreux essais sur l'art.

MAURICE FRÉCHURET

Maurice Fréchuret began his career at the Saint Etienne Museum of Modern Art, where he was a curator from 1986 to 1993; he then occupied the same role at the Picasso Museum in Antibes from 1993 to 2001. He was the director of the CAPC Museum of Contemporary Art in Bordeaux from 2001 to 2006, when he was appointed director of national museums of twentieth-century art for the Alpes-Maritimes region, a role he occupied until 2014. Alongside his work as a curator and professor, he is the author of numerous essays on art.