19 notes autour des travaux de Jacques Charlier

1.

Ne pas être dupe. Rester vigilant. Ne jamais se laisser leurrer, ni mystifier. Ouvrir tout grand les yeux. Être lucide, impitoyablement lucide. Telles seraient les consignes que se donne, que nous donne J.C. Se méfier est un devoir, gai ou non, il n'importe. Ne nous abandonnons pas aux modes, aux engouements, aux petites et grandes lâchetés auxquelles voudraient nous amener marchands, artistes, manipulateurs divers du monde de l'art. La lucidité est conseillée. Il ne faut pas se laisser berner, dindonner. Il faut toujours soupçonner le pire et tout analyser, être attentif. Ne pas se laisser endormir, ni égarer. Le travail de J.C. se veut exercice du soupçon, méfiance systématique et organisée.

2.

On se souvient d'un des rêves de Freud, qu'il analyse dans *La science des rêves* : «La nuit qui précéda l'enterrement de mon père, je vis en rêve un placard imprimé, une sorte d'affiche, quelque chose comme le «Défense de fumer» des salles d'attente des gares. On y lisait : «On est prié de fermer les yeux» ou «On est prié de fermer un œil»».
Je ne sais pas si J.C. connaît ou non ce rêve de Freud. Il n'importe. Mais, pour lui, la situation du monde de l'art aujourd'hui ressemble un peu au monde de ce rêve. On y serait constamment à la veille ou au lendemain de l'enterrement d'un «Père artistique». Critiques et marchands brandiraient des pancartes, formuleraient (explicitement ou implicitement) des interdits. Il ne faudrait pas «déboulonner» en même temps toutes les idoles artistiques. A certains moments (mais non pas à

tous, non pas en 1983 par exemple, semble-t-il), il serait permis, et même conseillé d'évoquer la mort de l'art en général, mais à condition de saluer comme artistes certains de ses prétendus assassins, à condition que le spectacle de l'art ne soit pas interrompu et que continuent les ventes et achats d'œuvres et de non-œuvres. Face à l'art, à ses forces et faiblesses, à ses liens avec ce que l'Internationale Situationniste nommait la «société spectaculaire marchande», les gens du milieu de l'art nous prieraient de «fermer les yeux», ou plutôt, sans doute, de «fermer un œil». Nous pourrions aller y voir, mais pas de trop près. Nous devrions nous montrer relativement discrets, polis. J.C., lui, nous demande au contraire d'être sans égards, curieux, inconvenants, indiscrets, d'ouvrir les deux yeux, sans ciller.

3.

Mal vu, il est mal vu dans le milieu. Il a des ennemis, qui parfois l'attaquent et plus souvent font le silence autour de lui. Ils trouvent qu'il ne respecte pas les convenances, qu'il ne joue pas le jeu. Gênant il paraît. Oui, gênant.
Et le milieu de l'art est un milieu particulièrement susceptible, parce qu'il se croit (à tort ou à raison) fragile. Lorsque J.C. (depuis 1969) montre des caricatures de critiques, d'artistes, de marchands, d'éditeurs, la plupart de ses «modèles» involontaires le prennent mal. Si le monde politique s'est habitué à l'usage de la caricature, si les gouvernants sont plutôt contents d'être caricaturés, les gens du monde de l'art souvent se vexent, se fâchent. «Peut-être (dit J.C.) parce que la foi dans l'art est chose faible selon eux et qu'ils estiment qu'il ne faut pas toucher à ses prêtres, ni à ses idoles». De plus, le monde de l'art, le plus souvent sans l'avouer, tient encore à une hiérarchie des genres artistiques et considère la caricature comme un genre mineur, un peu méprisable.

4.

De façon générale, d'ailleurs, l'humour dans l'art est souvent inquiétant aux yeux des spécialistes de l'art. Ils se méfient.
On se souvient de la phrase étonnante attribuée, je crois, à Tertullien : «Rire et faire rire est indigne d'un chrétien». Bien des critiques pensent : «Rire et faire rire est indigne d'un artiste». Les militants de toute obédience, les fidèles de toutes les églises rient peu et n'aiment guère l'humour. Trop souvent le monde artistique est peuplé de militants, de fidèles. Ils pensent qu'on ne doit pas plaisanter avec l'art. Ils vénèrent. Ils sont respectueux.

L'humour de Rops, d'Ensor, de Magritte, de Broodthaers, de quelques autres a toujours causé de la gêne à certains spectateurs qui préfèrent au rire la vénération, l'admiration. Ils entrent dans un musée comme dans une église. Ils tendent à regarder chaque œuvre comme une icône. Face à l'humour, ils sont déroutés. Ils se demandent toujours ce que l'artiste a voulu dire. Ils se méfient. Ils se demandent si on ne se moque pas également un peu d'eux-mêmes.

5.

J.C. ne cesse de se méfier du sublime et de la sublimation. Il les voit resurgir (sous des masques divers, en suivant des détours parfois inattendus) dans l'art conceptuel, dans le land-art, chez les «nouveaux réalistes», dans les retours actuels de l'expressionnisme. Il voit comment ressuscitent, en des avatars divers, l'admiration pour les œuvres, la foi en l'art, le souci de l'originalité, le goût pour de «grands noms».
Alors il dénonce ce qu'il considère comme des masques qui permettent que continuent le culte de l'art et le marché des œuvres. Il critique et il s'efforce d'éveiller chez ceux qui regardent ses travaux le désir d'analyser.
Contre les illusions que (selon lui) véhiculent les divers courants artistiques, il se sert des armes mêmes de ses adversaires et les retourne contre eux. Au moment où bien des artistes utilisent la photographie, il leur oppose d'autres photographies. Le retour de la peinture, des grands formats, d'une vitesse du geste pictural le conduit à proposer d'immenses tableaux en une parodie qui ne lui interdit pas complètement, sans doute, de trouver le plaisir de peindre.

6.

Il accepte de lutter sur le terrain même qu'ont choisi les artistes dont il analyse et critique la démarche. Cela l'amène à ne pas se définir par un style, par le choix d'un certain matériau, par des gestes. Il ne multiplie pas dans ses travaux des signes qui permettraient de le reconnaître. Il cherche moins à être reconnu (dans tous les sens que peut prendre ce verbe) qu'à désigner, situer, analyser les territoires de l'art d'aujourd'hui.

7.

Les travaux de J.C. sont pour lui, entre autres choses, une façon de dialoguer avec Marcel Duchamp. D'une part, il voit dans la notion de «readymade» (à condition de l'élargir) un instrument pour penser l'art d'aujourd'hui. Selon lui, tous les artistes actuels opèrent selon des modalités diverses le déplacement d'objets, de mots, d'idées et leur introduction dans le champ artistique. Les uns photographient usines et châteaux d'eau pour les introduire dans le musée, accompagnés de rêves nostalgiques. D'autres font entrer dans l'art les bâches des ravaleurs de façades, les outils des ouvriers, les objets de la vie quotidienne, les affiches. D'autres encore, prenant comme champ de fouille les dictionnaires, leur arrachent mots et définitions pour les exposer dans les lieux artistiques. D'autres aussi (selon lui) prennent dans l'histoire de l'art des styles ayant déjà existé et les déplace à l'intérieur de leur propre pratique.

En même temps, il interroge cette notion même de «readymade». N'amène-t-elle pas trop souvent les artistes à valoriser de façon excessive le geste de choisir? Ne les conduit-elle pas à adopter une attitude de maîtrise, sélectionnant une partie du réel, en rejetant une autre? N'oublient-ils pas trop le champ même d'où ils arrachent ce qu'ils considèrent comme leurs œuvres et qu'ils signent? N'accordent-ils pas au contraire trop d'importance au lieu culturel à l'intérieur duquel ils déplacent ce qui vient du monde quotidien? Selon J.C., la plupart des artistes tendent à faire oublier l'univers du quotidien, les travaux des non-artistes et les modes de production des choses mêmes qu'ils exposent dans les musées.

J.C. (dans un tract de 1973) souligne l'abus que font, selon lui, les artistes et critiques de termes comme «anonymat», «banalité», «distanciation». Ils parleraient d'anonymat pour faire oublier les véritables fabricants (les ouvriers) des objets qu'ils exposent. Ils insisteraient sur une certaine «distanciation» pour éviter qu'on regarde de près ce qu'ils montrent, pour empêcher de voir le lien de l'objet montré avec les conditions matérielles et sociales de sa production. Ils continueraient à laisser croire qu'ils possèdent des pouvoirs merveilleux. Même lorsqu'ils renonceraient à se présenter comme démiurges, ils laisseraient entendre que leur geste de choix «sauve», «transfigure» l'objet banal, que celui-ci aurait besoin d'être sauvé, qu'il ne se suffirait pas à lui-même, que son entrée dans le champ artistique lui donnerait une valeur supplémentaire et exquise.

Selon J.C., bien des artistes, entre 1960 et 1980, ont considéré l'entrée d'un objet quelconque dans le champ artistique comme une résurrection, une transfiguration de cet objet, comme une manière aussi de

l'éterniser. J.C. voit dans de tels désirs une certaine nostalgie romantique du christianisme et s'en méfie. L'artiste s'y voudrait tout-puissant, redonnant vie autre à des objets destinés sans lui à disparaître. Le goût de l'époque pour les déchets, les matières méprisées lui apparaît (à tort ou à raison) moins comme une manière de refuser les hiérarchies habituelles de la société que comme une façon (à ses yeux critiquable) d'affirmer le pouvoir de l'artiste. Celui-ci voudrait, consciemment ou non, apparaître comme une sorte d'alchimiste transformant, par son désir seul, le plomb du quotidien en or de l'art.
J.C. se méfie aussi de la notion d'«appropriation», dont on connaît le succès dans bien des discours artistiques. On relira par exemple le deuxième manifeste du nouveau réalisme, *A quarante degrés au-dessus de dada* (mai 1961), rédigé par Pierre Restany : «Les Nouveaux Réalistes considèrent le monde comme un tableau, la grande œuvre fondamentale dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle signifiance». J.C. ne peut que rejeter chacun des termes utilisés par Pierre Restany. Pour lui, le monde n'est pas un tableau, quelque chose qui s'offrirait au pur regard. Il se méfie de toute œuvre, surtout si les adjectifs «grande» et «fondamentale» peuvent lui être appliqués. L'idée d'une «universelle signifiance» le fait sans doute ricaner. Enfin l'appropriation dont parle Pierre Restany lui paraît une façon de spolier ceux qui ont fabriqué les images et objets que s'approprient les «appropriateurs». Ils considèrent comme leur propriété ce qui a été fait par d'autres dans des buts non-artistiques. J.C. verrait volontiers dans cette propriété (et peut-être dans toute propriété) un abus.

8.

Lorsque J.C. montre, à partir de 1963, des photographies de routes, de cours d'eau, de travaux publics, il insiste (contrairement à la plupart des autres artistes) sur les conditions dans lesquelles elles ont été faites, sur les raisons non-artistiques qui ont amené à les prendre, sur le cadre de travail non-artistique à l'intérieur duquel elles ont eu une fonction avant tout de déplacement dans le contexte artistique. Il accompagne ces documents (comme plus tard) certains objets, issus d'un «milieu socio-professionnel déterminé» de ce qu'il nomme «leur certificat d'origine.» A un discours de l'appropriation artistique, J.C. substitue une déclaration d'origine se présentant sous la forme explicitement administrative d'une lettre à l'allure officielle : «La présente fait office de certificat d'authenticité concernant l'origine de ce travail». Cette série de photographies fait d'abord partie de la documentation des bureaux de projets du S.T.P. (Service Technique provincial de la province de Liège) avant d'être retirée de leur contexte non-artistique. Elles ont été

toutes réalisées par A. Bertrand, alors chef-mécanographe et photographe habituel du S.T.P. dans un but pratique : pour préparer des acquisitions de terrains, des aménagements de routes ou de cours d'eau.

9.

J.C. n'est pas un voyeur extérieur au S.T.P., un touriste qui viendrait se pencher, de façon paternaliste, sur les travaux et plus tard les loisirs des employés du S.T.P. Lui-même travaille pendant vingt ans au S.T.P. C'est en partie sa propre vie, son propre travail, ses occupations d'employé, qu'il extrait d'un contexte non-artistique pour l'introduire dans le contexte artistique.

10.

Il n'y a pas de mode de lecture imposé aux spectateurs de ces «paysages professionnels». Les uns y verront d'abord une critique de certains travaux artistiques contemporains, une incitation à regarder autrement ce qu'ils voient dans les galeries. D'autres seront plus sensibles aux analogies qu'ils percevront entre ces photographies professionnelles et les recherches du Land Art, de la sculpture minimaliste ou de ceux qui mettent en évidence le sol. D'autres encore réfléchiront sur l'acte de «cadrer» une photographie et sur l'impossibilité (peut-être) de ne pas «cadrer» de façon intéressante une photographie dont la réalisation répond à un but précis. Pour d'autres, ces photographies constitueraient surtout des témoignages sur la pauvreté de la Wallonie, sur la transformation (redoutée ou espérée) de ses paysages. Quelques-uns partiront de la double situation de J.C., employé et artiste, pour se demander quel est pour lui le «second métier», pour réfléchir sur les avantages et les inconvénients d'avoir deux métiers. Quelques autres verront dans ces documents du S.T.P. des travaux d'arpentage et liront ces photographies comme une étrange et indirecte illustration du *Château* de Kafka, considéré comme pure histoire d'un arpenteur.

11.

Comme bien d'autres artistes actuels, J.C. réfléchit sur la signature. Signer une œuvre, l'attribuer à un sujet, à un auteur, définir une image ou un objet par un nom propre : ce geste est important à la fois pour la critique d'art et pour le marché de l'art. On achète, on possède, on regarde «un Rubens», «un Duchamp» ou «un Warhol».

En 1982, J.C. publie une bande dessinée dans laquelle un artiste refuse de signer son refus de créer, sa «grève artistique».
En 1973, il a, d'une autre façon, posé la question des signatures : en montrant dans une exposition collective au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles des signatures non-artistiques. Il expose alors les feuilles de présence que signent chaque jour, à leur arrivée dans le service et à leur départ, les employés du S.T.P. de Liège. Ici la signature n'est pas, comme chez les artistes, l'affirmation d'une maîtrise, d'un pouvoir créateur, mais la preuve de la soumission à un horizon, à une discipline, l'acceptation du contrôle administratif.

12.

Vers la même époque, J.C. (qui se définit alors comme présentateur de documents) présente dans des lieux culturels de Bruges et d'Oxford des loques : les morceaux de tissu de différentes dimensions ayant servi à essuyer les plumes à dessiner. Ce sont toiles où apparaissent des taches. Elles peuvent évoquer des recherches non-figuratives. Elles peuvent rappeler la volonté de certains artistes actuels de collaborer avec le hasard. Elles sont présentées non encadrées, non tendues, «punaisées sur le mur en un seul point à la hauteur des tables de dessin» : rien n'empêche les spécialistes de l'art d'y voir une réflexion (proche d'autres réflexions artistiques) sur les toiles sans chassis... J.C. ne peut interdire ce type de lecture. Mais lui il insiste toujours sur l'origine de ces morceaux de tissu : ce sont des loques, à usage professionnel, extraites d'un contexte bien précis, sorti d'un service technique dont la fonction est définie.
Une discussion enregistrée entre employés du S.T.P. accompagne l'exposition des loques. L'un des employés se demande : «Peut-on trouver ça beau si on sait d'où ça vient?». Il est certain que J.C. espère que l'insistance sur l'origine de ce qu'il montre en supprime la séduction. Indiquer l'origine des images et objets montrés devrait, selon lui, les «désublimiser». Mais peut-être se trompe-t-il sur ce point.

13.

Non, ces notes n'étudieront pas chacun des travaux de J.C., mais seulement quelques-uns.

14.

Lorsqu'il expose, à partir de 1974, des photographies concernant le milieu artistique, il considère ce milieu avec neutralité, pour le démystifier, pour en éliminer le plus possible la magie. La plupart des photographies de vernissage que présente J.C. ne sont pas réalisées par lui. Et il demande à ceux qui photographient d'éviter les gros plans, les cadrages savants, les clins d'œil aux amis, les attitudes spectaculaires. Ce qu'il veut saisir et faire saisir, c'est la foule des vernissages. Il indique aussi l'indifférence de cette foule envers les tableaux, la plupart du temps. Les amateurs se montrent les uns aux autres, se parlent, se ruent sur le buffet, s'assoient dans les fauteuils. Si chaque vernissage est, selon J.C., une sorte de messe, il s'agit d'une messe dont les fidèles distraits semblent souvent oublier ce qui est censé les réunir.

15.

Se présentant lui-même sur la quatrième page de couverture de sa bande dessinée *La route de l'art* (1982), J.C. se définit comme «grossiste en humour belche toutes catégories». Mais sans doute lui arrive-t-il de faire aussi du demi-gros et même, certains jours, du détail.
En tout cas, il retrouve bien des artistes belges (et d'ailleurs aussi des non-belges) pour qui l'humour est part importante de leur travail. On pensera, entre autres, à James Ensor et à son goût du burlesque. On se souvient du calembour qui intervient dans son tableau, *Les cuisiniers dangereux* (1896) : art Ensor/hareng saur. Dans ce tableau, un cuisinier s'apprête à servir à une table de critiques voraces un plat singulier : un poisson dont la tête est constituée par l'autoportrait du peintre. Une pancarte précise la nature du plat : *Art Ensor*. Bien des titres de James Ensor nous introduisent dans un monde volontairement saugrenu où l'artistique cesserait d'être l'ennemi du rire : *Les soudards Kès et Pruta entrant dans la ville de Bise*; ou bien *Iston, Pouffamatus, Cracosie et Trammouf, célèbres médecins persans, examinent les selles du roi Darius après la bataille d'Arbelles*.
On trouve dans les textes d'Ensor le désir de dégonfler les baudruches, de réduire à néant les prétentions et vantardises. «Les suffisances matamoresques (écrit-il) appellent la finale crevaison grenouillère». Contre ceux qu'il n'aime pas il invente des insultes : extrémistes chatouillés, triples arrivistes arrosés d'une touche déconfiturale, rétrogrades panachés, gobeurs de vieille monnaie rouillée, astiqueurs de pièces uniques, décroteurs de vieux balais, suinteurs de chasteté, pondeurs de cirons apoplectiques, gagas-gagos de gogogaga, augustes colo-

rieurs bernardés, petits poussins attendant poulet ministériel, avaleurs de cubes pierreux, cuisiniers dangereux enduits de saccharine, maîtres guillotins de la peinture, éternels bousiers voltigeurs, faux novateurs bientôt exsangues et livides, fienteurs d'oscille, pasticheurs atteints de boulimie, suiveurs escargotés, enragés brosseurs d'huîtres entrebaillées et de citrons défraîchis, tritons essoufflés, démolisseurs à suçoirs, etc... Chez Félicien (Fély) Rops également, on trouverait le goût de démystifier, de caricaturer ceux qui se prennent au sérieux : les «importants» de l'art et de la politique.

16.

Vous penseriez aussi aux œuvres et textes de Marcel Broodthaers (1924-1976) qu'a connu J.C. Marcel Broodthaers, lui aussi, dialogue avec Marcel Duchamp. Sous les objets qu'il expose dans son Musée d'art moderne — département des aigles, il place l'inscription : «Ceci n'est pas une œuvre d'art». Cette formule détourne et transforme la phrase de Magritte : «Ceci n'est pas une pipe». Mais Broodthaers n'écrit pas : «Ceci n'est pas un aigle». Car le grand débat de Broodthaers est avec Marcel Duchamp. Sa phrase amène le spectateur à se poser deux questions. Suffit-il d'introduire dans un musée un objet quelconque pour en faire une œuvre d'art? Mais, d'autre part, suffit-il d'écrire que quelque chose n'est pas une œuvre d'art pour l'empêcher de l'être?
Il y a également chez Marcel Broodthaers une certaine indifférence à ce que disent les critiques. Il semble même parfois éprouver un certain plaisir devant leurs erreurs. Il ne veut en tout cas pas les aider trop. «Est-ce bien dans le rôle d'un artiste encore en activité (dit-il en 1975) de s'étendre au sujet de ses motivations? Voilà une source suspecte. Il vaut mieux certainement pour un futur menacé laisser d'abord se tromper les critiques d'art». J.C., sans doute, n'est pas loin de cette position.

17.

Il arrive à J.C. de dire que l'art, lorsqu'on cherche à le définir, à le cerner, prend la fuite, «au galop, dans une perspective toujours très cavalière». L'art ressemblerait sans doute à ce *Jockey perdu* que peint Magritte.

18.

Plinthure is plinthure; Plinthure pour friture de luxe; Plinthure de garage; Tableau corsé; Plinthure tape à l'œil : tels sont quelques-uns

des titres des tableaux que peint J.C. depuis 1978. Il n'est pas plus séduit par le retour à une peinture qui parfois se prétend sauvage qu'il ne l'était par les nouveaux réalistes, le land art ou l'art conceptuel. Il n'est jamais séduit. Il se méfie des séductions. Il continue d'analyser les phénomènes artistiques et de parodier les gestes des artistes, de voir souvent dans ce qu'ils nomment leur style des tics. Il cite Proudhon (1809-1865) : «Chacun s'efforce d'avoir un truc, un chic, une manière, et, la mode aidant, les réputations se font et se défont».
J.C. n'est pas plus tendre pour ceux qui prétendent enterrer les avant-gardes que pour les avant-gardes elles-mêmes. Derrière la prétendue «sauvagerie» d'une certaine peinture actuelle, il veut donner à lire la logique du marché de l'art, les stratégies des grands marchands, les conflits et compromis entre une politique culturelle américaine et certains marchés européens. Jamais dupe, J.C. : il ne veut jamais être dupe.
Ses plinthures sont parodiques. Elles tournent contre les autres peintres les armes mêmes dont ils se servent. Elles tentent de les piéger : si vous ne vous prenez pas au sérieux (suggère J.C.), approuvez-vous ce que je fais? quelle différence voyez-vous entre vos œuvres et la parodie que j'en propose?
Les plinthures ont à la fois à voir avec la peinture, avec les plaintes des peintres douloureux, avec les plinthes que peignent au mètre les peintres en bâtiment.

19.

J.C. accompagne ses plinthures de textes ridicules qu'il attribue à des critiques imaginaires : Louis Carabini, Sheila Sturgess, Stanley Olmedo ou Tracy Burroughs. Je ne suis pas tout à fait sûr que le texte que vous êtes en train de lire soit tellement différent des textes creux et bavards que parodie J.C.

Gilbert Lascault
(août 1983).