

**Quelles possibilités de parler de parodie dans l'art conceptuel ?
Le cas particulier de Jacques Charlier et de Jacques Lizène
au début des années 1970.**

Laurence PEN

Rares sont les mentions du terme de parodie concernant les œuvres réalisées après la seconde guerre mondiale. Si certains critiques se sont risqués à analyser la pertinence de l'utilisation de cette figure littéraire pour caractériser les œuvres d'artistes travaillant dans les années 1960, ce sont les termes de simulation, d'appropriation, de citation et de détournement qui ont été adoptés par la critique à la fin des années 1970 pour désigner notamment les diverses tendances se développant dans l'art américain¹. Dans le cadre de l'étude de deux œuvres, réalisées en Belgique par Jacques Charlier et Jacques Lizène, dans une fourchette chronologique très réduite (l'une date de 1970, l'autre de 1971), nous verrons dans quelle mesure cette analyse se heurte à des définitions de la parodie essentiellement basées sur la notion de style.

L'œuvre exposée pour la première fois par Jacques Charlier à la galerie MTL de Bruxelles en septembre 1970 sous le titre *Le paysage professionnel : documents relatifs à des paysages en voie de modification (routes, zonings, égouts, cours d'eau, etc...) prélevés directement dans le milieu professionnel*, se présente comme un accrochage de photographies que l'artiste, alors employé par le Service Technique Provincial de la Ville de Liège, a récupéré sur son lieu de travail. Il s'agit de photographies amateur, réalisées dans un but utilitaire en vue de travaux de voirie. Comme le titre l'indique, elles représentent des routes, des terrains vagues, des canalisations d'égouts... A première vue, l'appropriation de ces photographies se situe dans la mouvance des utilisations conceptuelles de ce médium alors en plein développement, et tend précisément vers une analyse des pratiques de la photographie

¹ Voir à ce sujet l'article de Vincent Pécoil, « Appropriation et simulation dans l'art américain des eighties », in : *Dits. Revue du musée des arts contemporains du Grand-Hornu*, n°3, automne-hiver 2003, pp.94-102.

amateur, auxquelles Pierre Bourdieu a consacré une étude sociologique parue en 1965². De plus, la galerie MTL, où l'œuvre de Jacques Charlier est exposée, constitue à Bruxelles l'une des principales galeries représentant cette nouvelle tendance en soutenant, entre autres, le travail de Marcel Broodthaers, Jan Dibbets, Gilbert & Georges, Stanley Brown, Daniel Buren ou Niele Toroni.

L'œuvre de Jacques Lizène sollicite également une approche sérielle de la photographie. Trois photographies en noir et blanc sont posées côte à côte et illustrent les trois étapes d'une action, en cadrant les pieds de l'artiste : d'abord, celui-ci défait ses lacets, il enlève ensuite ses chaussures, puis ses chaussettes. Décrite ainsi, l'œuvre est aisément assimilable au courant du *Narrative Art*, qui apparaît au tout début des années 1970, et qui utilise la photographie comme un moyen de documenter la vie quotidienne. Mais si l'on prête attention au titre de l'œuvre : *Petit body art réalisé avec les pieds* (1971, photographie, 55 x 195 cm), cette interprétation ne tient plus. Le titre fait explicitement référence au mouvement de l'art corporel en plein essor, mais l'œuvre paraît documenter une action stupide, par comparaison avec la dureté, voire le masochisme, des actions réalisées alors par Gina Pane et Michel Journiac, pour ne citer que des artistes français. L'œuvre instaure d'emblée un décalage humoristique qui ne se retrouve pas dans la sobriété des œuvres narratives. D'ailleurs, Jacques Lizène se présente lui-même comme un artiste médiocre, comme le « Petit maître liégeois de la seconde moitié du XX^e siècle.³ » L'œuvre est aussi accompagnée d'une bande sonore diffusant une petite chanson médiocre, interprétée par l'artiste : « Mais qu'y a-t-il sur mes souliers ? Deux lacets lacés et délacés. Mais qu'y a-t-il sous mes souliers ? Deux semelles caoutchoutées... ».

Il est donc évident que ce *Petit body-art réalisé avec les pieds* fonctionne par référence à ce mouvement. Le rapport qu'entretient l'œuvre de Jacques Charlier avec l'art conceptuel est plus ambigu dans la mesure où tous les éléments constitutifs du *Paysage professionnel* en reflètent les principales caractéristiques. Cela est frappant lorsque l'on analyse le titre, long et descriptif, ainsi que le sont alors fréquemment les titres d'œuvres décrivant un processus, par exemple celle de Sol LeWitt : *Grids using all combinations of straight, not-straight and broken lines / Grilles pour lesquelles sont employées toutes les combinaisons de lignes droites, non-droites et brisées* (1975). Mais surtout, en une seule phrase, Jacques Charlier combine les trois éléments essentiels qui ont contribué à la définition même du mouvement :

² Pierre Bourdieu (Dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages communs de la photographie*, Paris : Les Editions de Minuit, 1965.

³ On peut se référer à la monographie de l'artiste : *J. Lizène. Petit maître liégeois de la seconde moitié du XX^e siècle, artiste de la médiocrité. Tome II (le Tome I est introuvable)*, Bruxelles : Atelier 340, 1990.

la notion d'appropriation corrélative à la non réalisation de l'œuvre par l'artiste (« prélevées dans le milieu professionnel »), l'aspect documentaire (« documents ») et la notion de processus (« des paysages en voie de modification »). Or, même un examen attentif de ces photographies ne permet pas de déceler la mise en avant d'un quelconque processus. Il s'agit simplement de photographies du paysage industriel wallon où l'on aperçoit parfois les employés du Service Technique Provincial en train d'effectuer divers relevés ou travaux, et qui sont présentées les unes à côté des autres, sans que l'ordre de leur accrochage n'influe sur leur interprétation. En optant ici pour le titre de *Paysage*, Jacques Charlier fait explicitement référence au Land Art, dont les réalisations les plus spectaculaires ont été produites par les artistes américains Michael Heizer et Robert Smithson sur les grands espaces et déserts des Etats-Unis. Du Land Art, comme du Body-art, on ne trouve pas de réalisations en Belgique.

Aussi, après un bref examen de l'ensemble dans lequel elles s'inscrivent, il n'est plus possible de considérer ces œuvres comme appartenant pleinement à l'art conceptuel, tout du moins à l'art conceptuel tel qu'on le définissait à l'origine de ce mouvement, en se fondant sur les œuvres des artistes de la fin des années 1960. En y faisant explicitement référence et en usant de moyens similaires, les œuvres de Jacques Charlier et de Jacques Lizène se situent dans un rapport ambigu avec lui. Dans un entretien réalisé par Jean-Pierre Van Tieghem en 1973, Jacques Charlier dit à propos de ce travail : « Depuis quelques années, mon activité se résume à confronter les activités des documents professionnels à l'intérieur du circuit artistique actuel. Je confronte une réalité sociale, des faits sociaux en parallèle avec des événements artistiques qui me paraissent beaucoup plus artificiels qu'autre chose. ⁴ » Jacques Charlier reconnaît ici opérer de lui-même un décalage critique avec les mouvements contemporains. Sans entrer dans les problèmes que pose aujourd'hui la définition même de l'art conceptuel, nous pouvons nous demander si ce décalage permet de considérer ces œuvres comme des parodies. Et si oui, est-ce vraiment l'art conceptuel dans son ensemble qui est pris pour cible ?

La difficulté majeure à laquelle on se heurte lorsque l'on confronte ce type d'œuvre aux différentes définitions de la parodie, est que ces définitions sont généralement basées sur la notion de style, c'est-à-dire la considération que l'artiste développe sa pratique de façon singulière, en mettant en valeur son individualité, ce qui permet au parodiste d'accentuer ses

⁴ « RTB I, actualité de Midi, 8-1-74, transcription de l'interview de Jacques Charlier, employé au Service Technique Provincial de Liège, par Jean-Pierre van Tieghem, journaliste RTB ; sujet : plaque de vélo et médaille de chien année 73 », document se trouvant dans les archives privées de la galerie Yellow Now, Crisnée.

défauts ou ses qualités. Or, les œuvres étudiées ici tentent d'échapper à cette notion en s'appropriant des éléments du réel, et en usant de la technique mécanique de la photographie. C'est la trivialité inhérente à ces œuvres qui instaure un décalage avec le sérieux des travaux pris comme référent. L'impossibilité de définir de manière précise la notion d'art conceptuel participe aussi à cette confusion, dont on verra, à travers l'analyse des définitions de la parodie, comment elle peut également servir ces œuvres.

Dans son article « Parody and appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke ⁵ » paru dans *Artforum* en 1982, Benjamin Buchloh se base sur l'analyse de l'œuvre de Francis Picabia, Sigmar Polke, Andy Warhol et Roy Lichtenstein, pour expliquer les tendances nouvelles qui apparaissent en peinture au début des années 1980 et qui ont été qualifiées de néo-expressionnistes. L'auteur voit notamment dans la parodie un « pacte du style », c'est-à-dire « la permission pour un certain temps d'opérer sur le signifié un certain nombre d'opérations précises et limitées ». Considérant que la parodie opère à l'intérieur d'un style, Benjamin Buchloh lui confère un rôle conservateur, elle est assimilée à la résignation et surtout, elle justifie l'échec du projet de la modernité (la négation de l'autonomie de l'art) : « La manipulation d'un code en termes de style ne conduit jamais à la transgression du style ». Ce qu'il reproche en fait à la parodie c'est son ambiguïté. Et c'est justement sur l'ambiguïté que repose le fonctionnement des œuvres de Jacques Lizène et de Jacques Charlier. Il est intéressant cependant de voir comment Benjamin Buchloh définit la notion de style. Le concept de style correspond pour lui à « l'implantation successive de l'idiome linguistique individualisé dans un langage public à un moment particulier », c'est-à-dire qu'il s'agit d'une forme personnelle de création qui a été reprise et assimilée de façon collective. Comme le dit Benjamin Buchloh : un style est reconnu et imité.

Il est important à ce propos de noter la similitude formelle entre l'œuvre de Jacques Charlier et le *Monuments of Passaic* de Robert Smithson. Cette œuvre a été publiée au sein de la revue *Artforum* en décembre 1967, accompagnée d'un texte de l'artiste relatant les circonstances qui l'ont poussé à prendre ces photographies⁶. Celles-ci sont réalisées instinctivement, sans recherche de la part de l'artiste, et représentent les paysages de friche industrielle du bord de la rivière Passaic, dans le New Jersey. Les photographies prélevées et exposées par Jacques Charlier, comparées à celles de Robert Smithson, se révèlent d'une similitude frappante : on y retrouve bien sûr le même aspect amateur, « non fini », un grain de

⁵ Benjamin Buchloh, « Parody and appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke », in : *Artforum*, vol.20, n°7, mars 1982, pp. 28-34.

⁶ Robert Smithson, « The Monuments of Passaic », in : *Artforum*, décembre 1967, p.48.

photographie assez grossier, et surtout, le même genre de cadrage sur des éléments du paysage *a priori* sans intérêt artistique (tuyauterie, bacs de sable...). Face à la ressemblance entre ces deux séries de photographies, on se retrouve dans l'impasse d'une définition parodique du travail de Jacques Charlier, puisqu'on ne peut pas se baser sur des éléments formels, liés au style, pour établir une comparaison. Mais en replaçant l'œuvre dans le contexte de sa réalisation et de son exposition, nous comprendrons la position adoptée par Jacques Charlier.

L'année 1969 a été particulièrement marquante pour l'histoire de l'art conceptuel. Cette même année ont lieu à Berne, Amsterdam et Leverkusen (en Allemagne) des expositions d'ampleur muséale qui consacrent en quelque sorte ce mouvement : *Quand les attitudes deviennent formes*, *Op Losse Schroeven*, et *Konzeption/Conception*. Cette dernière exposition présente en majorité des œuvres photographiques. D'autre part, elle est la première à introduire dans son titre une variante du mot concept⁷. Robert Smithson y montre des paysages industriels de la Ruhr, proches de ceux des *Monuments of Passaic*. L'impact de ces expositions en Belgique, lequel s'explique en partie par leur proximité géographique, n'est plus à démontrer. En postulant que l'œuvre de Jacques Charlier est une parodie, on postule implicitement que c'est une parodie de l'art conceptuel, donc des œuvres exposées à Leverkusen, et de celles de Robert Smithson en particulier. Si l'on s'intéresse de plus près aux activités de la galerie MTL où étaient exposés les *Paysages professionnels* de Jacques Charlier, on trouve dans le numéro de mars 1970 du bulletin de la galerie, la reproduction du texte de Daniel Buren, « Mise en garde », que l'artiste avait rédigé comme participation au catalogue de l'exposition *Konzeption/Conception*, et dans lequel il analysait en trois points les dangers encourus par l'art conceptuel. Il insiste d'abord sur le caractère trop générique qu'a pris le terme « concept » dans le monde artistique, il prévient du danger de la vision réductionniste de l'art issus des théories américaines, c'est-à-dire du risque de prendre n'importe quelle idée et d'en faire de l'art sous le nom de « concept », et dans un paragraphe qu'il intitule « Concept = Maniérisme », il conseille vivement de ne pas céder à l'option séduisante mais dangereuse de prendre le prétexte de l'analyse de la réalité et de sombrer dans l'anecdotique et dans l'académique. De plus, Daniel Buren n'en fait pas un texte général, mais vise de manière explicite l'exposition de Leverkusen à laquelle il est invité : « Cette mise en garde nous semble nécessaire, parce que, si l'on peut admettre que ces interprétations ne sont

⁷ Voir à ce sujet l'ouvrage de Tony Godfrey, *Conceptual Art*, London : Phaidon Press, 1998.

pas les buts recherchés par les promoteurs de l'exposition, nous pouvons dès à présent affirmer qu'au moins 9/10èmes des travaux réunis pour cette manifestation (ou ses semblables), relèveront de l'un des trois points soulevés ci-dessus, ou même, pour certains, participeront subtilement des trois à la fois, et relèveront de l'art traditionnel et « toujours nouveau » ou si l'on préfère, de l'idéalisme ou de l'utopie, tares originelles dont l'art n'arrive pas à se défaire. Nous savons d'expérience que lors d'une manifestation de ce genre, on a vite fait de poser sur n'importe lequel des travaux présentés, le masque de la majorité. En l'occurrence, ce masque sera, à peu près, celui décrit ci-dessus, c'est-à-dire celui de la nouvelle avant-garde devenue « conceptuelle ». Ce n'est rien d'autre que la mise en lumière, sous une forme plus ou moins nouvelle de *l'idéologie dominante*. Aussi tenons nous, dès à présent, et bien que concernés par certains problèmes en présence, à prendre nos distances par rapport à la façon dont, dans la majorité des cas, ils sont abordés ou résolus.⁸ Ce discours nous éclaire sur le contexte dans lequel s'inscrivent les œuvres des artistes belges, et il devient plus difficile alors d'affirmer que c'est l'art conceptuel qui est visé. On pourrait postuler plutôt que c'est sa dérive stylistique, due à une imitation excessive, qui amène alors à le considérer comme un style. Jacques Charlier et Jacques Lizène se présenteraient ainsi ironiquement comme des suiveurs, imitant de manière locale les œuvres conceptuelles qui accédaient au même moment au statut d'œuvres muséales.

Il est intéressant alors de poursuivre notre analyse en l'éclairant par le travail de Daniel Grojnowski, et la théorie de la parodie qu'il développe dans son ouvrage *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*⁹. En étudiant l'exemple des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, Daniel Grojnowski insiste sur la capacité de la parodie à dénoncer les limites de fonctionnement d'un style. C'est, selon lui, « la stylisation qui fait passer du genre noble au genre bas ». Son analyse considère notamment la parodie comme un système de communication, dans lequel le lecteur (récepteur) occupe une place prépondérante. Il est alors nécessaire de reconnaître la parodie pour qu'elle fonctionne en tant que telle. Ainsi, le visiteur qui n'aurait pas reconnu la référence faite par Jacques Charlier à Robert Smithson, ou aux œuvres conceptuelles utilisant la photographie, serait en droit de considérer le travail de Jacques Charlier comme une interprétation provinciale de l'art conceptuel, tenant de la copie. On met ainsi le doigt sur la distinction entre pastiche et

⁸ Daniel Buren, « Mise en garde », version remaniée du texte publié dans le catalogue *Konzeption/Conception*, parue dans : *MTL Magazine*, mars 1970, pp.3-10.

⁹ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris : José Corti, 1997.

parodie. Relevant de l'imitation passive, le pastiche constitue l'imitation excessive d'un style. C'est ce type d'œuvre qui est considéré par Frédéric Jameson comme emblématique du Post-Modernisme et condamné pour son manque de subversion. C'est ce que reproche implicitement Benjamin Buchloh à ce qu'il nomme « *parody* », mais qu'il définit comme cette interprétation édulcorée d'un style. En reprenant les théories de Tynianov, Daniel Grojnowski affirme que c'est son caractère dialogique qui permet de distinguer la parodie de la stylisation. La parodie consiste pour l'auteur en « une imitation volontairement défaillante ». En se positionnant consciemment comme des imitateurs, Jacques Charlier et Jacques Lizène usent de cette stratégie. On pourrait évoquer leurs œuvres avec les termes employés par Daniel Grojnowski pour définir la parodie moderne : « c'est l'imitation de l'acte d'imitation ».

Alors, si l'on peut considérer les œuvres de Jacques Charlier et de Jacques Lizène comme des parodies, il ne faut pas y voir des parodies de l'art conceptuel, mais des parodies des imitations de l'art conceptuel, celles des suiveurs qui tendent à faire de ce mouvement un style. Ainsi, loin d'être un art de la résignation, comme l'avait regretté Benjamin Buchloh, la parodie est un signe de vitalité créatrice et critique. Si, à première vue, la notion de style apparaissait incompatible avec l'art conceptuel et ses définitions parodiques, elle s'avère en fait être la clé de voûte de la possibilité de considérer des parodies dans l'art conceptuel. C'est sur cette notion de style que repose le décalage critique, ce que Daniel Grojnowski nomme « l'usage des incompatibilités ». Son rôle s'avère bien être positif, puisqu'elle prévient du danger du rituel académique de la copie, propice à la perpétuation d'un style. Sans clore un cycle, elle permet de rebondir sans avoir recours à une rupture radicale. Bien sûr, les œuvres de Jacques Lizène et de Jacques Charlier reposent également sur un décalage existant, en Belgique, entre le courant conceptuel international, très présent, et une conception locale de l'art conceptuel. En prenant la position ambiguë de l'entre deux, ces artistes produisent une auto-critique sur la considération provinciale de l'art belge. L'analyse approfondie de ces œuvres montre cependant comment leur ironie, mais surtout leur grande connaissance des évolutions de ce mouvement, et ce de façon très précoce parce qu'ils en étaient des témoins directs, empêchent de les considérer comme des imitateurs de seconde zone, souhaitant développer un art conceptuel purement local.

Laurence Pen