



HAL
open science

L'espace du poème : du livre à l'exposition

Anne-Christine Royère

► **To cite this version:**

Anne-Christine Royère. L'espace du poème : du livre à l'exposition. Isabelle Chol; Serge Linarès; Bénédicte Mathios. LiVres de pOésie: Jeux d'eSpace, 31, Honoré Champion, pp.360-379, 2016, Poétiques et esthétiques XXe-XXIe siècles, 978-2-7453-3116-8. hal-02149656

HAL Id: hal-02149656

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02149656>

Submitted on 10 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

L'espace du poème : du livre à l'exposition

Anne-Christine Royère
(Université de Reims Champagne-Ardenne)

En 1973, lorsqu'il scénographie la première exposition d'ensemble de ses « livres de poète » au Centre National d'Art Contemporain, Pierre Lecuire inaugure une démarche singulière qui restera la sienne jusqu'en 2011¹ : celle qui consiste à concevoir sa création poétique comme une pratique continue de la spatialisation du texte dans l'espace de la page et du livre, à celle dans l'espace d'exposition. « Presque autant que les livres eux-mêmes », les expositions sont pour lui « une composante importante, indispensable de l'œuvre »², et ce autant par contrainte économique que par nécessité poétique. En effet, écrivant le poème, dirigeant les peintres auxquels il fait appel, tels Geneviève Asse, Raoul Ubac ou encore André Lanskoj, Pierre Lecuire est à la fois « maître d'œuvre, architecte et éditeur de ses ouvrages »³, cette pratique de l'autoédition impliquant nécessairement une réflexion sur leur diffusion :

Étant donné que je devais assurer, dit-il, en plus de la création, la diffusion de mes ouvrages, j'ai peu à peu constitué, grâce à des contacts et des rencontres faites lors de mes voyages, une liste d'amateurs et d'institutions susceptibles de s'intéresser à mes livres. Ce fut long, difficile, mais c'est en grande partie aujourd'hui ces institutions et ces amateurs pour les trois quarts situés à l'étranger, qui ont collectionné mes livres⁴.

Dans ce cadre, l'exposition signe la reconnaissance de la valeur artistique de l'œuvre, dans un dispositif qui, pour être promotionnel et institutionnel, n'en est pas moins poétique. Comme le montrent ses archives, Pierre Lecuire concevait minutieusement les plans de ses expositions, réfléchissant à l'emplacement des livres et à leur modalité de présentation, accompagnant ce travail d'exposition de notes personnelles prospectives et rétrospectives, et concevant lui-même les catalogues. Ces scénographies auctoriales font de l'exposition non seulement un prolongement de l'espace du livre dans l'espace du lieu, mais aussi une « médiation par l'espace »⁵ d'un discours de l'œuvre et sur l'œuvre.

« Exposer », en effet, c'est « disposer de manière à mettre en vue », mais aussi « faire connaître oralement ou par écrit [...] un sujet dans sa totalité »⁶. Exposer est donc tout à la

¹ Dès sa première exposition, *Omaggio a Pierre Lecuire*, à L'Arco Studio Internazionale d'Arte Grafica, Rome en 1971, Pierre Lecuire revendique la dénomination « livre de poète » que la plupart de ses vingt-huit catalogues d'expositions personnelles et conférences reprendront.

² Texte manuscrit signé « P. L., 1999 » rédigé au moment de la donation de ses archives au Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, Boîte « Expositions 1 », BNF, Mss, NAF 28158.

³ Feuillet de présentation inséré dans le *Livre des livres II*, Paris (14 bis rue Pierre-Nicole, 75005), Pierre Lecuire, 1983. Cette expression est récurrente dans les catalogues d'exposition de P. Lecuire.

⁴ Pascal Fulacher, « Hommage à Pierre Lecuire », suivi d'un entretien, *Art & métiers du Livre*, n° 163, septembre-octobre 1990, p. 11-12.

⁵ Kinga Grzech, « La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace », *La Lettre de l'OCIM*, n° 96, 2004, p. 4-12.

⁶ « Exposer », *Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>

fois donner à voir et produire un discours, en faisant de cette « mise en œuvre visuelle »⁷, la production ou la reproduction d'un discours théorique ou poétique. Par ailleurs, ce discours, dont Jean Davallon souligne le caractère « sémantico-pragmatique », a pour intention d'organiser un « mode de réception » des œuvres présentées. Fondamentalement transitive, et s'opposant en ce sens à la réflexivité des œuvres, elle organise son dispositif pour le visiteur, qui participe alors pleinement à la production du sens : « l'exposition, en tant qu'objet culturel, peut ainsi se définir comme un dispositif à l'intérieur duquel *l'événement de la réception* se produit »⁸. Ainsi, l'exposition peut être considérée comme un « média » qui, au même titre que le livre, « présente [...] simultanément le contenu et un vecteur technique qui propose une manière d'appréhender ce contenu »⁹.

Eu égard à la question de la mise en espace du poème, l'exposition est donc une modalité propre de publication des œuvres s'inscrivant en faux contre l'idée de leur autosuffisance. Dès lors, comment met-elle en jeu le livre de poésie et comment reconfigure-t-elle les pratiques poétiques afférentes à la spatialisation du texte poétique ?

Avant de répondre à cette question, quelques remarques s'imposent pour cerner plus précisément notre champ d'investigation. Tout d'abord, toute exposition n'est pas nécessairement auctoriale, elle peut être conçue par l'institution seule, mettant en relation le commissaire d'exposition et le scénographe, travaillant parfois en collaboration avec le poète¹⁰. Il est alors souvent difficile de faire le départ des rôles sans consultation systématique des archives ou du catalogue, lorsqu'ils existent. Ensuite, lorsqu'elle est nommément le fait d'un ou de plusieurs poètes, l'exposition n'a pas forcément pour objet le texte ou le livre. Que l'on songe par exemple à l'exposition internationale du surréalisme en février 1938 à la Galerie des Beaux-arts : c'est une exposition d'objets, qui transpose le principe du collage à l'espace d'exposition, selon Uwe M. Schneede¹¹, et opte pour la scénographie critique de l'espace blanc décontextualisé de la galerie en choisissant une mise en scène totale et crépusculaire. Enfin, même lorsqu'elle concerne le livre, l'exposition ne l'articule pas nécessairement au texte poétique. C'est le cas pour ce que certains critiques ont nommé les « livres dépravés », produits par des plasticiens biblioclastes conceptuels à partir des années 1960, avides de torturer les livres, de les faire pourrir, de les rendre impénétrables ou d'en détourner la forme¹². Dans ces formes critiques, c'est le livre en tant que médium qui

⁷ Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009, « Lignes d'art », p. 91.

⁸ Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 14, 7, 28.

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ L'activité scénographique émerge au XX^e siècle dans le monde des avant-gardes qui cherche à s'émanciper du cadre du musée. Entre les années 1920 et 1950, l'activité du scénographe est donc proche de celle des artistes, les années 1920-30 constituant un âge d'or de l'inventivité artistique en matière d'exposition. À partir des années 1960, pour les artistes de la critique institutionnelle, tel Marcel Broodthaers, « l'accrochage fait partie directement de l'œuvre ». Quant au commissaire d'exposition, anciennement muséographe, il revendique une posture auctoriale qui est vivement critiquée depuis les années 1970. Voir Jérôme Glicenstein, *op. cit.*, p. 42-43 et 64-84.

¹¹ « Exposition internationale du Surréalisme. Paris 1938 », dans Bernd Klüser et Katharina Hegewisch (dir.), *L'Art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris, éditions du Regard, 1998, p. 173-187. Le maigre catalogue de 8 pages mentionne André Breton et Paul Éluard comme organisateurs, Marcel Duchamp comme « générateur-arbitre », Salvador Dalí et Max Ernst comme conseillers spéciaux, Man Ray aux lumières et Wolfgang Paalen aux « eaux et broussailles », p. 173.

¹² Gilbert Lascault, « Livres dépravés », *Du livre*, catalogue de l'exposition par Michel Giroud et André Belleguie, Rouen 18 janvier-28 février 1982, Rouen, Galerie Déclinaisons, 1982, p. 31-35. La thèse récente de

intéresse l'artiste, la textualité est secondaire et l'écrit, s'il demeure, est souvent réifié et « dégraissé » de sa « perspective sémantique »¹³. Nous excluons de cette étude ces divers champs de recherche et répondrons à nos interrogations en esquissant, nécessairement à grands traits, un panorama de la question de l'exposition conçue comme mise en espace du poème. Nous analyserons comment l'exposition, en tant que média, travaille formellement le livre de poésie, comment elle le concurrence et contribue ainsi à redessiner les contours d'une pratique poétique de la mise en espace du poème.

Espace du poème, abords du livre

Tout d'abord, la notion d'exposition permet de penser la mise en scène du livre de poésie. Autrement dit, elle induit la rencontre de deux média : le livre et l'exposition. Ainsi, au début du XX^e siècle, se fait jour une articulation critique entre la nature du langage poétique et sa présence dans le livre. Ce rapport dialectique entre livre et poésie passe, nous semble-t-il, par la notion d'exposition. L'acte d'exposer le texte dans le livre questionne en effet à la fois la nature de l'écrit poétique et le statut du livre comme support et comme moyen de diffusion de ce texte poétique. Autrement dit, et pour déployer les sens du verbe « exposer », en les révélant elle les met aussi à nu, en danger, en réinscrivant l'ordre typographique dans un ordre figural, en déplaçant le régime de lisibilité vers celui de la visibilité, et en abolissant le mythe de la transparence du médium. Tel serait un des aspects de cette « exquise crise, fondamentale » de la littérature pour reprendre les propos de Mallarmé dans *Crise de vers*¹⁴.

L'exposition de l'écrit dans le livre témoigne en effet d'une crise du langage poétique et fait émerger, pour le dire avec Pierre Vilar, des « enjeux nouveaux quant au langage même du poème dans le livre, et la multiplication des approches et des supports »¹⁵. Cette nouvelle ère du livre de poésie, qui fait de l'expérimentation typographique et de l'exploitation de l'espace de la page les lieux mêmes de l'élaboration du sens, s'incarne magistralement à la fin du XIX^e siècle dans le *Coup de dés* de Mallarmé¹⁶. On connaît bien, désormais, le goût du poète pour la diversité de la production éditoriale de son époque. Même si la poésie cherche à « rémunérer le défaut des langues », affiches et journaux ont façonné la mise en pages du *Coup de dés*, dont les variations typographiques et l'agencement des blancs sur l'espace de la double page démultiplient les points d'entrée dans le poème, délinéarisant partiellement l'écrit et ouvrant ainsi le sens au gré de l'expérience de lecture. Mais, comme le souligne Walter Benjamin, cette filiation formelle, incorporant les « tensions graphiques de la publicité dans la présentation typographique », se pense aussi dans un contexte, celui de l'industrialisation du livre et en ce sens, en prenant acte de cette prolifération de l'écrit « impitoyablement traîné [...] dans la rue par les publicités et soumises aux hétéronomies brutales du chaos

Jérôme Dupeyrat, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, soutenue le 30 novembre 2012 à l'Université de Rennes 2 analyse précisément ces questions : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00772314/document>.

¹³ Michel Servièrre, « Ex libris », *Du livre, op. cit.*, p. 128. Voir également Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste* [1997], nouv. éd. rev. et augmentée, Marseille, Le Mot et le reste / Paris, Bibliothèque nationale de France, 2011.

¹⁴ *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle éditeur, 1897.

¹⁵ Pierre Vilar, « Poésie, livre de », *Dictionnaire encyclopédique du livre*, vol. 3, Pascal Fouché, Daniel Péchoin, Philippe Schuwer (dir.), Paris, éd. du Cercle de la librairie, 2011, p. 287.

¹⁶ *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* fut publié, on le sait, en mai 1897 dans la revue *Cosmopolis*.

économique »¹⁷, Mallarmé réfléchit au support lui-même, conceptualisant un livre que l'on pourrait qualifier d'« ouvert »¹⁸ : avec ses feuillets mobiles, son absence de couverture, son titre se lisant au fil du feuilletage des pages, le *Coup de dés* repose tout autant sur une « mise en scène spirituelle exacte » que sur la « mobilité de l'écrit », selon les termes de sa préface. Une telle conception a pour toile de fond le théâtre, comme le suggère Jacques Scherer, lorsqu'il édite en 1957 les « Notes en vue du Livre ». « Le Livre implique le théâtre »¹⁹, autrement dit l'exposition, la mise en scène et la manipulation. En effet, les notes de Mallarmé l'attestent, le Livre est destiné à être exposé et lu par ce qu'il nomme, du nom de sa fonction, un « opérateur », mixte d'auteur et de lecteur, véritable activateur du sens du livre. Il active le livre, c'est-à-dire le fait fonctionner en lisant à haute voix les feuillets qu'il manipule et combine pour déployer les significations du poème, devant un public choisi et selon un cérémonial complexe dont le but est de faire accéder à quelque « mystère », pour reprendre un terme propre au vocabulaire théâtral. Si le livre demeure, dans sa fonction de préservation de l'écrit de « l'universel reportage », il cesse cependant d'être le dépositaire d'un sens inerte, pour entrer en performance dans un dispositif dont Mallarmé avait réglé le moindre détail.

Cette articulation du livre et de l'exposition, en relation avec des questions d'ordre poétique et médiatique est également une des préoccupations de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay lorsqu'ils conçoivent le « premier livre simultané », *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*²⁰ en 1913. Lorsque Miriam Cendrars décrit son « mode d'emploi », elle utilise l'expression significative d'« inaugur[ation] », pour évoquer la présentation de ce « livre-objet vertical »²¹ en octobre 1913 dans l'atelier de Robert et Sonia Delaunay, comme s'il s'agissait, pour reprendre la définition du verbe « inaugurer », de « mettre officiellement en service quelque chose à usage public »²², autrement dit, de choisir un mode spécifique de publication. Le livre, si l'on en croit Robert Delaunay, fut exposé et lu dans le grenier de la revue *Montjoie* ainsi qu'à « Londres, New York, Moscou [et] dans les Galeries »²³. S'il se rapproche ainsi du tableau, *La Prose du Transsibérien* n'en demeure pas moins un livre et un poème à lire. Son pliage à la manière des cartes routières en assure la maniabilité tandis que son accrochage au mur et ses modalités de lecture (d'abord perché sur un tabouret, puis debout et enfin agenouillé) concrétisent un des aspects du simultanisme voulu par Cendrars, à savoir que le poème devait être vu en même temps que lu sous forme de lecture publique, comme ce fut le cas pour son inauguration devant les auditeurs-spectateurs assis sur des rangées de chaises alignées devant le livre accroché²⁴. Ce « premier livre simultané », s'accompagne par ailleurs d'autres publications qui, dans le domaine

¹⁷ « Expert-comptable assermenté », *Sens unique* [1928], précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, nouv. éd. rev., Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 163.

¹⁸ Nous renvoyons à l'essai d'Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, éd. du Seuil, 1965.

¹⁹ Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé* [1957], nouv. éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1977, p. 28-31.

²⁰ Paris (4 rue de Savoie), Éditions des Hommes nouveaux, 1913.

²¹ Blaise Cendrars, Sonia Delaunay, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, introduction de Miriam Cendrars, PUF, 2011, p. 15.

²² « Inaugurer », Trésor de la Langue Française Informatisé, <http://atilf.atilf.fr/>

²³ Antoine Sidoti, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay. *Genèse et dossier d'une polémique : novembre-décembre 1912-juin 1914*, *Archives des lettres modernes*, *Archives Blaise Cendrars*, n° 4, Paris, Les Lettres Modernes, 1987, p. 3.

²⁴ Voir l'introduction de Miriam Cendrars dans *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, *op. cit.*, p. 15.

promotionnel, le prolongent et le déclinent, c'est-à-dire en font une œuvre « transmédiatique »²⁵, en présentant brièvement les intentions des auteurs : un bulletin de souscription sous forme de carte postale, un prospectus sous forme de dépliant et une affiche publicitaire. Celle-ci a été exposée au Erster Deutscher Herbstsalon à Berlin en octobre 1913, tout comme la maquette originale de la composition colorée de Sonia Delaunay²⁶ : la visée commerciale n'exclut pas la dimension artistique, qui fait de l'affiche une publication annexe de l'œuvre, participant de son processus général de publication, c'est-à-dire de sa manière de la rendre publique.

S'ils sont davantage scriptoclastes que Mallarmé, sans être pour autant des biblioclastes, les futuristes ont également songé à la corrélation entre espace du poème et contexte d'exposition. Leur pratique en la matière concourt à faire émerger de nouveaux espaces pour la poésie spatialisée ainsi que de nouvelles formes livresques. Œuvrant « contre l'idéal statique de Mallarmé » et rompant avec le principe d'harmonie architecturale et abstraite de l'Idée, la « révolution typographique » des futuristes s'inscrit d'une part dans la représentation, pour ne pas dire la figuration, et d'autre part dans le cadre d'un rejet de la tradition du livre de poésie, comme le souligne Marinetti dans « L'imagination sans fils et les mots en liberté » en mai 1913 :

J'entreprends une révolution typographique dirigée surtout contre la conception idiote et nauséuse du livre de vers passéiste [...]. Mieux encore : ma révolution est dirigée en outre contre ce qu'on appelle harmonie typographique de la page, qui est contraire aux flux et reflux du style qui se déploie dans la page. Nous emploierons aussi, dans une même page 3 ou 4 encres de couleurs différentes et 20 caractères différents s'il le faut. [...] Nouvelle conception de la page typographiquement picturale. [...]

Pour Giovanni Lista, « l'intégration de l'écriture et de la peinture, en conférant une dimension plastique et visuelle à la poésie, portait naturellement les futuristes à considérer les planches motlibristes comme des tableaux à exposer »²⁸. En réalité, on constate un transfert constant de l'espace du livre à l'espace d'exposition.

Ainsi le livre devient un espace d'exposition motlibriste, offrant des pages à déplier, comme dans *Zang Tumb Tumb* de Marinetti²⁹ publié au moment même où, en avril 1914, il présente une planche intitulée *Dynamisme des collines d'Andrinople*, « vraisemblablement inspirée d'un passage motlibriste »³⁰ de l'ouvrage, à l'*Esposizione Libera Internazionale* à la Galleria Futurista, dirigée par Giuseppe Sprovieri à Rome. Un même aller-retour entre espace du livre et exposition est effectué aux lendemains de la guerre. D'une part Marinetti publie à

²⁵ Selon Rémy Besson, la transmédiaticité est une notion utilisée pour dépasser l'expression « produits dérivés », inadaptée pour penser certains phénomènes de déclinaison d'une même œuvre « sur différents médias », « Prolégomènes pour une définition de l'intermédiaticité », *Cinemadoc*, avril 2014 : http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/#footnote_47_2855

²⁶ Selon Antoine Sidoti, la maquette originale de la composition colorée de Sonia Delaunay, une huile sur toile, fut exposée au Erster Deutscher Herbstsalon à Berlin sous le n° 99 de même qu'un « projet d'affiche pour *La Prose du Transsibérien* », *Genèse et dossier d'une polémique...*, *op. cit.*, p. 21 et 97-98.

²⁷ Dans *Marinetti et le futurisme*, études, documents, iconographie réunis par Giovanni Lista, Lausanne, l'Âge d'homme, 1977, n. p.

²⁸ *Le Livre futuriste, de la libération du mot au poème tactile*, Modena, Panini, 1984, p. 119.

²⁹ Milano, ed. futuriste di Poesia, 1914.

³⁰ Giovanni Lista, *Le Livre futuriste, de la libération du mot au poème tactile*, *op. cit.*, p. 119. Elle a été réalisée en collaboration avec Giacomo Balla et Francesco Cangiullo. Le mois précédent, le 19 mars 1914, l'œuvre est par ailleurs déclamée par Marinetti.

la fin des *Mots en liberté futuristes*, qui rassemble l'ensemble de ses manifestes relatifs à la poétique motlibriste, une série de planches possédant chacune ses dimensions propres et indépendantes du format du livre, comme s'il s'agissait, en obligeant « le lecteur à des opérations tactiles de dépliage et de repliage des feuilles », de suggérer « l'éclatement du livre vers d'autres cristallisations, plus modernes et plus éphémères, de la poésie : tableau-poème, tract, poésie murale, etc. »³¹. D'autre part, la même année, la *Grande Esposizione Nazionale Futurista* à la Galleria Centrale d'Arte à Milan, inaugurée le 11 mars 1919, propose une section « Planches motlibristes ». Le texte exposé est perçu par la critique comme une véritable innovation, si l'on en croit Pierre d'Olan qui, après avoir évoqué la peinture futuriste, note :

D'ailleurs, l'inédit de l'exposition n'est pas là. Sans parler de l'amusant guignol découpé en étoffe par M. Depero, nous avons deux innovations : d'abord les panneaux de *parolibere*. Ce sont les paroles en liberté des poètes futuristes composées en affiches murales, dont plusieurs sont assez drôles [...]. Enfin nous avons l'alphabet à surprises, presque des rébus, mais toujours amusants³².

Si les planches motlibristes ont déjà donné lieu, avant-guerre, à des expositions dans des galeries, les « alphabets à surprises » des frères Cangiullo ont aussi fait l'objet d'une exposition, quant à elle plus récente : une centaine de planches a été exposée, sous forme autographe et typographique, du 1^{er} au 30 novembre 1918 à Rome à la Casa d'Arte Bragaglia, galerie d'art ouverte par Anton Giulio et Carlo Ludovico Bragaglia à la fin cette même année³³. Mais ces alphabets jouent aussi un rôle dans le livre, où ils constituent, selon Giovanni Lista, l'exploitation littérale de l'idée du livre-théâtre chère à Mallarmé. Le livre se fait en effet revue théâtrale avec *Caffeconcerto. Alfabeto a Sorpresa* de Francesco Cangiullo³⁴, qui utilise l'assemblage de lettres d'imprimerie pour présenter les numéros des artistes page après page, celles-ci devenant ainsi « un équivalent de la scène, tandis que le déroulement du spectacle s'identifie physiquement avec le geste de feuilleter le livre »³⁵.

Enfin, le livre futuriste s'expose en tant qu'objet issu des avancées de l'industrie. Les livres en fer blanc, dont la production se développe à partir des années 1930, entretiennent, de par leur nature d'objet et leur mode éditorial les situant en dehors des traditionnels circuits du livre, un rapport étroit avec l'exposition. Ainsi, par exemple, le recueil de Marinetti, *Mots en liberté olfactifs tactiles et thermiques*³⁶ réalisé avec la collaboration graphique de Tullio D'Albisola et édité en 1932 grâce à l'industriel Nosenzo, fabricant de boîtes de conserves à Savone, fut présenté à Rome, en octobre 1933, à la *Prima Mostra Nazionale futurista*, certaines de ses pages ayant été imprimées « sous forme de petites affiches en fer blanc »³⁷. Quant au poème de Farfa, *Lito-Latta* (1931), également réalisé en fer blanc avec une

³¹ *Les Mots en liberté futuristes* [1919], préf. Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, « Avant-gardes », p. XXIV.

³² « L'Art à l'étranger », *Mercure de France*, 01 mai 1919, p. 140.

³³ Le carton d'invitation mentionne : « La prima esposizione dell'Alfabeto a sorpresa. Creazione dei Futuristi Cangiullo e Pasqualino ».

³⁴ Milano, ed. futuriste di Poesia, 1919.

³⁵ Giovanni Lista, *Le Livre futuriste, de la libération du mot au poème tactile*, op. cit., p. 95.

³⁶ *Parole in libertà futuriste olfattive, tattili-termiche*, Roma, ed. futuriste di poesia / Savona, Lito-latta, Piazza Adriana 30 Roma, 1932.

³⁷ Giovanni Lista, *Le Livre futuriste, de la libération du mot au poème tactile*, op. cit., p. 99, 113.

composition graphique d'Acquaviva, il a la dimension d'une affiche (51,5x37 cm) et pourrait illustrer l'idée de Marinetti d'une « poésie murale », telle qu'il la défend dans la conférence prononcée à l'occasion d'une exposition de planches motlibristes, inaugurée le 10 avril 1933³⁸.

Examiner quelques exemples de mise en espace du poème futuriste à l'aune des expositions permet de voir comment l'exposition et le livre, en tant que moyens de diffusion du texte, entrent en conflit et mettent en concurrence les supports : le livre voisine désormais avec le tableau, l'affiche et l'objet. Relativiser ainsi la portée du livre comme médium privilégié, à la fois personnel et sacralisé de la relation au texte, conduit à exposer la poésie, c'est-à-dire à inventer de nouvelles formes de création, de diffusion et de médiation du poème, qui comprennent également, notons-le, la déclamation. En définitive, ces trois exemples liminaires illustrent ce que fait l'exposition à la poésie. Parce qu'elle ouvre une réflexion sur l'acte de publication, c'est-à-dire sur la manière de rendre l'œuvre publique, elle inclut la poésie dans un dispositif médiatique qui, en remettant en jeu le livre, permet de le penser comme un support parmi d'autres possibles afin d'en exploiter la matérialité propre et ce, quitte à le mettre radicalement en crise.

Espace du poème, débords du livre

Comme le soulignent Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal dans la préface du numéro de la revue *Littérature* consacré à la « littérature exposée », « l'exposition joue et déjoue le mode de reconnaissance de la littérature par l'imprimé et par le livre »³⁹. En mettant en exergue les conditions techniques et matérielles de la présence du poème au monde, elle reconfigure l'espace du langage poétique. Par l'exposition, le poème s'ouvre à d'autres supports venant remettre directement en question sa présence dans le livre.

Dans le prolongement des expériences futuristes, mais aussi dadaïstes, nous pouvons par exemple évoquer la tentative, préalable ou concomitante d'une réalisation sonore du poème, de théorisation du « poème-objet » par Henri Chopin dans la revue *Cinquième saison* au début des années 1960. Avant que la revue ne devienne une revue-disque en septembre 1965 et n'explore la voie phonétique, deux suppléments, en octobre 1961 et en janvier 1962, s'intéressent à la voie plastique en présentant une « exposition de poésie » objective à la Galerie Art de France à Paris (20-31 octobre 1961) et à la Galerie La Jeune Parque à Lyon (20 janvier-9 février 1962). Partant du principe que la poésie est morte et que « rien ne peut être dit, ni décrit, ni constaté » mais que tout « peut être crié, projeté, exprimé, vu, etc. », les peintres et les sculpteurs placent les poèmes « sur bois, cuivre, terre, air, corps, toile, homme » dans une perspective qui est celle d'un refus général du livre et de ses déclinaisons en livre illustré ou livre d'artiste : « au lieu de s'inspirer des poètes » il s'agit de mettre « les poètes en leur lieu : un monde que la peinture forme après la suggestion d'un poème, ou d'un fragment ». Conjuguant « le monde sensible et visible à la relativité du verbe » le « poème-objet » a pour vocation, dans la lignée de la conception des avant-gardes, d'entrer dans la vie, si pour le dire avec Henri Chopin, « la vie elle-même est réception et expression sensible »⁴⁰.

³⁸ *Mostra di Tavole Parolibere futuriste ideata dal Gruppo Romano*, Galerie Al Bragaglia Fuori Commercio. Lista, *Le Livre futuriste, de la libération du mot au poème tactile*, p. 119.

³⁹ N° 160, décembre 2010, p. 4.

⁴⁰ « À propos du poème-objet », *Cinquième saison*, supplément du 20 octobre 1961, p. 6, 5.

Ainsi, la variété des supports, qui s'étendent jusqu'à « l'homme », c'est-à-dire aux « techniques du corps »⁴¹ et de l'oralité, vise à inscrire le poème dans un autre espace institutionnel, celui de la galerie en l'occurrence, et contribue également à redéfinir la production du sens (du « verbe » tout « relatif » à l'« expression sensible »), l'auctorialité (l'inscription sur le support associe le travail du poète et de l'artiste dans une auctorialité partagée) et la « réception » du poème, l'espace institutionnel induisant un autre type de relation au texte que l'institution du livre.

De la même façon, dans la même sphère plastique et sonore héritée des pratiques futuriste et dadaïste, la poésie migre sur l'affiche, qui rappelle le support archaïque pariétal tout en se situant nettement en relation avec le développement des média de masse et leur travail sur l'impact visuel des mots et des lettres. Si le poème-affiche a la vertu de reverticaliser⁴² l'écrit, au même titre que le journal, et de s'opposer ainsi à l'horizontalité passive de l'écrit, il s'éloigne d'un autre support vertical, le tableau, en ce sens qu'il opère une sortie contestataire dans l'espace public au lieu de se trouver confiné à l'espace muséal, permettant, selon Adriano Spatola, « de rencontrer sans médiations un public qui ne fasse pas partie du club des lecteurs spécialisés ou du clan des pratiquants poétiques »⁴³.

Dans cette perspective, les *Écritures/Collages* de Bernard Heidsieck, qu'il pratique et expose depuis les années 1970, opèrent dans deux sphères institutionnelles dont il faudrait mesurer l'impact en termes de réception : l'exposition dans des galeries et, pour ce qui est de son travail pour la revue *L'Affiche murale de poésie*, l'affichage dans les lieux publics et professionnels du livre (bibliothèques, universités, écoles, centres d'art, et dans la rue⁴⁴). Celle-ci a en effet offert l'espace de deux affiches (1,20 m x 1,76 m) en mars 2000 (n° 28) et en mars 2006 (n° 42) au poète qui, dans le texte de la première, souligne la co-extension des supports de la poésie sonore :

Affiche et Bande Magnétique : Même combat ! Oui !
Le Poème se donne à voir.
Le Poème se donne à entendre.
On le regarde. On l'écoute.
Sorti de son drap de livre : il s'affiche, circule,
et prend l'air. Il saute aux yeux. Les oreilles se tendent...
Il caresse... se laisse caresser. Dialogue et discute.
Sort de son ghetto. S'affirme et se livre.
Assume ces nouveaux risques : fil tendu et funambule actif.
À l'écoute du monde. De ses bruissements

Cependant, ce *continuum* ne doit pas masquer les effets de cette transposition du « schéma de la lecture publique : bande préenregistrée/voix directe » sur un médium autre associant les

⁴¹ Nous faisons allusion à l'article de Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars-15 avril, 1936.

⁴² « La poésie, dans la décadence des années 1950, confite dans un ghetto, oscillait entre l'inflation des métaphores et la page blanche. Le Poème, passif au plus profond de la page, attendait de plus en plus vainement un lecteur hypothétique. Le sortir de cette agonie impliquait de le rendre "ACTIF", de le sortir de la page et du livre, et de le rebrancher, "DEBOUT", à son environnement social immédiat », Bernard Heidsieck dans *L'un pour l'autre, les écrivains dessinent*, Buchet Chastel, Les Cahiers dessinés et IMEC éditeur, 2008, n. p.

⁴³ Adriano Spatola, *Vers la Poésie Totale*, prés., trad. et notes par Philippe Castellin, Marseille, éd. Via Valeriano, 1993, p. 68-69.

⁴⁴ <http://editionlebleuduciel.free.fr/16.html>

bandes magnétiques, supports privilégiés de la « poésie action » de Bernard Heidsieck, le texte dactylographié et le texte manuscrit, ce dernier jouant, selon Michèle Métail, le rôle de monstration du « geste sonore »⁴⁵. Dans cette économie visuelle du poétique, que l'on pourrait qualifier d'hypermédiale⁴⁶, le recyclage de plusieurs média dans un autre induit de nouveaux agencements, le matériau propre à chacun acquérant au cours du processus une identité et un sens nouveaux. Ainsi là où la « poésie action » obéit à une logique de l'exhibition du langage dans ses fonctions phatiques et conatives de mise en relation avec l'autre, pour reprendre les termes de Roman Jakobson, les *Écritures/Collages* exhibent les supports de ce langage en mettant en scène les média du poème action comme partie prenante de leur contenu propre, exhibant la fabrique de l'œuvre comme l'histoire médiatique de la « poésie action ».

« Exposer l'être plastique des mots »⁴⁷, sans préjuger des formes prises, ouvre l'espace du poème aux arts graphiques et plastiques et à leurs supports propres, travaillant parfois la littéralité du texte dans le sens de l'illisibilité, frappant celui-ci, comme le livre, d'un interdit. Sur cette ligne de crête, le parcours de Marcel Broodthaers est exemplaire. Le poète, en procédant au caviardage du *Coup de dés* de Mallarmé dans son « exposition littéraire » à la Wide White Space Gallery à Anvers du 2 au 20 décembre 1969, signe son passage du monde des Lettres au monde de l'art⁴⁸. L'exposition, conçue à la fois comme un travail éditorial mettant en crise le livre et comme un travail de mise en scène qui le fait entrer dans un dispositif intermédial mettant en tension divers média, tend à reconfigurer ce qui pourrait être une pratique du poétique, même si Marcel Broodthaers se détourne de celle-ci, comme l'a analysé Jacques Rancière⁴⁹.

En effet, l'œuvre se donne à lire sur des supports variés. Tout d'abord, une édition en « trois versions différentes ». Les deux premières, « sur plaque d'aluminium anodisé » et sur « papier mécanographique transparent »⁵⁰, ont un tirage identique à celui l'original de 1914, soit 10 exemplaires hors commerce sur papier Montval et 90 sur vélin d'Arches. Ces deux versions, qui présentent le poème mallarméen remplacé par des barres noires respectant la longueur, la disposition et l'intensité visuelle des vers mallarméens, sont disposées sur des pupitres : le poème est transformé en image ; ce qui s'expose, c'est sa visibilité et non plus la lisibilité. Une troisième édition, qui est le seul livre véritable de l'exposition, est un pastiche de l'édition de 1914 : elle contient le texte transformé en « image », reproduisant les deux versions exposées sur pupitre, et inclut, en guise de préface, le texte totalement dé-spatialisé : il est lisible, non plus visible, comme si les deux régimes ne pouvaient cohabiter. Mais dans

⁴⁵ « Entretien Michèle Métail / François Collet », François Collet, *Bernard Heidsieck plastique*, avec la participation de Julien Blaine et Michèle Métail. Lyon, Fage éditions, 2009, p. 100.

⁴⁶ Pour Rémy Besson, l'hypermédialité « correspond à la multiplication de traces manifestant la présence du média », art. cit.

⁴⁷ Jean-Philippe Antoine, « L'espace conduit-il au paradis ? Sur l'exposition des mots », *Littérature*, « La Littérature exposée », n° 160, décembre 2010, p. 104.

⁴⁸ Thierry Roger a étudié la scénographie de cette exposition dans *L'Archive du Coup de dés*, Paris, éd. Classiques Garnier, 2010, p. 723-751. Nous nous contenterons d'ajouter quelques remarques à son analyse éclairante.

⁴⁹ Selon Jacques Rancière, Marcel Broodthaers dénoncerait dans cette exposition l'utopie du paradigme moderne de l'art qui fait du médium le lieu d'une fusion des signes, des formes et des actes. Voir : *L'Espace des mots : de Mallarmé à Broodthaers*, Nantes, Musée des beaux-arts, 2005.

⁵⁰ Anny De Decker, « Exposition littéraire autour de Mallarmé ; Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou / S », dans *Marcel Broodthaers*, catalogue de l'exposition à la Galerie nationale du Jeu de paume, 17 décembre 1991-8 juin 1992, Paris, éd. du Jeu de Paume, 1991, p. 140.

ce cas, est-il encore lisible, c'est-à-dire intelligible ? Par ailleurs, ce livre est présenté comme le catalogue de l'exposition de l'édition sur aluminium, autrement dit, comme un document dans lequel le poème est un pré-texte, ce qui concourt à désacraliser l'autorité littéraire. Ensuite, le poème s'inscrit à la craie sur « trois chemises d'un bleu très foncé, trouvées dans un stock américain et originaires de la police du Texas »⁵¹, dans une perspective qui semble être celle d'une réification ironique de la constellation mallarméenne. Enfin, un « socle noir » « diffuse un enregistrement d'*Un coup de dés* récité par Broodthaers. Après trois coups frappés comme au théâtre, on l'entend [...] lire le poème de Mallarmé six à sept fois de suite avec des variations de lecture » correspondant au « volume » de la typographie et se terminant par « un pur bruitage »⁵².

Cette activation synchrone du *Coup de dés* diffère des pratiques des avant-gardes historiques en matière de transmédialité de l'œuvre : ici, il ne s'agit plus seulement de décliner une même œuvre sur différents supports, mais de multiplier et d'agencer les contenus et les média relatifs à une œuvre, laissant son sens dans sa plus grande instabilité. Si « l'exposition littéraire » de Marcel Broodthaers permet d'interroger la relation du lisible au visible et de remettre en cause l'intégrité sacrée de l'œuvre poétique, son « architecture préméditée » souligne la précarité de sa signification, sa contingence propre et celle de sa réception. Mettant en exposition la valeur même d'exposition, à savoir la production de discours organisateurs de la réception de l'œuvre, M. Broodthaers mène un travail ironique sur l'activité muséale elle-même. Ce faisant, il pose aussi les bases d'une pratique poétique protéiforme offrant au poème un milieu propice à la poly-activation du texte, comme nous allons le voir au travers de l'exemple de Michèle Métail.

Espace du poème, transbordements du livre

On connaît de Michèle Métail le « poème infini », *Compléments de noms*, qu'elle a commencé à écrire en 1972 à partir du nom le plus long de la langue allemande, « Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapitän », que l'on traduit en français par une accumulation de compléments de noms : « Le capitaine de la compagnie des voyages en bateau à vapeur du Danube ». Après un premier passage radiophonique en mars 1973, qui oriente le poème vers l'oralité et « détermine le dispositif des interventions à venir », à savoir la voix amplifiée par un micro et l'application au texte de modes de lecture indépendants du sens se fondant sur « sur les paramètres du son » (tempo, volume et ton), les premières lectures live ont lieu en 1975. Ainsi, la lecture constitue le lieu même de l'implémentation de l'œuvre, celui où elle fonctionne pour reprendre les termes de Nelson Goodman⁵³, Michèle Métail considérant que « la projection du mot dans l'espace représente le stade ultime de l'écriture »⁵⁴.

Cette pratique du texte oralement spatialisé, qu'elle nomme « publication orale », s'accompagne d'un travail de publication « d'œuvres de grandes dimensions »⁵⁵, les Gigantextes, qui « explorent l'aspect visuel du texte écrit jusqu'au détournement de certains

⁵¹ *Ibid.*, p. 141.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *L'Art en théorie et en action*, Paris, L'Éclat, 1996 [Cambridge Harvard University Press, 1984].

⁵⁴ *Le Cahier du Refuge*, n° 214, Marseille, Centre international de poésie Marseille, 2012, p. 7.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

codes de communication »⁵⁶. Ils ont en commun avec *Compléments de noms* d'excéder le livre et de rompre avec le conformisme de l'écrit : comme l'affirme Michèle Métail, « l'espace habituellement dévolu au texte s'est agrandi et déplacé, se situant au point d'articulation entre le visible et le lisible, entre le texte et l'image qu'il génère »⁵⁷. Ce sont donc des textes qui s'exposent et dont l'exposition constitue l'acte de publication. Comme nous le verrons, ils entretiennent des liens structurels forts avec le livre, tout en exigeant des dispositifs d'installation spécifiques qui spatialisent, au sens propre, le texte.

Les relations des Gigantextes avec l'univers du livre sont nombreuses : ils exposent et détournent tout aussi bien la structure du médium livre que son histoire. Ainsi le premier Gigantexte, intitulé *Folio* (1979) se conçoit comme le « "prototype" d'un livre géant » mesurant 2 mètres 50 de long et 1 mètre de haut. Le texte, constitué d'« une liste de vingt-et-une expressions comportant le mot livre » est spatialisé sur 144 carnets placés dans une grande casse, chaque lettre occupant « la dimension de 6 carnets (2 en largeur et 3 en hauteur) ». La visualité du texte se couple avec la mise en scène de sa lisibilité et de ses conditions concrètes de lecture, puisque le dispositif d'exposition prévoit un diaporama ou une vidéo qui restaurent dans la visibilité le feuilletage des pages afin d'exhiber le principe de cette « lecture *entre* les pages » :

Avant de passer d'une inscription à l'autre, de lire un nouveau texte, il faut tourner 144 pages, démultipliant le geste anodin accompli par tout lecteur.

L'ordre ou le désordre dans la tourne des pages introduit aussi des variantes, des brouillages. De nouvelles combinaisons non inscrites au départ surgissent par emprunt de lettres à une expression précédente ou suivante, repérable au mélange des couleurs⁵⁸.

Cette exposition du texte, qui est aussi sa mise en action, est conjointement une performance, présentée dans le cadre de la manifestation « Concert manifeste » à la Porte de la Suisse à Paris du 12 au 18 novembre 1979 à l'occasion de la publication de *Poésie sonore internationale* de Chopin et organisée par le Groupe d'Étude et Réalisation Musicales⁵⁹. *Folio* était dissimulé derrière des paravents alors qu'un diaporama montrait d'abord des carrés de couleurs, puis une expression formée à l'aide de ceux-ci (« Livre de bord », par exemple). Les paravents étaient ensuite enlevés et Michèle Métail et Louis Roquin tournaient les 144 feuilles pour qu'apparaisse une autre expression liée au livre. Accompagnant ce diaporama et la performance, deux bandes magnétiques, enregistrées dans les studios du Conservatoire de Pantin, et réalisées à l'aide de bruits de feuilles de papier de différentes qualités montés et mixés, laissaient entendre le son des pages tournées, initialement feuille à feuille puis avec des modulations de volume et de vitesse de tourne. Cette scénographie intermédiaire, sonore et triplement visuelle (la casse, le diaporama, l'action) déploie et exhibe concrètement l'acte et les gestes de la lecture qui, ainsi passée à la loupe, révèle tout aussi bien l'engagement du corps par le geste et par l'ouïe, que la décomposition-recomposition du sens en jeu dans son action même.

⁵⁶ *Le Cahier du Refuge*, n° 180, Marseille, Centre international de poésie Marseille, 2009, p. 5.

⁵⁷ *Gigantextes n° 1 à 6*. Dossier personnel de Michèle Métail.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Le GERM est fondé par Pierre Mariétan en 1966 ; il est « dédié à la création d'œuvres musicales en symbiose avec les lieux de diffusion » : http://www.pierremarietan.com/?page_id=2

Quant au Gigantexte n° 3, *Matières d'images* (1996), il s'inscrit dans la lignée du travail typographique des premières avant-gardes en utilisant « un “pochoir industriel”, dont les lettres servent à identifier les caisses d'emballage pour le transport »⁶⁰. Les 26 feuilles de papier kraft goudronné, dont le nombre renvoie aux lettres de l'alphabet, sont autant d'affiches dont le texte évoque la typographie, et sont destinées à être manipulées et lues au cours d'une performance, ce qui distingue le dispositif de celui des avant-gardes qui juxtaposaient au cadre d'exposition la lecture des textes là où, chez Michèle Métail, le texte entre en performance dans une œuvre intermédiaire.

Enfin, le Gigantexte n° 4, *Les Lettres sont des insectes pris dans le filet des mots* (1997) est à la fois un poème hommage aux 26 lettres de l'alphabet et la spatialisation d'une forme de poème spatialisé : les *carmina figurata*. Il est constitué de 27 boîtes à papillons dont la première, à l'instar d'un livre, porte le titre. La forme même de cette œuvre renvoie à la fois au poème-tableau, au poème-objet et aux expositions entomologiques telles qu'elles se pratiquent dans les musées d'histoire naturelle ou dans les cabinets de curiosité, confrontant l'histoire du livre avec celle d'autres espaces institutionnels publics ou privés. Chaque vers du poème est en effet épinglé dans une des 26 boîtes à papillons qui contient 25 lettres noires et une rouge, celle qu'évoque le vers sous forme de rébus. Ainsi le vers « Noir tracé à l'initiale obscure » évoque la lettre A, épinglée en rouge, par sa référence au « A noir » du sonnet rimbaldien. Les lettres partiellement délinéarisées dans l'espace de la boîte sont néanmoins « prises dans le filet des mots » du poème, alors que la variation sur les couleurs invite à une double lecture : celle de l'alphabet et celle du poème.

On le constate, le jeu avec les supports, les moyens de diffusion, l'histoire et les lieux institutionnels du livre et de la poésie, en déclinant le paradigme figural de la lettre, interroge la lisibilité par la visibilité, et le processus de signification par la démultiplication des modalités de lecture du texte. Celui-ci, sorti du livre, qui ne cesse pourtant d'être une référence sous-jacente, ne fonctionne que dans un contexte d'exposition où son dispositif⁶¹ est fondamentalement intermédiaire. Cependant, l'œuvre peut excéder ce dispositif situationnel, et prendre un aspect protéiforme et plurimédial, débordant l'unicité de contexte, de structure et de lieu de son activation.

Ainsi, le Gigantexte n° 12, intitulé *Le Cours du Danube*, a été exposé au Centre international de poésie à Marseille fin 2012. Il est constitué d'« un rouleau de 50 m de long divisé en cinq lés »⁶² de 2 888 vers, soit le nombre de kilomètres du Danube à l'échelle 1 vers pour 1 kilomètre. Calligraphiés, ces vers reçoivent en surimpression des repères kilométriques et sont parfois entrecoupés de « reproductions de logos et de panneaux de navigation disposés d'après le cours du Danube »⁶³. À l'instar de *La Prose du Transsibérien*, « le rouleau se décrypte comme une carte », s'en éloignant toutefois par l'aspect dénotatif de ses

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Selon Bernard Vouilloux, « un dispositif est un agencement résolument hétérogène d'énoncés et de visibilitées qui lui-même résulte de l'investissement d'un ensemble de moyens appelé à fonctionner stratégiquement au sein d'une situation (d'un champ de forces) donnée ». Il articule, selon Philippe Ortel, trois niveaux : technique, pragmatique et symbolique. Voir « Du dispositif » et « Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, textes réunis par Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 28 et 39.

⁶² *Le Cahier du Refuge* n° 214, *op. cit.*, p. 11.

⁶³ *Ibid.*

interventions graphiques, les panneaux de navigation étant « un code international [...] lisible [...] dans toutes les langues du monde »⁶⁴, alors que les formes colorées de Sonia Delaunay tendent à rendre des sentiments et des sensations⁶⁵. Par ailleurs, ce Gigantexte connaît une œuvre jumelle, constituée également de 2 888 vers, mais différents, et publiés en 2006 par la maison d'édition viennoise Korrespondenzen⁶⁶. Enfin, le texte de ce Gigantexte n° 12 constitue en même temps un passage autonome de *Compléments de noms*, destiné, lui, à la publication orale au même titre que d'autres, comme « Les troubles du langage », par exemple. Il partage en sus avec *Compléments de noms* l'utilisation du rouleau calligraphié qui fait du geste d'écriture la forme visuelle de l'écoulement du temps. On le voit, un même objet poétique peut connaître des activations multiples et mouvantes dans le temps si bien que l'œuvre de Michèle Métail, à la fois cohérente et rhizomatique, gagnerait sans doute à ne pas être réduite à une analyse textuelle ou aux publications orales. Quoi qu'il en soit, cette plurimédialité peut aussi être une intermédialité lorsqu'elle fait système dans le dispositif de l'exposition.

Dimension oblige, les cinq lés de 10 mètres de long sont disposés côte-à-côte sur des palettes recouvertes de tissu noir, contrairement à l'agencement de *La Prose du Transsibérien*, pour continuer la comparaison. On pourrait d'ailleurs rêver à cette propension des textes gigantesques à occuper l'espace en signifiant le voyage et l'écoulement du temps. L'on songe ici à *Congo, poème pygmée* écrit en 1979 par Pierre Garnier et exposé « à l'exposition *Espaces* organisée en janvier-février 1980 par le C.R.D.P de Rouen » – dans une rotonde conçue pour lui : le visiteur assis au centre pouvait suivre le courant de la (de sa) pensée »⁶⁷ en pratiquant une lecture circulaire infinie. Le dispositif du Gigantexte n° 12, quant à lui, déploie son parcours à partir d'un panneau photographique présentant en langage des signes sur fond paysager les noms pris par le fleuve au gré des pays qu'il traverse, jusqu'aux boîtes bleues en bois construites par Louis Roquin, en passant par les galets posés comme autant de bornes marquant la distance parcourue. La confrontation intermédiaire est riche de sens : le paysage figuré dans le rouleau s'incarne dans le paysage réel des photos, la main scriptrice de la calligraphie se présente dans la photographie pour écrire le texte au cœur du monde, à l'instar des paysages empruntés des jardins japonais, dans lesquels on emprunte un élément extérieur à l'enceinte du jardin dont on se sert en arrière-plan. Écriture en contexte, mais aussi démultiplication de l'acte de lecture : la lisibilité se donne à voir, comme l'incarne d'ailleurs magistralement ces images montées en flipbook et projetées sur un écran⁶⁸. Le dispositif d'exposition, cependant, n'est pas figé. Il est, pour le dire avec Michèle Métail, « une éventualité parmi une infinité d'autres ». Ces actualisations infinies de l'œuvre nous disent aussi quelque chose de notre rapport actuel au monde, varié, fuyant instable, polyconnecté ; fixations momentanées en « gigantexte » de cet « hypertexte » qu'est le « jeu

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Antoine Sidoti, *Genèse et dossier d'une polémique*, *La Prose du Transsibérien*, Blaise Cendrars, Sonia Delaunay, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁶ Sous le titre de 2 888 *Donauverse*. *Aus einem unendlichen Gedicht*.

⁶⁷ Pierre Garnier, *Congo, poème pygmée : poème spatial*, préf. de Gisela Dischner. Paris, éditions André Silvaire, 1980, « Spatialisme ».

⁶⁸ *Cahiers du Refuge*, n° 214, *op. cit.* p. 11.

des relations, des interactions renouvelées entre le monde et le langage »⁶⁹, elles nous révèlent la versatilité de notre être au monde.

Que peut nous apprendre le livre de poésie réfléchi à l'aune de la notion d'exposition ? Nous pouvons le formuler rapidement en quelques points. Tout d'abord, nous reprendrions volontiers le propos liminaire de la revue *L'Affiche, revue murale de poésie* qui se donne pour but d'« inscrire la diffusion au cœur même de la réflexion qui préside à l'œuvre ». Tel est bien la réflexion majeure sur laquelle ouvre l'exposition, dont l'enjeu serait de gommer les aléas marchands de l'acte de publication. Dans cette perspective, il n'y a pas de contradiction entre le régime de l'exposition et la détestation du musée : s'il faut « cracher chaque jour sur l'Autel de l'Art » pour « délivrer le lyrisme de l'atmosphère pleine de componction et d'encens que l'on a l'habitude d'appeler Art avec un grand A »⁷⁰, l'exposition constitue bien, pour le dire avec Jérôme Glicenstein, « une sorte de porte de sortie du monde de l'art en direction de la société dans son ensemble »⁷¹. Mais les implications sont aussi autres.

D'une part, l'exposition fait de la poésie ainsi spatialisée une œuvre ouverte, en mouvement, pour reprendre la pensée d'Umberto Eco. Qu'elle s'inscrive dans une juxtaposition de médias dans une optique transmédiale, qu'elle soit intermédiaire, hypermédiale ou plurimédiale, l'œuvre ainsi conçue offre un nouveau régime à la perception esthétique dans la mesure où elle se définit essentiellement comme étant contextuelle et non plus comme une forme close induisant une médiation verticale du savoir. D'autre part, elle renouvelle également les relations entre le poète et ses lecteurs qui deviennent à la fois des spectateurs, des auditeurs, voire des acteurs de l'œuvre. En ce sens, l'exposition pourrait être conçue comme une sorte d'espace transitionnel entre l'œuvre et son public, c'est-à-dire comme une aire intermédiaire d'expérience où se pensent à neuf les modalités d'interaction entre l'œuvre et son public⁷².

Enfin, cette « nouvelle matériologie »⁷³ de l'écrit et de ses supports n'est pas le signe d'un renoncement à lire. Si le mot s'expose et la page explose⁷⁴, le renversement du lisible au visible indique moins que le texte est une image qu'il ne souligne l'idée que la lecture s'exhibe. Si « Le livre n'est rien qu'un petit tas de feuilles sèches ou alors une grande forme en mouvement : la lecture »⁷⁵, c'est assurément cette seconde forme que l'exposition du texte poétique spatialisé explore et interroge. Dans cette perspective, soumettre le régime de la lisibilité à celui de l'exposition, c'est moins faire la promotion d'une visualité généralisée de

⁶⁹ *Cahiers du Refuge*, n° 180, *op. cit.* p. 11.

⁷⁰ Filippo Tommaso Marinetti, « L'imagination sans fils et les mots en liberté », Milan, 11 mai 1913, dans *Marinetti et le futurisme*, *op. cit.*, n. p.

⁷¹ *L'Art, une histoire d'expositions*, *op. cit.*, p. 43.

⁷² Jacques Rancière analyse pour sa part ce qu'il nomme le « paradigme de la surface d'échange » qui caractérise pour lui la modernité en art et qui, contre l'intransitivité du texte, joue l'espace impur, « où les signes deviennent des formes et les formes deviennent des actes », *L'Espace des mots : de Mallarmé à Broodthaers*, *op. cit.*, p. 13.

⁷³ Michel Giroud, « Livres d'artistes », *Du Livre*, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁴ « Chaque page doit exploser, soit par le sérieux profond et lourd, le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la blague écrasante, par l'enthousiasme des principes ou par la façon d'être imprimée », Tristan Tzara, « Manifeste dada 1918 », dans *Œuvres complètes*, tome 1 (1912-1924), texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 362. Ce manifeste a été lu à Zurich (salle Meise) le 23 mars 1918 et publié dans *Dada 3*, décembre 1918, *ibid.*, p. 699.

⁷⁵ Jean-Paul Sartre, *Situations 1*, Paris, Gallimard, 1947, p. 36.

l'écrit que chercher de nouveaux modes de relation à la lisibilité et à la compréhension du monde.