



HAL
open science

Les expositions rétrospectives de poésie au musée (XXe-XXIe siècles). De la “muséalie” à l’ “expoésie”

Anne-Christine Royère

► To cite this version:

Anne-Christine Royère. Les expositions rétrospectives de poésie au musée (XXe-XXIe siècles). De la “muséalie” à l’ “expoésie”. *Interférences Littéraires / Littéraire interferences*, 2015, Marie-Clémence Régnier (dir.), “Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire”, 16, pp.141-156. hal-02159389

HAL Id: hal-02159389

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02159389v1>

Submitted on 4 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



Anne-Christine ROYÈRE

Les expositions rétrospectives de poésie au musée (xx^e - XXI^e siècles)

De la « muséalie » à l'« expoésie »

Résumé

Comment exposer une œuvre poétique dont l'exposition est le principal mode de *publication* ? C'est à cette question que souhaite répondre l'article qui s'intéresse à la récente muséalisation de poésies ayant en partage le fait d'excéder le médium livresque par leur dimension visuelle ou sonore. Il s'agit tout d'abord de comparer, à l'aide de l'exemple mallarméen, les pratiques expographiques d'une muséalisation classique, qui fait de la poésie une « muséalie », à celles d'une muséalisation critique, issue de l'art contemporain, qui interroge le musée comme lieu, espace et médium du poétique. L'article propose ensuite une typologie des dispositifs expographiques des expositions rétrospectives de Michèle Métail, Bernard Heidsieck et Julien Blaine afin de montrer comment ils réinvestissent des pratiques issues de champs à la fois distincts et voisins : l'institution muséale, l'art contemporain et la poésie exposée ou « expoésie ».

Abstract

How to exhibit a poetic work primary mode of publication is the exhibition? This is the question that this article hopes to answer, focusing on recent modes of exhibiting poems, which exceed the written medium by means of their visual or acoustic dimension. First, using the example of Mallarmé, I will discuss traditional practices of exhibition, which make of poetry a museum object. Second, I will compare this to the critical practices of exhibiting of contemporary poetry, which question the traditional role of the museum as place, space and poetic medium. The article then proposes a typology of exhibiting devices used in the retrospective exhibitions of Michele Métail, Bernard Heidsieck and Julien Blaine to show how they redeploy practices rooted in fields at once close and distinct: the museum, contemporary art and exhibited poetry, or “expoésie”.

Pour citer cet article :

Anne-Christine ROYÈRE, « Les expositions rétrospectives de poésie au musée (xx^e - XXI^e siècles). De la « muséalie » à l'« expoésie » », dans *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, n° 16, « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire », s. dir. Marie-Clémence RÉGNIER, juin 2015, pp. 141-156.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUÏJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KU Leuven)

Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KU Leuven)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)

Jan HERMAN (KU Leuven)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KU Leuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KU Leuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)

Marc VAN VAECK (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)

Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Àlvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Ben DE BRUYN (Maastricht University)

Dirk DELABASITTA (Université de Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)

Mathilde LABBÉ (Université Paris Sorbonne)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université Paris Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (University of Limerick)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Pieter VERSTRAETEN (Rijksuniversiteit Groningen)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

LES EXPOSITIONS RÉTROSPECTIVES DE POÉSIE AU MUSÉE (XX^e - XXI^e SIÈCLES) De la « muséologie » à l'« expoésie »

Avant-gardes et néo-avant-gardes artistiques ont une commune défiance à l'égard des institutions. Au début du xx^e siècle, les futuristes, par exemple, fustigent le culte du passé, invitant à « cracher chaque jour sur l'Autel de l'Art »¹. D'autres, à son mitan, dans le contexte socio-politique troublé de l'année 1968, dénoncent l'« asphyxiante culture » « classeuse » et « fixeuse », attendant « des artistes qu'ils fassent éclater ce système médiateur, si simplificateur, si appauvrissant »² de la culture patrimoniale. Comme l'écrit Jean Clair, « on pourrait envisager l'histoire de l'art moderne comme l'histoire de la lutte de l'artiste contre le musée. C'est par rapport au musée, pour ou contre lui, qu'auront été élaborées les doctrines esthétiques de ce siècle »³. De même, l'histoire des avant-gardes et néo-avant-gardes poétiques pourrait être envisagée comme celle de la lutte du poète « pour ou contre » le livre⁴ : pour un livre à la conception élargie, chez un Mallarmé convoquant l'« estampe »⁵, la « partition »⁶ symphonique et la « mise en scène »⁷ pour penser la plasticité et la diffusion du poème⁸ ; contre le livre « hier véhicule absolu », aujourd'hui « véhicule relatif »⁹ des poésies concrètes, visuelles, *a fortiori* sonores qui, à partir des années 1950, exploitent les « techniques intermédiaires impliqu[ant] une fusion conceptuelle de l'élément visuel avec le texte »¹⁰ et les nouveaux médias¹¹.

1. Filippo Tommaso MARINETTI, « Imagination sans fils et les mots en liberté », dans *Futuriste. Manifestes. Documents. Proclamations*, Giovanni LISTA (éd.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 145.

2. Jean DUBUFFET, *Asphyxiante culture*, éd. augmentée, Paris, Minuit, 1986, pp. 37, 123 - 124.

3. Jean CLAIR, *Art en France, une nouvelle génération*, Paris, Chêne, 1972, p. 162.

4. Nous renvoyons à notre article « L'espace du poème : du livre à l'exposition », dans *Livres de poésie : jeux d'espace*, s. dir. Isabelle CHOL, Serge LINARÈS & Bénédicte MATHIOS, Paris, Champion, « Poétiques et esthétiques - XX-XXI^e siècles », à paraître.

5. Lettre de Stéphane MALLARMÉ à André GIDE du 14 mai 1897, *Correspondance*, t. 9, Paris, Gallimard, 1983, p. 172.

6. « Préface », *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1998, n. p.

7. *Ibidem*.

8. Ses « Notes en vue du Livre » destinent celui-ci à être exposé et lu à haute voix par un « opérateur » manipulant et combinant les feuillets devant un public choisi et selon un cérémonial complexe. Voir Jacques SCHÉREER, *Le « Livre » de Mallarmé*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1977. Le *Coup de dés* peut ainsi être interprété comme une œuvre plastique, musicale et théâtrale ouvrant la voie aux expérimentations poétiques.

9. Henri CHOPIN, « La destruction du livre », dans *L'Art vivant*, n° 47, mars 1974, p. 18.

10. Dick HIGGINS, « Horizons. Poétique et théorie des techniques intermédiaires », dans *Poésure et peinture, d'un art l'autre*, Marseille, Musées de Marseille/Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 546.

11. Voir *Poésie et médias : XX^e - XXI^e siècle*, s. dir. Céline PARDO, Anne REVERSEAU, Nadja COHEN et Anneliese DEPOUX, Paris, Nouveau monde, 2012, pp. 16-21 ; et Céline PARDO, *La Poésie hors du livre (1945 - 1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, « Culture-médias », 2015.

Si ces deux moments de crise dans les arts plastiques et la poésie sont structurellement similaires, c'est que leur défiance institutionnelle se traduit par une crise de leurs langages propres (la crise du livre est concomitamment une « crise de vers »¹²) qui est, plus généralement, celle de leurs médiums traditionnels, « au sens plein » que Régis Debray donne à ce terme :

médium peut s'entendre en quatre sens, qui ne se contredisent pas mais ne se confondent pas : 1/ un *procédé général de symbolisation* (parole, écriture, image analogique, calcul digital) ; 2/ un *code social de communication* (la langue naturelle dans laquelle un message verbal est prononcé [...]) ; 3/ *un support matériel d'inscription et de stockage* (argile, papyrus, parchemin, bande magnétique, écran) ; 4/ un *dispositif d'enregistrement* apparié avec un certain réseau de diffusion (manuscriture, imprimerie, photo, télévision, informatique). Convenons d'appeler « médium » au sens plein le *système dispositif-support-procédé* [...].¹³

Ainsi, en dénonçant le « système médiateur », pour reprendre Dubuffet, les artistes se sont-ils attaqués, particulièrement dans la seconde moitié du XX^e siècle, à l'autorité institutionnelle du musée en concevant une muséographie critique¹⁴ ; au mercantilisme de l'art en publiant des livres d'artiste¹⁵ ; à la fétichisation mortifère des objets exposés *ex situ* en pratiquant l'*in situ* des *events*, *happenings* et autres performances¹⁶. De leur côté, les poésies expérimentales, héritières du *Coup de dés*, mais aussi des *Calligrammes* d'Apollinaire ou des « poèmes-pancartes » et « poèmes-affiches » exposés par Pierre Albert-Birot dans les galeries parisiennes¹⁷, font face à un système éditorial de plus en plus réfractaire à leur publication. Elles vont trouver dans les galeries privées leur propre réseau de diffusion, comme en témoigne Jean-François Bory. Estimant que les poètes n'auraient pas « eu l'idée ou la tendance d'aller vers les galeries spontanément », il admet néanmoins qu'entre les années 1950 et 1980, elles sont « le seul endroit où ont pu se manifester des changements de pensée et d'esthétique », où « on pouvait avoir un contact avec le public, puisque le problème c'est d'avoir une distribution »¹⁸. Expositions et festivals¹⁹ se multiplient et, dès les années 1960, les poésies concrète, visuelle et sonore s'exposent dans les musées d'art contemporain²⁰.

12. Stéphane MALLARMÉ, *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897.

13. Régis DEBRAY, *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 23-24.

14. James PUTNAM, *Le Musée à l'œuvre. Le Musée comme médium dans l'art contemporain* (2001), traduit de l'anglais par Christian-Martin DIEBOLD, Paris, SARL, 2002, pp. 25-33.

15. Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*, nouvelle édition revue et augmentée, Marseille-Paris, Le Mot et le reste-Bibliothèque nationale de France, 2011.

16. Fluxus, par exemple, entre 1960 et 1978 agit « hors de l'industrie culturelle [...] court-circuit[ant] le musée et le marché de l'art, créant et leur substituant leurs propres lieux de représentation, d'exposition et de vente » (voir *L'Esprit Fluxus*, éd. française réalisée à l'occasion de l'exposition « L'esprit Fluxus », MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille, du 7 avril au 11 juin 1995, s. dir. Véronique LEGRAND & Aurélie CHARLES, Marseille, Musées de Marseille, 1995, pp. 16 et 34).

17. Galerie Pierre et Dollie Chareau, du 26 novembre au 3 décembre 1921 ; galerie Berthe Weill, du 8 au 15 juin 1922.

18. Entretien de Jacques DONGUY avec Jean-François BORY et Julien BLAINE, dans *Poésure et peinture, d'un art l'autre*, *op. cit.*, p. 351.

19. « Poésie action poésie sonore (1955-1975) » est organisée par Bernard Heidsieck du 20 au 31 janvier 1976 à l'Atelier Annick Le Moine (Paris) ; Henri Chopin recense dans *Poésie sonore internationale* les « premiers grands festivals » (Paris, Jean-Michel Place, pp. 233 - 238) ; la Revue parlée est créée au Centre Georges Pompidou en 1977, le festival Polyphonix en 1979...

20. Paul de Vree organise en 1962 et 1963 au Musée des Lettres flamandes et au Nationaal Centrum voor Moderne Kunst à Anvers deux expositions de poésie objective et de poésie sonore ; l'Institute of Contemporary Arts de Londres présente *Between poetry and painting*, du 22 octobre au

Ces poésies ont donc pour régime de lisibilité l'exposition, ce sont des « expoésies »²¹ : elles se donnent à voir, à écouter sans pour autant se destiner au musée. Pour elles, le lieu d'exposition est un lieu de publication ou, pour le dire avec Nelson Goodman, un lieu d'« implémentation »²² : la phase finale de leur fabrication se réalise *in situ*, à l'endroit même où elles doivent agir. En cela, elles se rapprochent des pratiques de l'art contemporain et s'éloignent du principe de « muséalisation »²³ lequel, préalablement à l'exposition, suppose l'extraction de l'objet de son contexte d'origine et sa patrimonialisation²⁴ en tant qu'objet de mémoire et de savoir. Si l'art contemporain s'est déjà confronté au regard rétrospectif et sacralisant du musée, comment ces poésies, lorsqu'elles accèdent au musée lors d'expositions rétrospectives, négocient-elles avec l'institution, c'est-à-dire avec ses lieux et ses dispositifs « expographiques »²⁵ ? Comment exposer une œuvre poétique qui fait de l'exposition son propre moyen d'expression ? Autrement dit, comment le regard prospectif de l'*in situ* poétique rencontre-t-il la récapitulation de l'exposition muséale ?

Pour répondre à ces questions, il n'est pas inutile de revenir à Mallarmé car non seulement ce « Prince des poètes » est une figure importante du panthéon poétique national, mais encore « expoésies » et muséographie critique en revendiquent l'héritage, selon la célèbre formule de Marcel Broodthaers : « Mallarmé est la source de l'art contemporain... Il invente inconsciemment l'espace moderne »²⁶. Le poète semble donc occuper une place stratégique dans l'évolution de l'exposition et de la muséalisation de la poésie. Sa réception muséale illustre les tensions entre muséographie classique et muséographie critique²⁷ et témoigne des diverses modalités d'intégration de la poésie au musée, comme nous le verrons dans un premier temps.

27 novembre 1965, le Stedelijk Museum d'Amsterdam monte *Klankteksten ? Konkrete poëzie, Visuele teksten* en 1970.

21. Ce mot-valise a été forgé par Hervé Brunaux pour désigner le festival de poésie qu'il organise annuellement à Périgueux depuis 2002. Voir aussi *Littérature*, n° 160, décembre 2010, consacré à « La littérature exposée », et notamment les articles de David Ruffel, « Une littérature contextuelle » (pp. 61-73) et de Jean-Philippe Antoine, « L'espace conduit-il au paradis ? Sur l'exposition des mots » (pp. 96-119).

22. « La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation - et c'est ainsi que les arts entrent dans la culture. La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner » (Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre COMETTI & Roger POUVET, Paris, Gallimard, « Folio », 2009, p. 63).

23. « D'un point de vue strictement muséologique, la muséalisation est l'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à la transformer en *museum* ou muséale, "objet de musée", soit à la faire entrer dans le champ du muséal » (François MAIRESSE, « Muséalisation », dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, s. dir. André DESVALLÉES & François MAIRESSE, Paris, Armand Colin, 2011, p. 251).

24. Issu de l'idée de perte et de la nécessité de préserver les objets qui en sont menacés, le processus de patrimonialisation, en désignant des objets électifs, témoigne de la conscience qu'une communauté culturelle a d'elle-même (voir Michel MELOT, « Qu'est-ce qu'un objet patrimonial ? », dans *Bulletin des bibliothèques de France*, t. 49, n° 5, 2004, pp. 5-10).

25. L'expographie se distingue de la scénographie en tant qu'elle émane d'un professionnel du musée alors que le scénographe est un designer d'espace (voir André DESVALLÉES, Martin SCHÄRER & Noémie DROUGUET, « Exposition », dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, *op. cit.*, p. 134).

26. Cité par Jean-François CHEVRIER dans « L'art moderne selon Mallarmé. "bon [sic] énorme de la feuille - danse" », conférence au SMAK, Gand, vendredi 27 novembre 2009. [En ligne], URL : http://www.ernahecey.com/uk/exhibitions_Scherubel_smak_2009_conference.php

27. James Putnam analyse ce qu'il nomme « l'effet musée », c'est-à-dire l'« influence esthétique et conceptuelle » des « principes adoptés par les musées pour classer leurs collections » sur les pratiques artistiques contemporaines (*op. cit.*, p. 34). Les modalités de visibilité des œuvres dans le cadre muséal, prises ainsi au second degré, fondent la muséographie critique.

Dans un second temps, nous analyserons comment les « expoésies » s'approprient ces muséographies lorsqu'elles se confrontent au musée, en prenant pour exemple les expositions rétrospectives de trois poètes visuels et sonores : Julien Blaine, Bernard Heidsieck et Michèle Métail²⁸. Ce faisant, notre but est moins d'adopter une perspective téléologique que de montrer la coexistence de procédés expographiques issus de champs à la fois distincts et voisins : l'institution muséale, l'art contemporain et la poésie qui, en se jugeant, réinventent leurs pratiques.

1. POÉSIE : « MUSÉALIE »²⁹

En conservant, étudiant et exposant les œuvres d'un poète, musées et bibliothèques contribuent à en façonner la valeur et à les désigner comme des objets patrimoniaux. Dans ce cadre, les expositions rétrospectives, comme nous le verrons avec l'exemple de Mallarmé, concourent premièrement à glorifier et le poète (que l'on songe aux titres d'expositions comme « Jean Cocteau le magnifique »³⁰, « Victor Hugo l'homme océan »³¹) et son œuvre, deuxièmement à interroger les pratiques mêmes de l'institution muséale.

1. 1. Le Poète en majesté

En 1937, dans la préface de l'Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la littérature, Julien Cain, administrateur général de la Bibliothèque nationale, pose les fondements d'un type d'exposition littéraire consistant à documenter l'inspiration en éclairant « le travail littéraire [...] depuis la conception de l'œuvre jusqu'à sa naissance » non plus seulement par des documents originaux rares et inédits, mais aussi par des « documents graphiques ou iconographiques »³². Ainsi, l'exposition, en présentant tableaux, estampes ou encore chromos ayant inspiré l'auteur, recourt, dans une perspective didactique, à une « méthode plastique, un souci d'exégèse visuelle et directe »³³ s'appuyant sur la théorie de l'influence du milieu d'Hippolyte Taine. Ces partis pris soulignent avec force le caractère concomitamment interprétatif et prescriptif de l'exposition, traduction dans l'espace d'un discours théorique préexistant au service de la médiation de l'œuvre et contribuant à en légitimer la valeur, comme l'ont d'ailleurs

28. *Blaine au MAC : un tri*, exposition du 6 mai au 19 septembre 2009, MAC-Galleries contemporaines des musées de Marseille, Limoges, Al Dante, 2009. *Bernard Heidsieck Poésie action*, exposition du 18 février au 22 mai 2011, galeries du Patio et des Cyprès, Centre national d'art contemporain de la Villa Arson (Nice) : cette exposition a donné lieu à la publication de *Bernard Heidsieck Les tapuscrits*, Dijon, les Presses du réel ; Nice, Villa Arson, 2013 et à la diffusion d'un livret de visite, catalogue proprement dit des œuvres présentées, téléchargeable en ligne : http://old.villa-arson.org/images/stories/cnac/documentsvisite/doc_acc_b.heidsieck_villaarson.pdf Michèle MÉTAIL, *Le Cours du Danube. Gigantexte n° 12*, exposition du 28 septembre au 24 novembre 2012, Centre International de Poésie Marseille. Voir *Le Cahier du Refuge*, n° 214, Marseille, Centre international de poésie Marseille, septembre 2012.

29. Voir note 23.

30. *Jean Cocteau le magnifique : les miroirs d'un poète*, exposition, Paris, Musée des lettres et manuscrits, du 11 octobre 2013 au 23 février 2014, s. dir. Pascal FULACHER & Dominique MARNY, préface de Gérard LHÉRITIER, Paris, Gallimard, Musée des lettres et manuscrits, 2013.

31. *Victor Hugo : l'homme océan*, exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, site François-Mitterrand, grande galerie, du 20 mars au 23 juin 2002, s. dir. Marie-Laure PRÉVOST, Paris, Bibliothèque nationale de France, Seuil, 2002.

32. *Exposition internationale des arts et techniques Paris 1937. Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la littérature*, Paris, Denoël, 1938, p. XII.

33. *Ibid.*, p. XIII.

souligné des théoriciens tels Jean Davallon et Jérôme Glicenstein³⁴. Ces expositions « type Bibliothèque nationale »³⁵ qui mobilisent les compétences des Départements des Imprimés, des Manuscrits et des Estampes ont connu le succès en France et à l'étranger à partir des années 1950, donnant une forme et un modèle à l'exposition littéraire, ceux de l'exposition monographique, souvent biographique et chronologique, commémorative, associant les collections des bibliothèques à celles des musées³⁶.

L'exposition du centenaire de la mort de Mallarmé, qui s'est tenue au musée d'Orsay du 29 septembre 1998 au 3 janvier 1999³⁷ se situe incontestablement dans cette lignée. Son sous-titre, « un destin d'écriture », participe de la sacralisation de la figure de l'écrivain, en donnant à sa vie la trajectoire épurée d'une vocation infaillible. Elle se conçoit d'ailleurs, comme l'affirme la quatrième de couverture du catalogue, comme un « grand hommage organisé par le musée d'Orsay et la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet », qui ont sélectionné 346 pièces et élaboré un parcours en six sections³⁸, à la fois chronologique et thématique, à travers la vie du poète. Les intitulés des première et dernière sections justifient à eux seuls le sens du parcours : « L'ébranlement décisif » assimile l'entrée en poésie à une commotion, un changement d'état *quasi* physiologique qui contribue à sa mythification, alors qu'« Ultimes tentatives », en s'arrêtant notamment sur les ébauches du Livre et sur le *Coup de dés* réinvestit le mythe de l'écriture périlleuse et difficile, acceptée comme un sacerdoce.

L'expographie obéit à un double discours³⁹ visant autant à démontrer la valeur de l'œuvre qu'à en faire apprécier la beauté : le discours didactique, tout d'abord, invitant le visiteur à percevoir et à comprendre les réseaux de sociabilité de Mallarmé ; le discours esthétique, ensuite, le conviant à « admirer l'œuvre, la contempler respectueusement, entrer en dialogue personnel avec elle »⁴⁰. Dans cette perspective, les « expôts »⁴¹ ont une double nature : œuvre d'art regardée pour elle-même et pour le plaisir de la contemplation, ou signe témoin de l'histoire ou du contexte de l'œuvre. Ainsi, photographies, cahiers de jeunesse, lettres, manuscrits et notes autographes, maquettes de recueils, prospectus ou affichettes de librairie, revues, objets, documentent-ils l'œuvre, alors que les poèmes sur éventail, les livres de peintre, les fusains et pastels d'Odilon Redon, les huiles de Monet, Degas ou Vuillard, sont autant de contrepoints ménageant dans le parcours des moments voués à la contemplation.

34. Jean DAVALLON, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, « Communication et civilisation », 2000 ; Jérôme GLICENSTEIN, *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris, P.U.F., « Lignes d'art », 2009.

35. Jean ADHÉMAR, « Expositions et inspiration littéraire », dans *Humanisme actif. Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, vol. 1, Paris, Hermann, 1968, pp. 23-27.

36. Pour ne citer que des expositions de poètes, Julien Cain en organisa une quinzaine entre 1950 et 1965, par exemple Arthur Rimbaud (1954-55), Gérard de Nerval (1955), Emile Verhaeren (1955), Paul Valéry (1956), Charles Baudelaire (1957) ou encore Jean Cocteau (1965).

37. *Mallarmé 1842-1898 : un destin d'écriture*, s. dir. Yves PEYRÉ, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1998.

38. Les titres des six sections sont les suivants : « L'ébranlement décisif », « Hommages et tombeaux », « La circonstance acceptée », « Le rayonnement », « Maquettes et recueils », « Ultimes tentatives ».

39. « Exposition », dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, *op. cit.*, pp. 152 - 155. L'article distingue quatre types de discours expositionnels : esthétique, didactique, théâtral et associatif (ou connotatif).

40. Martin R. SCHÄRER, « L'exposition, lieu de rencontre pour objets et acteurs », dans *Les Lieux de la muséologie*, s. dir. Pierre-Alain MARIAX, Bern-New York, Peter Lang, « L'atelier. Travaux d'Histoire de l'art et de Muséologie », 2007, p. 52.

41. Un expôt est une « unité d'exposition porteuse de sens » (voir André DESVALLÉES, Martin SCHÄRER & Noémie DROUGUET, « Exposition », *art. cit.*, p. 160).

Parmi ceux-ci, l'exposition du *Coup de dés* constitue indubitablement ce que J. Davallon appelle un « haut lieu signifiant »⁴². Constatant que tous les lieux du parcours expositionnel n'ont pas la même « capacité à signifier », il distingue deux types de « hauts lieux » : ceux qui délivrent une grande quantité d'informations et ceux qui portent « une haute charge symbolique », « lieux de médiation entre des univers de valeurs différents, entre le monde de l'ici et celui de l'ailleurs »⁴³. L'exposition du *Coup de dés* obéit à ces deux principes. D'une part, le manuscrit autographe de la mise en page réalisée par le poète est exposé aux côtés de deux exemplaires de la revue *Cosmopolis*, où le poème a paru en 1897, du jeu d'épreuves d'imprimerie pour l'édition Volland qui devait en publier la version illustrée par O. Redon, et des trois lithographies du peintre. Il forme avec cet ensemble de documents un faisceau d'informations qui, dans une perspective didactique, constitue un moment clé de la compréhension du poème en associant, selon la méthode de J. Cain, approche génétique et exégèse visuelle. D'autre part, le *Coup de dés* se déploie dans son intégralité en noir sur les quatre murs blancs de la salle qui lui est consacrée, développant de manière sensible quelques-unes de ses orientations théoriques (sa relation originelle à l'affiche, son rapport avec l'estampe, sa vocation générale à l'exposition), engageant le visiteur à céder à la sensation du beau. Ainsi, le *Coup de dés* est deux fois, selon deux perspectives expographiques différentes, muséalisé.

Les commémorations du centenaire Mallarmé ont aussi été l'occasion de lui consacrer des expositions selon une autre perspective, celle, généalogique, visant à légitimer une production poétique contemporaine. Ainsi, au musée de Sens, aux côtés de *Mallarmé et les « siens »*⁴⁴ une autre exposition s'est tenue dans l'Orangerie : *Les Échos de Mallarmé : du Coup de dés... à l'informatique : Mallarmé et la typographie*⁴⁵ présentant notamment les poésies des avant-gardes (dadaïstes, futuristes russe et italienne) et des néo-avant-gardes (poésies phonétique, concrète, spatiale, sonore, visuelle, et animée par ordinateur). Le point commun de ces expositions est de construire une représentation et une histoire collective de la poésie. Cependant l'exposition muséale de la poésie mallarméenne peut servir d'autres desseins lorsqu'elle est mise en relation avec les principes de la muséologie critique qu'elle a contribué à forger. Elle est alors l'instrument d'un discours critique sur l'histoire de l'art forgée par le musée, d'une part, et sur l'institution muséale elle-même, d'autre part.

1. 2. Lieu muséal, espace poétique : interférences

Marcel Broodthaers organise son *Exposition littéraire autour de Mallarmé*⁴⁶ à la Wide White Space Gallery à Anvers du 2 au 20 décembre 1969. Comme l'indique la locution prépositionnelle « autour de », il s'agit de se tenir dans l'environnement de Mallarmé, à une distance que l'on peut estimer plus ou moins grande de ce repère

42. Jean DAVALLON, *op. cit.*, p. 154.

43. *Ibid.*, pp. 154-155.

44. *Mallarmé et « les siens »*, Musées de Sens, Palais synodal, du 28 juin au 28 septembre 1998, Sens, Musées de Sens, 1998.

45. *Les Échos de Mallarmé : du Coup de dés... à l'informatique : Mallarmé et la typographie*, Musées de Sens, Orangerie du Palais synodal, du 28 juin au 28 septembre 1998, Sens, Musées de Sens, 1998.

46. 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, du 17 décembre 1991 au 8 juin 1992, Paris, Jeu de Paume, 1991, pp. 140-145.

central qu'il représente pour l'« exposition littéraire ». De fait Mallarmé est un prétexte, une grille de lecture donnant forme au projet de l'artiste.

Broodthaers, requis par l'espace signifiant ouvert par le *Coup de dés*, en présente trois éditions : « sur plaque d'aluminium anodisé, sur papier mécanographique transparent et une dernière sur papier courant, c'est-à-dire opaque »⁴⁷. Celle sur papier ordinaire constitue le catalogue de l'édition en aluminium : elle présente le poème dans sa version totalement dé-spatialisée en guise de préface, soulignant d'une part le fait qu'il est à l'origine des réflexions de l'artiste, et de l'autre, qu'il interroge les processus de lisibilité de l'œuvre. Les deux autres versions du poème, présentées sur des pupitres, en remplaçant les vers mallarméens par des barres noires respectant leur longueur, leur disposition et leur intensité visuelle, et en suggérant la superposition des caviardages par la transparence du papier, transforment le poème en image et le livre en volume. Elles consacrent le passage de la poésie aux arts visuels, mais aussi à l'installation, comme le suggèrent les autres éléments de l'exposition qui réinterprètent le poème dans l'espace visuel et sonore. Il est en effet inscrit à la craie sur « trois chemises d'un bleu très foncé, trouvées dans un stock américain et originaires de la police du Texas »⁴⁸, dans une perspective de réification ironique de la constellation mallarméenne et diffusé d'après un enregistrement sonore de Broodthaers.

En multipliant et en agençant les médiums relatifs au *Coup de dés*, Broodthaers attaque l'intégrité sacrée de l'œuvre poétique. Son exposition peut être perçue comme une double réflexion critique touchant à la fois le travail éditorial et la « mise au musée »⁴⁹ et visant uniment à mettre en crise, par cette mise en espace même, ces deux grands médiums de la poésie et de l'art que sont le livre et le musée, déplaçant ainsi l'acte de création vers celui de la publication de l'œuvre et rappelant, par ce geste même, celui de Mallarmé, critique du Livre. Retenant ces leçons, l'institution muséale reprend à son compte certains aspects de cette muséologie critique.

C'est le cas de *L'Action restreinte : l'art moderne selon Mallarmé*⁵⁰, conçue par Jean-François Chevrier au musée des beaux-arts de Nantes. Elle partage avec les précédentes un certain nombre d'œuvres et d'artistes ; comme elles, elle historicise Mallarmé en le replaçant dans le contexte de l'époque, en examinant son rayonnement et sa postérité, répondant ainsi à sa mission de valorisation des collections. Mais, comme le souligne la préposition « selon », il s'agit de faire des « poèmes critiques »⁵¹ des *Divagations*, et notamment de « L'Action restreinte », une grille de lecture de l'histoire de l'art moderne. Ce geste est finalement proche de celui de Broodthaers, artiste largement exposé dans la version barcelonaise de l'exposition, qui a lieu dans un musée d'art contemporain. Ainsi, moins didactique qu'« associatif », le discours expositionnel « combine et juxtapose » les expôts « afin de créer un sentiment de distanciation » capable de « déclencher la réflexion »⁵². Les œuvres et

47. *Ibid.*, p. 140.

48. *Ibid.*, p. 141.

49. Selon l'expression d'André Desvallées et de François Mairesse dans l'article « Muséologie » du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (*op. cit.*, p. 211).

50. « *L'Action restreinte* » : *l'art moderne selon Mallarmé*, musée des beaux-arts de Nantes, du 8 avril au 3 juillet 2005 (Paris, Hazan/Nantes, Musée des beaux-arts de Nantes, 2005). Elle connut une autre version au MACBA (Barcelone) du 3 juin au 12 septembre 2004 sous le titre : *Art moderne et utopie. L'Action restreinte* (Barcelone, ACTAR, Museu d'art contemporani, 2005).

51. Jean-François CHEVRIER, « L'art moderne selon Mallarmé. "bon [sic] énorme de la feuille – danse" », *art. cit.*

52. « Exposition », dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, *op. cit.*, p. 155.

documents présentés mêlent l'architecture, la musique (Satie, mais aussi John Cage), le cinéma, le théâtre, la déclamation poétique radiophonique (« Pour en finir avec le jugement de Dieu », d'Artaud). Cette syntaxe de la juxtaposition, propre à susciter le « démon de l'analogie » par le principe de suggestion auquel obéit toute saisie immanente, déstabilise la doxa de l'histoire de l'art et des valeurs qu'elle contribue à forger, interrogeant par là même le processus de muséalisation.

Mais la poétique mallarméenne sert également de grille de lecture critique du lieu muséal en tant qu'espace signifiant. En effet J.-F. Chevrier désire souligner le décalage entre l'architecture du lieu inauguré en 1900 et conçu comme un temple destiné à accueillir la grande peinture d'histoire, et la poétique mallarméenne, contemporaine de son édification, qui repose pour sa part sur les petites formes (« anecdotes », « médaillons », « crayonnés » – pour reprendre quelques titres de sections du recueil *Divagations*) et dénonce les utopies poétiques, politiques et sociales des siècles passés s'incarnant, du point de vue de l'histoire des arts, dans la peinture et l'architecture monumentales. Pour rendre sensible cet écart, des archives restituent dans le hall l'histoire et la destination de cet édifice tandis que la galerie 1900 accueille en son centre un cabinet d'arts graphiques, la promotion des œuvres sur papier servant de référent critique à la grande peinture. Mais surtout, dans cette même galerie, trois grandes toiles ont été décrochées de leurs cimaises et déposées au sol. Cette présentation n'est pas sans rappeler les décrochages et déplacements d'œuvres de l'artiste conceptuel Michael Asher, qu'il pratiquait dans les musées à des fins de critique institutionnelle⁵³. Ce type d'installation, ou plutôt de désinstallation, en déconstruisant le cadre muséal, met à nu les fonctions symboliques et normatives du lieu. Le parallèle avec la poétique mallarméenne du *Coup de dés* est clair : en déconstruisant les règles d'empagement par la spatialisation des vers le poète soumet à la question le livre comme médium de la poésie.

La requalification du lieu muséal par la poétique mallarméenne fait donc jouer dialectiquement les notions de lieu, conçu comme « portion déterminée de l'espace »⁵⁴, tendant au hiératisme et au sacré, et d'espace signifiant, « condition de la mobilité »⁵⁵. Or, c'est bien cette dialectique que rejouent les poésies sonores et visuelles lorsqu'elles s'exposent au musée dans le cadre d'expositions rétrospectives.

2. « EXPOÉSIE » : EXPOSITION ET MUSÉALISATION DES POÉSIES VISUELLES ET SONORES

Les poésies visuelles et sonores ont pour principal mode de *publication* l'exposition en tant qu'espace dans lequel leur création se réalise face au public. Ayant désormais dépassé le quart de siècle d'existence, elles commencent à susciter des expositions muséales rétrospectives dont la gageure est de restituer l'expérience éphémère qui caractérise leur réception. Comment les dispositifs expographiques des expositions rétrospectives rendent-ils compte de cette spécificité ? Que retiennent-ils et de la muséographie classique, à visée patrimoniale, et de la muséographie critique ?

53. Voir James PUTNAM, *op. cit.* pp. 28-29.

54. « Lieu », dans *Trésor informatisé de la langue française*, <http://atilf.atilf.fr/>

55. Jean-François CHEVRIER, « Le modèle théâtral. Mallarmé et l'hallucination négative », dans « *L'Action restreinte* » : *l'art moderne selon Mallarmé*, *op. cit.*, pp. 20-21.

2. 1. Exposition et muséalisation : confrontation

L'exposition conçue par Michèle Métail au Centre international de poésie de Marseille en 2012 est à la fois une exposition rétrospective consacrée au quarantenaire de son poème infini *Compléments de noms*⁵⁶, qui a principalement donné lieu à des « publications orales »⁵⁷, et une présentation *in situ* du Gigantexte n° 12, *Le Cours du Danube*, créé pour cette occasion. Elle met ainsi frontalement en tension la création-publication du Gigantexte et la muséalisation du poème en divisant l'espace en deux zones aux fonctionnements distincts.

Sur les pourtours de la salle, dix stations constituées de documents sous verre accrochés aux murs, de plusieurs vitrines, et d'installations audiovisuelles retracent l'histoire du poème, cette perspective génétique rappelant les principes classiques de présentation de l'œuvre poétique au musée. Numérotées de 9 à 0, afin d'évoquer le kilométrage inversé du Danube (le kilomètre 2888 est à la source, le 1^{er} au delta), elles déploient un circuit linéaire allant du panneau 9, « À la source », au panneau 0, « Au niveau de la mer », accomplissant ainsi métaphoriquement le trajet fluvial (Fig. 1).



Fig. 1.

56. *Compléments de noms* repose sur une structure en six segments issue du mot le plus long de la langue allemande, « Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapittän » (« Le capitaine de la compagnie des voyages en bateau à vapeur du Danube », vers 1), et dont l'engendrement systémique fonctionne par ajout en tête de vers d'un nouveau substantif alors que le dernier tombe, de manière à conserver un nombre constant de segments.

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

Ce découpage spatio-temporel, structurant le parcours du visiteur, sert un discours manifestement didactique. Les expôts sont de nature variée : certains documentent la genèse du poème et son principal mode de diffusion, la lecture publique, comme c'est le cas des rouleaux tapuscrits suspendus à des tringles ; d'autres exemplifient sa poétique, fondée sur la contrainte et le jeu avec les codes de communication ; d'autres enfin sont utilisés pour leur puissance d'évocation, qu'il s'agisse de la recette du gâteau « Vague du Danube » ou d'objets fétiches et symboliques, tel le galet provenant des berges du fleuve, rappelant la civilisation des galets et le peuplement préhistorique de ses rives. À cette rétrospection s'oppose, au centre de la salle, le même poème, mais sous une autre forme, et un autre mode de fonctionnement (Fig. 2).



Fig. 2.

Ici *Compléments de noms* est « implémenté » sous la forme du Gigantexte n° 12, *Le Cours du Danube*, invitant le visiteur à une véritable expérience poétique, celle de la lecture du poème doublement spatialisé, dans l'espace de la page devenue rouleau d'une part, et dans l'espace d'exposition d'autre part, où son déchiffrement s'enrichit de son contexte immédiat. Il est le point focal de l'exposition, disposé sur un présentoir constitué de palettes recouvertes de tissu noir, et maintenu par des galets renvoyant autant aux bornes marquant la distance parcourue, qu'au galet

du Danube présent dans la partie rétrospective de l'exposition, qui lui sert ainsi de contexte signifiant. Constitué de cinq rouleaux de papier à dessin de dix mètres de long chacun, il comprend 2888 vers, soit le nombre de kilomètres du Danube à l'échelle de 1 vers pour 1 kilomètre. Ces vers calligraphiés reçoivent en surimpression des repères kilométriques renvoyant aux photographies des bornes hectométriques numérotant les 10 stations de l'exposition rétrospective. Ils sont aussi entrecoupés d'insertions visuelles peintes à l'acrylique représentant des panneaux de signalisation, des logos, des graffiti, des éléments d'équipement fluvial disposés d'après le cours du Danube, que le lecteur peut interpréter grâce à une « Légende » qui, pour être didactique n'en est pas moins une méthode heuristique de découverte du poème. La poésie se fait voyage au long cours, à l'instar de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*⁵⁸, s'en éloignant toutefois par l'aspect dénotatif de ses interventions graphiques là où les formes colorées de Sonia Delaunay rendent des sentiments et des sensations⁵⁹. Enfin, la multiplication des médiums invite, à la manière d'une installation, le visiteur-lecteur à la réflexion. Ainsi, un panneau photographique marquant le début du parcours du Gigantexte présente en langage des signes sur fond paysager les noms pris par le fleuve au gré des pays qu'il traverse, et des photographies montées en « Flipbooks » et diffusées sur moniteur reprennent ce langage des signes *in situ* : 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 la poésie au cœur du monde.

2. 2. Exposition et muséalisation : immersion

Si les « publications orales » de *Compléments de noms* sont muséalisées sous la forme de la rétrospection génétique, différents sont les partis pris de Bernard Heidsieck. *Poésie action*, conçue par Éric Mangion à la Villa Arson en 2011 et qui choisit de n'exposer que son œuvre sonore. Or comment « donner à voir le texte entendu »⁶⁰ ? L'expression, empruntée à B. Heidsieck, suggère qu'il s'agit de donner à voir l'écoute de l'œuvre sonore du poète. Autrement dit de recréer dans l'espace muséal la situation de réception de la « poésie action » et de proposer, conséquemment, une muséographie immersive encourageant le visiteur à mener une expérience sensible de la poésie.

Délaissant l'« approche pédagogique, pour une approche basée sur l'émotion [...] et sur les sensations »⁶¹, l'expographie réduit au maximum bornes audiovisuelles, écrans ou encore documentation sous vitrine, tous susceptibles de créer une distance entre le visiteur et l'œuvre. Sur les 17 salles de l'exposition, 15 sont « consacrées à la diffusion de pièces sonores de l'artiste (dont une avec

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

59. « Livre-objet vertical », selon Miriam Cendrars (Blaise CENDRARS, Sonia DELAUNAY, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, Paris, P.U.F., 2011, p. 15), il destiné à être vu et lu devant un auditoire. Or son exposition lors de la récente rétrospective Sonia Delaunay (du 17 octobre 2014 au 22 février 2015 au Musée d'art moderne de la ville de Paris) le réifie et le sacralise en le couchant sous vitrine (voir la visite virtuelle : <http://mam.paris.fr/flipbook/360/sonia/index.html#/soniadelaunay06/>).

60. ÉRIC MANGION, « Donner à voir le texte entendu », dans Bernard Heidsieck. *Les tapuscrits*, *op. cit.*, p. 1177.

61. Florence BELAËN, « Les expositions d'immersion », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 86, 2003, p. 28. [En ligne], URL : <http://doc.ocim.fr/LO/LO086/LO.86%285%29-pp.27-31.pdf>

un ensemble de livres disposés sur des lutrins), et deux à de la vidéo (*Vaduz* en vidéoprojection et *Encocconnage* sur moniteur) »⁶². S'appliquant à « situer la poésie dans l'espace [...] face à un auditoire », « chaque salle [est] équipée d'une moquette de couleur anthracite avec un vide tournant de 7 cm sur les côtés, créant, de fait, une surface flottante au sol, d'un banc ou deux en mousse anthracite et d'un faux plafond (également flottant) en bois rempli de laine de roche et recouvert de tissu blanc, tels les *White Paintings* suspendus de Robert Rauschenberg »⁶³. Dispositif technique destiné à garder le son captif des habitacles acoustiques, la scénographie semble accomplir l'idéologie sacralisante du *white cube*, présentation « volontairement décontextualisée »⁶⁴ et dépouillée, propre à susciter le recueillement du visiteur dont la rencontre avec l'œuvre ne doit être troublée par aucun élément extérieur ou contingent. Cependant, elle est aussi discrètement recontextualisante.

En effet, la référence à Robert Rauschenberg suggère un rapprochement entre l'expographie et l'événement le plus marquant de l'histoire du Black Mountain College, *Untitled Event* créé par John Cage à l'été 1952, considéré aujourd'hui comme le premier *happening*, et auquel le peintre participa en passant des disques sur un phonographe et en suspendant quelques *White Paintings*. L'expographie opte donc pour ce que certains critiques ont appelé une « esthétique de l'indifférence » d'inspiration postdadaïste, caractérisant des œuvres qui, en manifestant « le désir de ne rien imposer de spécifiquement artistique », opèrent un déplacement « de la singularité du créateur vers celle du spectateur »⁶⁵. Placée sous cette égide, qui est plus celle de la disponibilité que de « l'indifférence », cette recontextualisation sensorielle des débuts de la poésie sonore rejoint une muséographie dite « de point de vue » qui consiste pour le visiteur à « naviguer à l'intérieur de la matérialisation d'un espace imaginaire qui sert d'enveloppe à ce qu'il rencontre »⁶⁶. Cette navigation intuitive est ici un voyage immobile, les panneaux directionnels orientant l'écoute autour des bancs en mousse sur une circonférence de 170 cm, nécessitant la station assise et recueillie à l'écoute de « la complexité et [de] la diversité des sources sonores »⁶⁷ acousmates.

La visite immersive est par ailleurs facilitée par l'étendue labyrinthique du centre d'art, et renforcée par la réduction de « l'espace de circulation entre les différentes salles »⁶⁸ permettant de créer un univers homogène et confiné, propice à l'immersion. Enfin, baignée dans le noir, la salle de vidéoprojection reproduit les conditions de réception d'une salle de spectacle, le visiteur voyant face à lui, en surplomb, B. Heidsieck sur scène dans un halo lumineux. Cette mise en scène de la scène de lecture recrée puissamment la présence corporelle et auratique du poète, dans la mesure où sa faible luminosité estompe le support de l'image, permettant ainsi la matérialisation

62. Éric MANGION, *art. cit.*, p. 1177.

63. *Ibidem*. Le site de la Villa Arson propose six vues de l'exposition : <http://archives.villa-arson.org/accueil>

64. Jérôme GLICENSTEIN, *op. cit.*, p. 29.

65. Judith DELFINER, « Black Mountain Dada », dans *Dada circuit total*, s. dir. Henri BÉHAR & Catherine DUFOUR, Lausanne, L'Âge d'homme, 2005, « Dossiers H », p. 443.

66. Jean DAVALLON, « Le musée est-il vraiment un média ? », dans *Publics & musées*, n° 2, 1992, p. 114.

67. Éric MANGION, *art. cit.*, p. 1178.

68. *Ibidem*.

de l'espace-temps de la performance dans l'espace de l'exposition. *A contrario*, la salle aux deux moniteurs joue un rôle de contrepoint, rappelant au visiteur un élément contextuel important de la « poésie action » de B. Heidsieck : les *mass media*.

2. 3. Exposition et muséalisation : appropriation

Retraçant « pour la première fois son itinéraire poétique à travers ses œuvres plastiques les plus marquantes »⁶⁹ *Blaine au MAC : un tri* présente pour sa part des installations, publications, œuvres graphiques et plastiques, objets, ou encore performances choisies par le poète qui construit, par là même, ce que Jérôme Meizoz nomme une « posture »⁷⁰ : celle du poète-artiste contemporain. Il s'approprie en effet les gestes de la mise en exposition, à commencer par celui de la sélection des œuvres. Réalisée en étroite collaboration avec l'institution⁷¹, celle-ci relève en soi de la performance, J. Blaine racontant avoir vécu 103 jours dans les locaux du musée pour faire « un tri de folie »⁷² à partir des œuvres récoltées avec Thierry Ollat, commissaire de l'exposition, chez les collectionneurs. Par ce discours accompagnant sa réception, l'exposition apparaît dans son ensemble comme le « résidu »⁷³ de cette performance de « tri » qui lui a présidé. Ainsi le discours poétique, en s'appropriant les gestes et discours du monde muséal, les détourne et les questionne.

Le geste expositionnel du « tri » s'impose en effet comme un détournement ludique de l'activité que partage le commissaire d'exposition sélectionnant les expôts avec l'archiviste répertoriant, classant et conservant les documents. Fièrement revendiqué par le titre de l'exposition, le mot « tri » participe d'une modestie gestuelle face à ces pratiques. Il forme, avec le mot « résidu », un binôme critique des couples « archiver »/« archives », « exposer »/« expôts », qui permet de réévaluer leur fonctionnement. Le tri suppose en effet lui aussi une opération de séparation, de décontextualisation qui modifie le statut de la chose prélevée pour en faire un signe. En triant, J. Blaine pratique des gestes muséaux, mais si ses expôts ont bien la dignité d'un signe, celui-ci n'atteint ni la majesté de l'œuvre, ni la fiabilité du document.

Ils constituent en effet des « résidus » dont l'exposition n'est pas sans relation avec les problèmes soulevés par celle des avant-gardes artistiques des années 1960-1970. On peut comparer à cet égard les performances de Julien Blaine, *La Pythie claustrophobe* (1969) et de l'artiste Fluxus Nam June Paik, *Zen for head* (1962)⁷⁴ : les deux ont en commun, entre autres actions déterminant leur appartenance générique, de voir l'artiste et le poète ramper sur une longue bande de papier qui, finalement, « n'est [...]

69. Dossier de presse de l'exposition, http://www.biketbook.fr/mailling/blaine/_pdf/blaine_dossierpresse.pdf, p. 2.

70. Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, « Érudition », 2007.

71. J. Blaine est une figure de la vie culturelle marseillaise, comme le rappelle le catalogue de l'exposition dans la partie intitulée « De la mairie de Marseille aux législatives de Gardanne : des actions poétiques ? », dans *Blaine au MAC : un tri*, *op. cit.*, pp. 154-155.

72. Voir le premier entretien de Libr-critique avec Julien Blaine, réalisé en 2009, <http://www.libr-critique.com/>

73. Les « résidus » (livres, expositions, lectures...) sont ce qui reste une fois la performance achevée, pratique à laquelle J. Blaine renonce en 2004-2005 (voir le dossier de presse de l'exposition, *op. cit.*, p. 10).

74. Pour une description complète de ces performances voir Isabelle MAUNET & Gaëlle THÉVAL, « La poésie vitale et à travers », dans *La Poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*, s. dir. Gilles SUZANNE, Dijon, Les Presses du réel, 2014, pp. 273-274 et *L'Esprit Fluxus*, *op. cit.*, p. 14.

que la relique de [leur] signification »⁷⁵ globale et le seul objet muséalisable. Ainsi, pour Julien Blaine, exposer les « résidus » des performances contribue positivement à les documenter, c'est-à-dire à attester leur existence. Cependant, il s'agit moins d'en garder la mémoire à travers une trace qui en serait le décalque, que de les signifier autrement, cette nouvelle médiation engendrant des effets inédits suggérés par l'expographie.

Celle-ci repose d'une part sur la présentation d'un grand nombre d'objets similaires organisée par séries (fables, masques, galets peints, tours-totems...) et d'autre part sur la juxtaposition de ces ensembles. J. Blaine s'empare du geste taxinomique caractéristique d'un discours didactique propre aux expositions scientifiques. Cependant, loin de montrer l'évolution d'un phénomène, ces séries illustrent l'identité d'une intuition qui a trait au « laisser être »⁷⁶ du langage dans le monde et les choses et réclament, de la part du visiteur, une approche heuristique naissant des rapports induits par leur juxtaposition. La « salle des totems » (Fig. 3) présente ainsi des tours-totems en bois et en fonte, des écritures à la bombe qui, exposées dans ce contexte, évoquent les signes pariétaux, et des masques de farces et attrapes en plastique qui appellent à être reconsidérés sous l'angle d'une histoire des masques de cérémonie. Ainsi la mise en exposition exhibe des fictions qui reposent manifestement sur l'analogie, mais dont le visiteur doit déployer le sens.



Fig. 3

Autrement dit, en exposant des « résidus », J. Blaine fait des rébus, pratique dans le fond assez similaire à sa poésie écrite, celle des *13 427 poèmes métaphysiques* notamment, où le poème se fait collecte et indexation du prosaïque⁷⁷ qui devient, de

75. *L'Esprit Fluxus*, *op. cit.*, p. 14.

76. Philippe BOISNARD, « Chute : chut », dans *Journal sous officiel*, n° 40, printemps tardif 2009. [En ligne], URL : <http://journalsousofficiel.free.fr/jso/j40/jso40.htm>

77. Voir Gaëlle THÉVAL, « L'écriture intersémiotique de Julien Blaine : 13 427 poèmes métaphysiques », dans *La Poésie à outrance...*, *op. cit.*, pp. 279-293.

ce fait, poétique. L'exposition se donne à lire comme une interrogation sur l'écriture et son histoire, et plus largement sur l'inscription des traces de l'homme dans le monde : « le monde peut être entièrement lu, déclare J. Blaine en 1969 ; en vertu de ce postulat, au lieu de penser et de traduire le monde nous le restituons »⁷⁸. À l'orée et à l'issue de l'exposition, deux injonctions insistent sur cette nécessité de déchiffrement, invitant le visiteur à ne pas être le consommateur passif d'un spectacle culturel : « Il est toujours temps de rebrousser chemin... » et « Il est encore temps de revenir sur vos pas », les derniers substantif et syntagme étant inscrits à l'envers. La boutade typographique n'est pas si naïve : l'enjeu est moins celui d'une direction à prendre que d'une attitude à adopter. L'écriture en miroir, comme dans *13 427 poèmes métaphysiques* invite à « plusieurs regards / plusieurs lectures »⁷⁹ et enjoint le visiteur à adopter le « chemin inverse » de la « poésie deux points » : aller « du mot au monde »⁸⁰ (Fig. 4).



Fig. 4

Enfin, ultime détournement, J. Blaine se présente comme « la pièce majeure de cette exposition », « en chair et en os », répondant aux sollicitations des visiteurs. « Je suis là, dit-il, pas comme une œuvre d'art, mais comme une pièce de l'exposition »⁸¹, autrement dit comme un « résidu » de poète performeur, mais un « résidu » engagé, opposant à l'*in vitro* muséal l'*in vivo* de la rencontre. Si « muséalisation » il y a, il faut convenir qu'elle est à la fois rétive et échevelée : Blaine est au MAC pour s'emparer de ses codes, les travailler et les faire parler.

78. « Paroles recueillies et adaptées », par Fabienne LÉTANG & Laurent CAUWET, dans *Blaine au MAC : un tri*, op. cit., p. 50.

79. Julien BLAINE, *13 427 poèmes métaphysiques*, Marseille, Les Éditeurs Évidants, 1986, « Le Dit », pp. 220-221.

80. *Blaine au MAC : un tri*, op. cit., p. 54.

81. Voir le premier entretien de *Libr-critique* avec Julien Blaine (réf. cit.).

*

* *

Du poète en majesté à la poésie expérimentée, ce panorama des expositions rétrospectives de poésie permet finalement de dégager trois grands modèles. Le premier, dont le canon institutionnel est impulsé par Julien Cain, aborde l'œuvre et le poète selon une double perspective, génétique et contextuelle, faisant de l'érudition et de la délectation esthétique les principes forts de leur patrimonialisation. Le second ne renie pas le premier, reposant sur des principes similaires d'association des Lettres et des Arts. Néanmoins le poète et son œuvre, sans perdre de leur aura, sont les prétextes d'une lecture critique de l'histoire de l'art et d'une interrogation sur l'espace muséal. L'exposition rétrospective réinvestit ici des pratiques liées à la muséalisation critique, venues initialement des galeries. Ces deux modèles s'inscrivent largement dans le cadre des bibliothèques ou des musées des beaux-arts, symboliquement attachés au culte du beau et du savoir. Lieux de collecte et de conservation, ils sont en relation étroite avec une culture scolaire et universitaire fondée sur l'exploitation d'un patrimoine poétique centré sur le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle.

Le troisième modèle se déploie dans d'autres lieux, musées ou centres d'art contemporain, certes voués à la conservation patrimoniale, mais aussi à la diffusion de la poésie. Recréant au musée les conditions d'une expérience poétique fondée sur l'*in situ* des lectures publiques ou des performances poétiques, il tire ses pratiques de l'institution muséale, lorsqu'il reprend le principe des expositions d'immersion ou celui de la perspective génétique, et de l'art contemporain, lorsque l'exposition rétrospective donne lieu à une installation ou lorsque le poète s'approprie les gestes mêmes de l'expographie. Dans ce cadre, l'exposition minore ses discours scientifique et didactique pour affirmer « la subjectivité et la créativité inhérentes à l'acte de conception »⁸² expographique, comme en témoignent les collaborations entre poètes et commissaires et les nombreux discours épitextuels, ou textes publiés dans les catalogues et livrets de visite. Du point de vue de la réception, ces expositions pourraient être perçues comme un délitement générique de la poésie dans l'art contemporain. Ce serait sans doute négliger le fait que la remise en cause du poème en tant que texte transmis par le médium livresque n'induit pas celle des processus de création et de lecture de la poésie.

Anne-Christine ROYÈRE

Université de Reims Champagne-Ardenne
anne-christine.royere@univ-reims.fr

82. « Exposition », dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie, op. cit.*, p. 167.