



Interférences littéraires Littéraire interferences

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

CE QUE LE MUSÉE FAIT À LA LITTÉRATURE

Muséalisation et exposition du littéraire

Marie-Clémence RÉGNIER

n° 16
Juin 2015



CE QUE LE MUSÉE FAIT À LA LITTÉRATURE **Muséalisation et exposition du littéraire**

Marie-Clémence RÉGNIER

16 - Juin 2015

<http://www.interferenceslitteraires.be/nr16>

| | |
|---|-----|
| Marie-Clémence RÉGNIER Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire | 5 |
| Harald HENDRIX Literary heritage sites across Europe : <i>a tour d'horizon</i> | 21 |
| Cornelia ILBRIG Objektaura, Inszenierung, künstlerische Annäherung: Was stellt man aus, wenn man Literatur ausstellt ? Formen der Literatúrausstellung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft | 39 |
| Laurence BOUDART L'empathie : une modalité de l'expérience muséale de la littérature | 59 |
| Marine LE BAIL Pour un usage expositionnel du livre : les reliures-vitrines des bibliophiles fin-de-siècle | 79 |
| Christoph Benjamin SCHULZ White Cube versus Wohnzimmer. Kunstmuseen als Orte literarischer Kommunikation | 97 |
| Émilie STIZIA Beyond the book in the glass coffin. Musealization of Fairy tales : from Theme Parks to Museums ? | 123 |

| | |
|--|-----|
| Anne-Christine ROYÈRE Les expositions rétrospectives de poésie au musée (xx ^e - XXI ^e siècles). De la « muséalie » à l'« expoésie » | 139 |
| Gabriele WIX Wort-Raum Lyrik: Schreibprozesse sichtbar machen. Zur Ausstellung „Thomas Kling, geschmolzener und / wieder aufgeschmo- / lzner text.“ Universitätsmuseum Bonn und Akademie der Künste Berlin, 2013/2014 | 157 |
| Andrebretton.fr. Entretien avec Constance Krebs, éditrice et curatrice du site André Breton, propos recueillis par Alexandre Gefen | 173 |
| VARIA | |
| Irena KRISTEVA Pascal Quignard : la réinvention du mythe | 181 |



Interférences littéraires Littéraire interferences

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

Marie-Clémence RÉGNIER

Ce que le musée fait à la littérature Muséalisation et exposition du littéraire

Résumé

Ce numéro se donne pour objet d'examiner le devenir de la littérature lorsqu'elle se fait objet de musée. Il s'agira de proposer une première cartographie des enjeux soulevés par la muséalisation de la littérature aux XIX^e, XX^e et XXI^e siècles, tant en termes de discours que de pratiques, en étudiant les modalités d'un processus, entendu comme l'opération tendant à intégrer un objet – en l'occurrence la littérature – dans un espace – le musée – étranger à son milieu culturel coutumier. Un tel phénomène engage la rencontre de deux domaines distincts, ainsi que celle des agents de ces deux domaines, déterminés dans leurs interactions par des finalités propres, qui affectent le statut de la littérature et supposent la mise en forme de constructions spécifiques au sein de l'espace muséal.

Abstract

This special issue aims to interrogate what happens to literature when it enters the space of the museum. More specifically, the aim is to propose a first map of the issues involved in the musealization of literature in the nineteenth, twentieth and twenty-first centuries, both in terms of discourses and practices. The issue will describe the modalities of a process which introduces an object – literature – inside another space. It involves the encounter between two different domains as well as between the agents of these domains, who have their own agendas and inevitably alter, through their activities, the status of literature and our ways of engaging with museum space.

Pour citer cet article :

Marie-Clémence RÉGNIER, « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 16, « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire », s. dir. Marie-Clémence RÉGNIER, juin 2015, pp. 7-20.



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 (Université 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

CE QUE LE MUSÉE FAIT À LA LITTÉRATURE

Muséalisation et exposition du littéraire

En 1986, Klaus Beyrer posait le constat suivant :

Ce n'est un secret pour personne que la littérature n'est pas exposable au sens propre du terme. La littérature aspire à être abordée sur le mode de la retraite solitaire et de l'attention concentrée [...]. Le médium « musée » comme lieu qui repose sur une appréhension d'ordre visuel s'oppose *a contrario* au sens et au but de la littérature.¹

De fait, la littérature est renvoyée par tradition à un mode d'appréhension fondamentalement lié à la lecture, que celle-ci soit individuelle ou collective. De la même façon, la littérature s'est développée en marge du geste d'exposition et, partant de l'espace muséal, dévolu historiquement et institutionnellement à d'autres pratiques, tant artistiques que scientifiques. Pourtant, littérature et musée font depuis longtemps l'objet de nombreuses formes d'interactions. Ainsi, le musée peut faire l'objet de représentations littéraires : pensons par exemple à la visite du Louvre par le cortège des invités à la noce de Gervaise et Coupeau dans *L'Assommoir*. La littérature peut, sur un autre plan, contribuer à la vie du musée, par la critique d'art notamment. Pour se rapprocher d'un cas qui nous intéresse certainement davantage dans le cadre de ce numéro, le musée peut être amené à « exposer » certains aspects d'un vaste ensemble communément rattaché à l'idée de *littérature*, alors conçue comme un corpus de textes destinés à être lus et commentés. Cette rencontre fructueuse provoquerait ainsi un déplacement de la notion de « littérature » comme celles de « musée ». Il n'est que d'évoquer les portraits représentant des écrivains ou encore les toiles réinterprétant des scènes tirées d'œuvres littéraires. Considérée comme « paradoxale », peu évidente du moins, la muséalisation de la littérature paraît pourtant s'enraciner à l'heure actuelle (plus qu'à tout autre période sans doute) dans le paysage muséal, et ce à l'échelle internationale. En témoignent les innombrables expositions-événements aussi bien que l'inauguration de musées d'un genre nouveau, dont le succès spectaculaire rend compte à l'évidence de la place cardinale du phénomène aujourd'hui.

Pour se convaincre de cette articulation nouvelle entre littérature et musée, quels exemples plus emblématiques que le Musée de l'innocence tiré du roman éponyme de Orhan Pamuk, et l'exposition itinérante consacrée à l'épopée d'Harry Potter, débarquée à la Cité du Cinéma à Saint-Denis, près de Paris en avril 2015 ? Dans un article du 11 avril 2015 consacré à l'exposition, Emmanuel Cirotte estime ainsi que « l'exposition comblera l'amateur des romans de J. K. Rowling »². Et pour

1. Klaus BEYRER, « Literaturmuseum und Publikum », dans *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes*, n° 33, juin 1986, p. 38. La contribution de Christoph Benjmain Schulz, dans le dossier, revient plus avant sur cette citation.

2. Tout à fait singulière, cette entreprise sera abordée au cours du numéro par quelques articles. Pour un premier aperçu sur la question, voir l'article consacré au musée lors de son inauguration par

cause : « Plus de cinq mille objets tirés des accessoires, costumes et décors des films sont mis en scène dans des tableaux particulièrement réussis »³. La réunion d'un nombre vertigineux d'objets, réification évocatrice de l'univers romanesque de l'apprenti-sorcier, serait-elle le gage du succès remporté par l'exposition auprès des visiteurs-lecteurs ? Sans doute. Mais il faut alors également mentionner la présentation des reliques *authentiques* des protagonistes de la saga, mises à l'honneur dans l'exposition selon des codes muséographiques traditionnellement employés pour commémorer les grandes figures des panthéons littéraires nationaux. De fait, le journaliste souligne à juste titre que « l'exposition ressemble à un véritable temple à la mémoire de Harry Potter ».

De la célébration du grand écrivain à celle des personnages d'un best-seller planétaire, la muséalisation de la littérature revêt de multiples formes que le dossier, rassemblé dans ce seizième numéro d'*Interférences littéraires/Littéraire inter-ferentia*, entend précisément passer en revue et analyser. L'essor de nouvelles pratiques d'exposition s'accompagne, au demeurant, d'un intérêt croissant pour le sujet au sein des institutions concernées, mais aussi auprès d'écrivains, d'artistes-plasticiens, de curateurs dans le monde de l'art contemporain et jusqu'au monde de la recherche, au travers d'horizons disciplinaires divers (histoire culturelle, philologie, anthropologie, études littéraires, histoire de l'art, *media studies* pour ne citer que les principales). Ainsi est-ce au dialogue de ces différents regards portés sur la présence de la littérature au musée que se consacre le présent numéro thématique.

Relativement récente dans le champ de la recherche francophone, la question de la muséalisation de la littérature a déjà fait l'objet d'approfondissements divers déjà bien ancrés dans le paysage anglo-saxon, et tout particulièrement en Allemagne grâce à une tradition philologique très riche⁴. En dépit de la densité de ce champ d'études, rares sont pourtant les travaux qui offrent une vision d'ensemble des enjeux et des modalités de la muséalisation du littéraire. Ainsi a-t-il semblé aussi nécessaire que légitime d'aborder la thématique de façon transversale, non seulement autour d'exemples empruntés à plusieurs aires géo-culturelles, mais aussi au prisme d'une chronologie étendue couvrant les XIX^e-XX^e et XXI^e siècles. L'établissement de ces bornes chronologiques a en effet pour vocation d'interroger l'entrée de la littérature au musée à l'heure de la naissance du musée moderne. Si les origines de ce dernier sont contemporaines des Lumières et de l'affirmation de l'État-nation, sa mise en œuvre prend son essor de façon déterminante au XIX^e siècle, dans le sillage des transformations apportées par la Révolution française⁵.

le *New York Times* : http://www.nytimes.com/2012/04/30/books/orhan-pamuk-opens-museum-based-on-his-novel-in-istanbul.html?_r=0.

3. Emmanuel CIRODDE, « Exposition Harry Potter : visite privée avec les jumeaux Weasley », dans *Point de vue*, n° 3481, 8 avril 2015, cité dans *L'Express*. [En ligne], URL : http://www.lexpress.fr/styles/familles-royales/exposition-harry-potter-a-saint-denis-la-visite-privee-des-jumeaux-weasley_1669227.htm

4. Voir notamment les travaux (évoqués dans la contribution de G. Wix) de Michael GRISKO : « Literatursausstellung », *Metzler Lexikon Literatur*, 3^e édition, s. dir. Dieter BURDORF, Stuttgart, 2007, p. 446 ; et de Peter SEIBERT : « Literatursausstellungen und ihre Geschichte » dans *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatursausstellungen*, s. dir. Anne BOHNENKAMP & Sonja VANDENRATH, Göttingen, 2011, pp. 15–37.

5. Voir notamment dans le cas français : Dominique POULOT, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1997 ; Cat. exp., collectif, *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, s. dir. Chantal GEORGEL, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

Dans cette perspective, le dossier entend interroger à nouveaux frais les différentes facettes du sujet autour d'une approche élargie et non essentialiste du « littéraire » autant que du « muséal ». La réification et la *mise en spectacle* de la littérature, qu'implique le jeu incessant de remédiation inhérent à l'exposition, invitent à mettre à jour les concepts, les objets, les enjeux et les moyens scénographiques qui encadrent la muséalisation de la littérature. Ces interrogations posent en effet la question de l'adaptation et de l'appropriation des codes littéraires (logocentres dans une large mesure) par les codes muséographiques, davantage fondés sur des objets tangibles⁶. Il s'agit donc de rendre compte de l'impact de ces opérations sur la figuration du « littéraire », traditionnellement cantonné à quelques pôles définitoires (l'auteur, ses reliques et ses lieux, le livre ou encore le manuscrit) et dont les modes d'exposition ont donné lieu à des travaux spécialisés⁷.

De la même façon, la *déterritorialisation*, sur laquelle débouche la réflexion entamée ici, incite certainement à aborder la question de la muséalisation sans restreindre cette dernière à certaines institutions (musée, bibliothèque équipée d'un espace *ad hoc*...) ou à certaines formes d'expositions. De fait, la muséalisation, entendue comme

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, la transformer en *muséalium* ou *muséalie*, objet de musée, soit à la faire entrer dans le champ du muséal⁸

n'est aucunement réductible au musée au sens institutionnel et spatial du terme. Si elle y trouve assurément ses origines, elle recouvre aujourd'hui un spectre de lieux et de dispositifs très hétérogènes. Des galeries d'art aux parcs d'attractions, en passant par des « installations » artistiques plus ou moins pérennes, la muséalisation de la littérature s'avère polymorphe, voire kaléidoscopique, à l'instar, du reste, du « musée » lui-même⁹. Par conséquent, les différentes contributions rassemblées au sein de ce numéro confèrent à la notion et aux pratiques d'« exposition » une place centrale.

Le terme « exposition » « signifie aussi bien le résultat de l'action d'exposer que l'ensemble de ce qui est exposé et le lieu où l'on expose »¹⁰. En effet,

l'exposition, si elle apparaît comme l'une des caractéristiques du musée, constitue donc un champ nettement plus vaste [...]. Elle peut être organisée dans un lieu clos, mais aussi en plein air (un parc ou une rue) ou *in situ*, c'est-à-dire

6. Sur la question du partage et de la circulation des objets au sein de l'espace social, voir la notion de « trivialité » dans Yves JEANNERET, *Penser la trivialité I. La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès-Lavoisier, « Communication, médiation et construits sociaux », 2008.

7. *Le Livre exposé : enjeux et méthodes d'une muséographie de l'écrit*, s. dir. Hubert BARI, Lenka BLAZKOVÁ, Rosaria CAMPIONI, Laura GENSINI, Mario GUARALDI, Alan MARSHALL, James MOSLEY, Daniel TRAISTER, journées d'étude, Enssib, 1999 ; Thomas CAZENTRE, *Exposer le manuscrit littéraire*, Mémoire d'étude pour l'obtention du diplôme de conservateur des bibliothèques, s. dir. Anne-Hélène RIGOGNE, 2008.

8. François MAIRESSE, « Muséalisation », dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, s. dir. André DESVALLÉES & François MAIRESSE, Paris, Armand Colin, 2011, p. 251.

9. Noémie DROUGUET, « François Mairesse et André Desvallées. Vers une redéfinition du musée ? », dans *CeROArt*, n° 1, 2007. [En ligne], URL : <http://ceroart.revues.org/531>. Voir également Philippe HOCH, « Musées et bibliothèques littéraires : du "sanctuaire" au centre culturel ? », dans *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 4, 1996. [En ligne], URL : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1996-04-0080-001>. On peut penser ici à l'étonnant Musée Sherlock Holmes à Londres, entre maison d'écrivain, maison de personnage et Madame Tussauds...

10. André DESVALLÉES, Martin SCHÄRER & Noémie DROUGUET, « Exposition », dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, *op. cit.*, pp. 133-175.

sans déplacer les objets (dans le cas des sites naturels, archéologiques ou historiques).

En termes de publics et, partant, d'usages et de valeurs,

[l'] espace d'exposition, dans cette perspective, se définit alors non seulement par son contenant et son contenu, mais aussi par ses utilisateurs [...]. Le lieu de l'exposition se présente alors comme un lieu spécifique d'interactions sociales, dont l'action est susceptible d'être évaluée.

Dans cette perspective, on considérera plus largement la muséalisation et l'exposition de la littérature comme des instances de médiation de celle-ci au sein de l'espace social¹¹.

*

* *

Un regard attentif porté sur les origines de la muséalisation de la littérature invite à considérer la pluralité de formes et de pratiques évoquée comme le résultat d'une longue accommodation du littéraire au muséal, et réciproquement.

Les années 1980 ont vu la notion de « patrimoine littéraire » s'organiser autour de la redécouverte des maisons-musées des écrivains du panthéon national. L'enthousiasme spectaculaire qui entoure ces sanctuaires, tout à la fois lieux de pèlerinage littéraire et sites « touristiques » depuis la Renaissance¹², a fait l'objet d'une série d'études variées¹³. Parmi celles-ci, la publication de la somme de Pierre Nora, intitulée *Les Lieux de mémoire*¹⁴, a assurément marqué une étape importante, bien au-delà de la seule sphère francophone. Depuis la décennie 2000, les maisons d'écrivains continuent de concentrer l'attention du public, des acteurs publics, des écrivains ou encore des universitaires. Ainsi, c'est bien autour de ces lieux emblématiques des premières heures de la muséalisation de la littérature que trouve à se déployer un grand nombre de travaux portant sur les « musées littéraires »¹⁵. En témoignent les récentes études d'Harald Hendrix¹⁶,

11. En cela, l'article de Régis Debray sur les formes de la réhabilitation touchant à la maison de Julien Gracq constitue une première approche intéressante (« Saint-Florent : la visite-à-Gracq », dans *Médium*, n° 36, vol. 3, 2013, pp. 135-155).

12. Hermann BAUSINGER, Klaus BEYER, Gottfried KORFF (dir.), *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, München, Beck, 1991 ; *Literary Tourism and Nineteenth-Century Culture*, s. dir. Nicola J. WATSON, *Victorian Studies*, vol. 53, n° 2, hiver 2011, pp. 367-369 ; Harald HENDRIX, « From Early Modern to Romantic Literary Tourism : A Diachronical Perspective », dans *Literary Tourism and Nineteenth-Century Culture*, s. dir. Nicola J. WATSON, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 13-24.

13. Peter BRAUN, *Dichterhäuser*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003 ; Shirley Biggers HOOVER, *British Author House Museums and Other Memorials : A Guide to Sites in England, Ireland, Scotland and Wales*, Jefferson, McFarland & Co Inc Pub, 2002... Mentionnons également les guides consacrés aux maisons d'hommes célèbres par Georges Poisson (Georges POISSON, *Guide des maisons d'hommes célèbres* (1982), Paris, Horay, 1995), ou encore, plus récemment, les collections combinant guides, essais et fictions aux éditions Christian Pirot ou Belin par exemple.

14. *Les Lieux de mémoire*, s. dir. Pierre NORA, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires illustrée », 1984.

15. Cette nomenclature à laquelle s'ajoute l'expression « musées de littérature », est celle qu'a adoptée l'ICLM, Comité international pour les musées littéraires : <http://icom.museum/les-comites/comites-internationaux/comites-internationaux/comite-international-pour-les-musees-litteraires/L/2/>.

16. *Writers' Houses and the Making of Memory*, s. dir. Harald HENDRIX, New York, Routledge, 2012.

d'Elizabeth Emery¹⁷ dans le domaine anglophone, et de Marie-Ève Riel¹⁸ dans le domaine francophone sur la genèse de ces lieux d'une part, ainsi que les divers rapports établis par l'ICOM¹⁹ concernant l'exploitation et les grands enjeux contemporains associés à ces sites d'autre part. L'analyse des dispositifs muséographiques à l'œuvre dans ces lieux n'est pas en reste grâce aux *media studies*, ainsi que l'illustrent, dans le monde francophone, les travaux qu'Anneliese Depoux sur le Musée Du Bellay à Liré par exemple²⁰. Cependant, la muséalisation de la littérature opérée par les maisons d'écrivain n'est pas sans entraîner quelques résistances : le caractère pour ainsi dire « muséifiant », figé, des procédés muséographiques et des représentations du littéraire en jeu²¹, centrées sur la figure en gloire du grand écrivain national, est régulièrement pointée du doigt. De même la question de l'*authenticité* des objets exposés concentre une série d'interrogations²².

L'engouement actuel dont font l'objet les grandes expositions monographiques, rétrospectives et commémoratives consacrées aux grands noms des différents panthéons nationaux²³, constituent un autre pan de la muséalisation de la littérature et du champ des études en la matière. Tandis que les travaux en muséologie sur le « média exposition »²⁴ et les pratiques muséographiques applicables aux

17. Elizabeth EMERY, *Photojournalism and the Origins of the French Writer House Museum (1881-1914). Privacy, Publicity, and Personality*, Farnham, Ashgate, 2012.

18. Marie-Ève RIEL, « “Comme un poème en plusieurs chambres” Les maisons d'écrivains en France et au Québec », thèse de doctorat, s. dir. Marie-Pier LUNEAU, Université de Sherbrooke (Canada), 2012 ; « La fabrication et la conservation posthumes des figures d'auteurs : le cas des lieux littéraires et des maisons à visiter », dans « Fictions du champ littéraire », s. dir. GREMLIN, *Discours social*, vol. XXXIV, 2010, pp. 55-59. Voir également Bertrand BOURGEOIS, *Poétique de la maison-musée dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle (1847-1898)*, Paris, L'Harmattan, 2009, ainsi que Marie-Clémence Régnier, qui réalise une thèse à l'université Paris-Sorbonne sous la direction de Françoise Mélonio et de Florence Naugrette (*Les maisons d'écrivain en France au XIX^e siècle : du sanctuaire au musée*).

19. Il s'agit de l'Organisation internationale des musées et des professionnels de musée. Le rapport de Michel Melot, dans le cas français par exemple, opère du point de vue mentionné un tournant au plan de la réhabilitation de ces lieux de mémoire tombés en désuétude. Pour une synthèse de ce rapport, voir Michel MELOT, « Collections littéraires, maisons d'écrivains et bibliothèques », dans *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 2, 1997. [En ligne], URL : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1997-02-0028-004>.

20. Anneliese DEPOUX, « De l'espace littéraire à l'espace muséal : la muséographisation de Joachim du Bellay », dans *Communication et langages*, n° 150, 2006, pp. 93-103.

21. La Maison de Balzac a fait l'objet de nombreux travaux sur le sujet de la part de ses directeurs successifs notamment : voir notamment Yves GAGNEUX, « Quel Balzac pour la Maison de Balzac ? », dans *L'Année balzacienne*, n° 5, 2004, pp. 137-149 et l'article de Judith MEYER-PETIT, « Muséographie d'un musée littéraire. La Maison de Balzac », dans *Bulletin d'informations de l'Association des Bibliothécaires de France*, actes de la journée d'étude du Groupe Paris et de la section Étude et recherche du 13 avril 1996, n°173, 1996, pp. 10-12 [En ligne], URL : <http://www.rechercheisidore.fr/search/resource/?uri=10670/1.f0xwfb>. Pour des exemples allemand et anglais, voir Paul KAHL, « Schillers und Goethes Weimarer Arbeitszimmer. Geschichte ihrer Inszenierung », dans *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik*, s. dir. Hellmut Th. SEEMANN, Thorsten VALK & Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2012, Göttingen, 2012, pp. 85-96 ; Ann RIGNEY, « Abbotsford : Dislocation and Cultural Remembrance », s. dir. Harald HENDRIX, *Writers' Houses...*, *op. cit.*, pp. 75-91.

22. Anne TRUBEK, *A Skeptic's Guide to Writers' Houses*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2010. Voir aussi, sous l'angle de la fiction, le roman de Clarke BROCK, *An Arsonist's Guide to Writers' Homes in New England : A Novel*, New-York, Algonquin Books, 2007.

23. Les premières réalisations de ce type d'expositions remontent en réalité en Europe au XIX^e siècle au sein des grandes institutions bibliothécaires principalement.

24. Jean DAVALLON, *L'Exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, « Communication et civilisation », 1999. Voir aussi Marie-Odile DE BARY, « Les différentes formes de muséographie : de l'exposition traditionnelle au centre d'interprétation », dans *Manuel de Muséographie*, s. dir. Marie-Odile DE BARY & Jean-Michel TOBELEM, Paris, Segquier, 1998, pp. 195-203 ; John H. FALK et Lynn D. DIERKING, *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Walnut Creek, Altamira Press, 2000.

expositions littéraires enrichissent, à n'en pas douter, la compréhension du fonctionnement de ces dernières, les catalogues d'exposition²⁵, dont les notices s'accompagnent parfois d'une réflexion²⁶ sur le choix des objets exposés et la scénographie, participent à leur manière du plein essor du sujet. En atteste, plus globalement, l'actualité des études consacrées à « la littérature hors du livre »²⁷, dans le sillage desquelles se situe le présent dossier d'*Interférences littéraires/Littéraire interférenties*.

Par ailleurs, on assiste depuis plusieurs années à un renouvellement considérable des modalités d'exposition et de muséification de la littérature. Dans cette perspective, les années 1990 ont assisté à l'émergence d'une littérature et d'expériences de plus en plus enclines à interroger de nouveaux dispositifs d'exposition à la faveur de scénarii muséographiques inédits, apparus dans les musées d'art moderne et contemporain notamment²⁸. L'essor renouvelé de « musées de la littérature » depuis une dizaine d'années rend compte du rôle essentiel de la littérature dans la construction du sentiment national et, plus largement dans le paysage culturel d'un pays. Mentionnons ici par exemple le Deutsches Literaturarchiv de Marbach en Allemagne ou le Musée national de la littérature taïwanaise à Tainan dans l'héritage de musées pionniers, tels le Musée de la littérature azerbaïdjanaise Nizami Gandjavi à Bakou, contemporain (1939) du Musée de la Littérature mis en oeuvre par Julien Cain et Paul Valéry en France en 1937. De même, l'essor d'expériences « virtuelles », empruntant au musée et à l'exposition nombres d'interrogations et de pratiques liés aux équipements multimédias et à internet, achèvent de dessiner de nouvelles voies d'exploration qui suscitent l'engouement des théoriciens et des praticiens²⁹. Exponentiel depuis le début des années 2000, l'essor de la muséification de la littérature ne se mesure ainsi pas seulement à la multiplication des réalisations contemporaines affichant un parti-pris « littéraire », mais aussi à la richesse et à la diversification des études *ad hoc*.

*

* *

Le caractère élargi de l'approche adoptée dans ce numéro se retrouve dans la diversité des espaces nationaux et culturels explorés au fil du dossier, et tout

25. *La Gloire de Victor Hugo*, Paris, Ministère de la Culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985 ; *Victor Hugo, l'homme océan*, Catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque Nationale de France, du 29 mars au 23 juin 2002, Paris, Seuil, 2002.

26. Ainsi par exemple de la brochure qui accompagne l'expérience pionnière de Julien Cain et de Paul Valéry en 1937 : *Exposition internationale des arts et techniques, Paris 1937. Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la littérature*, Paris, Denoël, 1938.

27. Citons à cet égard le colloque intitulé « La poésie hors le livre », qui s'est tenu à l'université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines et à l'université de Paris-Ouest Nanterre les 16 et 17 octobre 2013, le récent ouvrage de Céline PARDO, *La poésie hors du livre (1945-1965). État des lieux du poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, coll. Lettres françaises, 2014, ou encore le colloque *Poésie et espaces publics : formes, lieux et pratiques aux XX^e et XXI^e siècles*, organisé par Geneviève FABRY à l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, les 27 et 28 avril 2015.

28. Aurélie CHAMPION, « Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne », dans *Marges*, n° 12, 2011. [En ligne], URL : <http://marges.revues.org/397>.

29. Voir notamment les études de cas rassemblées dans la 3^e partie de l'ouvrage collectif *La Muséologie, champ de théories et de pratiques*, s. dir. Anik MEUNIER, avec la collaboration de Jason LUCKERHOFF, Montréal, Presses de l'Université du Québec, « Culture et publics », 2012. En pratique, on peut penser aux « expositions virtuelles » qui pérennisent les expositions *in situ* de la Bibliothèque nationale de France (<http://expositions.bnf.fr/index.php>) ou de la Pierpont Morgan Library (<http://www.themorgan.org/online-exhibitions>), ou bien encore à la démarche innovante de l'équipe du site « littératures modes d'emploi » sur leur « plateforme d'exposition » : <http://www.litteraturesmodesdemploi.org/presentation>.

particulièrement dans les contributions de Harald Hendrix, de Cornelia Ilbrig, de Christoph Benjamin Schulz et d'Émilie Sitzia. Loin de vouloir gommer les différences qui informent les nombreuses formes de muséalisation de la littérature, le numéro favorise en effet une mise en perspective transnationale des exemples convoqués pour en souligner les nombreux niveaux d'interférences et d'interactions. De la sorte, la valorisation de la dimension internationale de la *quasi* totalité des contributions permet de mieux voir se dessiner les lignes de force sous-jacentes au sujet et ce, dans sa globalité. En regard de cette approche panoramique, les contributions de Marine Le Bail, d'Anne-Christine Royère, de Gabriele Wix et l'entretien réalisé par Alexandre Gefen éclairent des aspects du sujet à l'échelle d'un cas national, la France et l'Allemagne, et de façon plus synchronique.

Nous avons donc conçu l'organisation du dossier autour d'un principe d'alternance entre approches panoramiques et approches plus restreintes. D'autre part, nous avons cherché à faire se succéder des approches empruntant tantôt la forme de réflexions d'ordre théorique, critique et historique (ainsi des articles de Harald Hendrix, de Christoph Benjamin Schulz, d'Anne-Christine Royère, de Marine Le Bail, ou encore Émilie Sitzia par exemple), tantôt la forme de questionnements exploratoires ou de réflexions relatives à des expériences concrètes, auxquelles ont parfois participé les auteurs des contributions (ainsi des articles de Cornelia Ilbrig, de Gabriele Wix, de Laurence Boudart ou de l'entretien d'Alexandre Gefen avec Constance Krebs).

Le dossier, ainsi constitué, s'organise dans un premier temps autour de la thématique des « lieux de la muséalisation ». Les contributions de Harald Hendrix, de Cornelia Ilbrig et de Marine Le Bail interrogent de façon privilégiée la notion de « maison-musée » autour, d'une part, de la maison d'écrivain, où prennent forme les premières expériences de muséalisation de la littérature, et, d'autre part, de la maison de l'écrivain-collectionneur et bibliophile érigée en musée exclusivement privé. Les contributions de Harald Hendrix et de Cornelia Ilbrig adoptent par ailleurs un regard diachronique pour interroger la postérité de ces « lieux de mémoire » au travers du déploiement de nouvelles expériences de muséalisation et de patrimonialisation essaillant autour de ces maisons, véritables porte-étendards de la mémoire des « grands écrivains ». Au croisement de ces interrogations, la contribution de Laurence Boudart remet en perspective le modèle de la maison d'écrivain et de ses possibles accommodations au travers de la présentation des partis-pris muséographiques des *Archives et musée de la littérature* de Bruxelles. La contribution de Christoph Schulz entre en résonance avec les développements de Cornelia Ilbrig sur le mouvement de l'« artistic research ». Elle présente un panorama raisonné des différentes formes de muséalisation contemporaines dans l'espace du « white cube », expression qui fait référence à l'« espace sans ombre, blanc, propre, artificiel, dédié à la technologie de l'esthétique » propice à la présentation de l'œuvre d'art moderniste³⁰. Pour leur part, les contributions de Emilie Sitzia, Anne-Christine Royère, Gabriele Wix et Alexandre Gefen présentent diverses expériences d'exposition, réalisées en marge du musée traditionnel : dans des galeries d'art, sur internet ou encore dans une université.

30. Entre 1976 et 1981, Brian O'DOHERTY, artiste et essayiste américain, théorise sur cette notion dans une série d'articles et essais parus dans le magazine *Artforum*, et regroupés sous le titre « White Cube : Ideology of the gallery space » (1976), voir l'édition aux presses universitaires de Berkeley and Los Angeles (University of California Press, 1999).

La thématique du « lieu », où s'opère la muséalisation de la littérature, conduit naturellement à interroger le culte des maisons d'écrivains qui constitue, à n'en pas douter, un autre repère essentiel des contributions évoquées. En effet, c'est bien parce que les écrivains ont fréquenté ces lieux et s'y sont attachés que ces monuments font l'objet d'une attention particulière au sein de l'espace social et urbain. Par conséquent, les différents articles invitent à porter une attention particulière à la concomitance entre l'émergence du culte qui entoure l'écrivain sacralisé à la Renaissance (Harald Hendrix) et les premières initiatives de collecte de reliques et d'objets se rapportant à l'écrivain, aux sources desquelles puise le geste de muséalisation³¹. Cette dernière, fondamentalement liée à la culture commémorative, semble de fait constituer une forme privilégiée de célébration de l'écrivain dans nos sociétés modernes. Ce faisant, il semble que l'ouverture de la littérature à d'autres espaces muséaux plus neutres – moins « personnalisés », pour ne pas dire « impersonnels » –, conduise à redéfinir la littérature autrement qu'au travers de l'équivalence schématique faisant rimer *littérature* et *panthéon de (grands) écrivains*. De nos jours donc, le musée, s'il continue de mettre à l'honneur des écrivains dans des expositions monographiques (ce dont rendent compte presque toutes les contributions), explore de nouvelles voies de présentation muséographique sur le sujet. Celles-ci incitent ainsi à repenser en profondeur, ici les parcours de visite au sein des maisons-musées (Harald Hendrix, Cornelia Ilbrig, Constance Krebs dans l'entretien réalisé par Alexandre Gefen), là les moyens et les effets qu'entend mettre en œuvre le musée pour mettre en scène le personnage-écrivain (Laurence Boudart, Gabriele Wix), ou encore pour recontextualiser son œuvre et sa vie au sein d'un groupe ou d'une époque donnés (Anne-Christine Royère et Alexandre Gefen par exemple).

*

* *

En guise d'ouverture, Harald Hendrix nous propose, au travers d'un « tour d'horizon » itinérant, de mettre à jour les lignes de force qui entourent la patrimonialisation des maisons d'écrivain et le rôle de levier qu'elles jouent dans la promotion touristique d'une ville, des origines du phénomène, à l'orée de la Renaissance, à ses plus récentes réalisations. À l'appui de plusieurs cas emblématiques qui donnent un aperçu du paysage des maisons-musées d'écrivain (dans le contexte européen principalement), Harald Hendrix dégage les enjeux successifs qui président à la sanctuarisation de ces lieux au sein des villes dans lesquelles ils sont implantés, développés et promus. Ainsi, par exemple, de la résidence princière de Duchcov en République tchèque, où Casanova a séjourné. La caractérisation de l'entreprise donne à voir l'impact économique et touristique dans le développement de l'activité de la ville d'un site à partir duquel ont essaimé tous azimuts cafés, itinéraires touristiques... estampillés « Casanova ». La figure du grand écrivain charismatique et rocambolesque participe ainsi du « marketing urbain » (« *city branding* »), en plein essor. Pour asseoir sa démonstration, l'auteur nous invite alors à voyager avec lui de Lisbonne,

31. Cet aspect incite sans doute à considérer à l'avenir des objets culturels comme les albums mono- et biographiques, à l'instar des « Albums de la Pléiade », comme des « musées portatifs », dans lesquels se donnent à voir une collection d'objets patrimonialisés, familiers des vitrines de ces musées littéraires. Une recherche doctorale sur cette collection a été récemment initiée par Marcela Scibiorska sous le titre provisoire *Les Albums de la Pléiade. Histoire et analyse discursive d'une collection patrimoniale* (s. dir. David Martens & Dominique Maingueneau, KU Leuven & Université Paris-Sorbonne).

« ville de Pessoa », à Istanbul, associée à la figure aventurière de Pierre Loti et, plus récemment, au prix Nobel de littérature, Öhran Pamuk, auteur et concepteur d'un musée tout à fait singulier dans lequel trouve à se redéfinir en profondeur la notion de « maison-musée ». La contribution de Harald Hendrix présente aussi l'avantage de souligner avec force d'autres aspects essentiels de la muséalisation de la littérature rapportée aux maisons d'écrivain et, plus fondamentalement encore, à l'écrivain et au culte qui l'entoure : l'importance déterminante de la mise en scène, plus ou moins distancée, de représentations « quintessentielles » de l'écrivain autour duquel se structure le discours de ces musées. Figure visible et emblématique de la vie littéraire, l'écrivain se situe bien évidemment au premier plan des interactions liant musée et littérature. Dans cette perspective, Harald Hendrix interroge le rôle dévolu aux archives et aux reliques « authentiques », raison d'être des maisons d'écrivain et pierre angulaire de leur muséographie, qu'il met en perspective avec les aménagements contemporains réalisés dans différentes maisons pour lesquelles se posent la question d'adjoindre (ou pas) au bâtiment historique originel une extension moderne de nature muséale. Du culte sacralisant aux logiques médiatiques et « marketing » dont s'assortit la célébrité littéraire, en passant par les ressorts politiques et économiques de la patrimonialisation des sites littéraires en général³², c'est donc un ensemble très riche d'appropriations de la figure de l'écrivain et à travers lui, d'une identité locale et nationale³³, que Harald Hendrix nous invite à découvrir. En ce sens, il paraît incontestable que les différentes cultures nationales propres à l'émergence de l'État-nation ont façonné le paysage institutionnel et informé le patrimoine littéraire des pays observés. On notera plus particulièrement l'exemple des figures de grands écrivains célébrés dans leur domicile à partir desquels étoile un ensemble de monuments et de « curiosités » dans l'espace urbain environnant. Mais surtout, il semble que ces différents espaces nationaux partagent des aspirations similaires et s'approprient de façon commune ces « lieux de mémoire » et ces sites historiques.

L'ambition panoramique anime également la démarche adoptée par Cornelia Ilbrig, collaboratrice de la maison Goethe à Francfort. À partir d'un récit retraçant la genèse de quelques exemples représentatifs de l'évolution qu'a connue le paysage muséal littéraire allemand depuis le XIX^e siècle³⁴, Cornelia Ilbrig analyse les ressorts philologiques aux fondements desquels elle situe, avec Heike Gfrereis, la muséalisation de la littérature. L'auteure retrace ensuite les principales étapes de la patrimonialisation et de la muséalisation de la maison de Goethe à Weimar, lieu emblématique du champ muséal littéraire et haut lieu culturel en Allemagne. Par la suite, elle met en regard la contextualisation muséographique de la maison-musée de Goethe avec la décontextualisation dont relève la mise en scène des objets muséalisés au Deutsches Literaturarchiv de Marbach, ville natale de Schiller et autre haut lieu littéraire du pays. Après l'analyse du statut de ces sites étroitement liés à la mémoire de deux des pères fondateurs de la littérature allemande moderne, l'analyse se déplace sur diverses expériences contemporaines au travers desquelles

32. Nathalie HEINICH, *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, « Ethnologie de la France », 2009.

33. Je me permets de renvoyer ici à l'article suivant, à paraître en ligne dans les actes du colloque *Appropriations de Corneille*, organisé par l'Université de Rouen : « Appropriations littérales et littéraires de Pierre Corneille en sa maison de Petit-Couronne : l'exemple du livre d'or du musée »

34. Notons que Kajta Koblitz mène actuellement une thèse sur le sujet suivant *Mehr als ein Ort für tote Dichter? Erinnerungskulturelle Strategien in den deutschen Literaturmuseen seit 1989*, s. dir. Bénédicte SAVOY, Technische Universität Berlin.

s'opère une profonde remédiation de la littérature. Pour ce faire, l'auteure mobilise le mouvement de l'« *artistic research* »³⁵ pour comprendre comment les expositions décrites conçoivent et rendent tangible le « littéraire ». Cornelia Ilbrig met ainsi l'accent sur les dispositifs interactifs (l'audioguide par exemple) et sur la pluralité des supports artistiques (video, architecture, musique...) susceptibles de *transposer* la littérature sur un plan muséal.

La contribution de Laurence Boudart, directrice adjointe des Archives et Musée de la littérature à Bruxelles, s'inscrit dans la continuité des réflexions soulevées par Harald Hendrix et Cornelia Ilbrig au sujet des leviers muséographiques que représentent, pour séduire le public, l'atmosphère, la quête d'authenticité et le sentiment d'intimité qui ont partie liée avec la maison d'écrivain. Devant l'impérative mission de livrer au plus grand nombre de visiteurs un contenu éducatif de façon plaisante et de jouer sur les divers ressorts muséographiques dont dispose le musée à cette fin, L. Boudart s'est interrogée, dans le cadre d'une étude à vocation exploratoire, sur les modes de construction de l'« empathie » dans le cadre d'expositions littéraires. Au travers des différents aspects que revêt le terme, l'auteure s'intéresse aux ressources muséographiques que l'empathie permet d'exploiter. Elle dégage ainsi le modèle de l'exposition monographique « œuvre-vie », donnant à voir une destinée littéraire *via* la présentation conjointe des étapes clés de la biographie de l'écrivain et de la réalisation de son œuvre littéraire. La réflexion menée ici invite ainsi à interroger la tension entre la sacralisation et l'humanisation de l'écrivain. De la sorte, l'immersion du visiteur dans l'univers privé de l'écrivain, notamment au travers de la reconstitution de son cabinet de travail et de l'exposition d'archives privées, repose en filigrane la question de l'efficacité des ressorts muséographiques de la maison d'écrivain, interrogeant par là même la figure de l'auteur en tant qu'objet culturel construit³⁶.

De ce fait, la nature de l'espace dans lequel se joue la muséalisation du littéraire semble constituer le point de départ des interrogations évoquées jusque-là. L'article de Marine Le Bail les prolonge pour s'interroger sur un tout autre aspect de la notion de « maison-musée » au travers de la réification de la littérature qu'opère la reliure dans les collections des bibliophiles au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. En effet, Marine Le Bail détaille les nombreuses et complexes « pratiques expositionnelles » inhérentes à la « maison-musée », qu'elle confronte à la définition et aux pratiques qui ont cours à la même époque au sein des musées modernes. Ainsi, à l'encontre de la vocation démocratique de ces derniers, la maison-musée des frères Goncourt à Auteuil, par exemple, reposerait sur la promotion d'un art du livre (et de vivre) aristocratique et strictement privé, dénonçant, par contraste, l'idéologie bourgeoise dominante. Le livre relié, sacralisé et esthétisé, emblème d'une certaine conception de la littérature et de l'écrivain, s'apparente ici à une sorte de Saint-Graal autour duquel s'organise la muséalisation observée. Stimulant la mise en exposition et en vitrine, la reliure innerve la quête bibliophilique de grandes figures d'écrivains *artistes* du dernier quart du XIX^e siècle en France. Mieux, elle soumet le livre à une

35. Nous reprenons ici une partie de la définition proposée par Cornelia Ilbrig dans sa contribution : il s'agit donc du « processus d'élaboration d'un travail artistique au travers duquel on tente de déterminer comment le processus créatif explore une interrogation et la développe » (je traduis).

36. Sur ces questions, voir David MARTENS & Myriam WATTHÉE-DELMOTTE, « L'écrivain, une figure en complexité », dans *L'Écrivain, un objet culturel*, s. dir. David MARTENS & Myriam WATTHÉE-DELMOTTE, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », 2012, pp. 7-16, ainsi que Jean-Benoît PUECH, « La création biographique », dans *L'Auteur, entre biographie et mythographie*, s. dir. Brigitte LOUCHON & Jérôme ROGER, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités », 2002, pp. 45-74.

forme de contemplation d'ordre muséal, en même temps qu'elle dérobe son contenu à la lecture.

Se positionnant à son tour sur la question du « lieu » où se déploie la littérature au plan de l'imaginaire collectif (la salle de séjour et le fauteuil du lecteur, le « cube blanc »³⁷ du musée où le visiteur découvre le spectacle de la littérature), Christoph Benjamin Schulz s'intéresse au statut de l'image et des représentations visuelles de la littérature et des écrivains³⁸ dans les musées d'art notamment. Au travers d'une typologie organisée à partir de cas extrêmement variés et des développements les plus récents en matière d'exposition, il s'intéresse aux différentes formes muséographiques de la littérature, en particulier lorsqu'il met à jour la parenté mise à l'honneur dans certaines expositions entre poétiques littéraires et artistiques. Par ailleurs, la mise en perspective panoramique de différents espaces nationaux et culturels permet de rapprocher des aires géo-culturelles qu'on aurait pu penser cloisonnées, mais qui s'avèrent en réalité perméables. Par là même, il met à jour un système de circulation de références et d'emprunts riche et foisonnant. Christoph Benjamin Schulz décrypte en profondeur les différents appuis sur lesquels fonder un discours muséographique innovant en matière littéraire, en revisitant quelques sujets privilégiés que sont l'écrivain ou encore l'œuvre canonique dont la puissance évocatrice suscite un grand nombre d'appropriations plastiques, susceptibles de *faire exposition*. À cet égard, l'expérience de Christoph Benjamin Schulz comme curateur d'expositions apporte à sa réflexion un éclairage pratique et une connaissance étendue des nombreuses expositions réalisées de nos jours³⁹.

La réflexion, amorcée par Christoph Benjamin Schulz dans son essai de typologie ouvre ainsi un autre volet du dossier. Si les contributions qui suivent continuent d'alimenter la réflexion autour des lieux et des grandes figures d'auteurs, elles n'en élargissent pas moins la perspective adoptée jusqu'à présent en mettant l'accent sur un autre pôle définitoire communément admis du « littéraire » : le « genre littéraire ».

Le conte, genre particulièrement « muséogénique » ? L'article d'Émilie Sitzia qui a, elle aussi, contribué à la réalisation d'expositions, invite assurément à le pen-

37. Briand O'DOHERTY, « Inside the White Cube : Notes on the Gallery Space », dans *Artforum*, vol. 14, n° 7, mars 1976. L'expression désigne un espace muséal neutre et épuré, caractéristique d'une approche muséologique qui a fait fureur dans les années 1970. Voir également, du même auteur, « *White Cube* ». *L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich-Paris, JRP Ringier/La Maison rouge, 2008.

38. Sur le sujet, voir, notamment, Federico FERRARI & Jean-Luc NANCY, *Iconographies de l'auteur*, Paris, Galilée, collection « Lignes fictives », 2005, *Iconographies de l'écrivain* - s. dir. Nausicaa DEWEZ & David MARTENS *Interférences littéraires, / Littéraire Interferenties*, n° 2, mai 2009. [En ligne], URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/nr2> ; « Figurations iconographiques de l'écrivain / Iconographic figurations of the writer », s. dir. David MARTENS & Anne REVERSEAU, *Image and Narrative*, vol. 13., n° 4, 2012. [En ligne], URL : <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/issue/view/26> ; « Le portrait photographique d'écrivain, s. dir. Jean-Pierre BERTRAND, Pascal DURAND & Martine LAVAUD, *CONTEXTES*, n° 14, 2014. [En ligne], URL : <http://contextes.revues.org/5904>, ainsi que le colloque *L'Écrivain vu par la photographie. Formes, usages enjeux (XIX^e – XXI^e siècles)*, s. dir. David MARTENS, Jean-Pierre MONTIER & Anne REVERSEAU, Centre culturel international de Cerisy, 21 juin – 28 juin 2014.

39. Citons, puisque l'année 2015 célèbre le 150^e anniversaire de la parution d'une des œuvres phares de la littérature anglaise, *Les Aventures d'Alice au Pays des merveilles*, la très belle exposition « Alice in Wonderland » dont Christoph Benjamin Schulz a été l'un des protagonistes à la Tate Liverpool en 2012. Sur diverses expositions sur le sujet, voir le compte-rendu du *Magazine littéraire* : <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/alice-au-pays-merveilles-11-01-2012-34113>, et tout particulièrement le site dédié où figure une vidéo retraçant la genèse et la réalisation de l'exposition de Liverpool : <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-alice-wonderland-tate-liverpool>.

ser. À l'appui d'une réflexion axée sur le genre des contes de fées et sur la notion d'« éduvertissement » (au croisement d'une approche éducative et d'une dimension divertissante), Émilie Sitzia s'interroge sur les grandes perspectives qui caractérisent la muséalisation du conte de fées au prisme de scénographies immersives complexes, à rebours des modes opératoires adoptés dans de nombreuses expositions à vocation patrimoniale reposant sur la mise sous verre du livre. La prise en considération des « traductions intersémiotiques » (je cite) du conte au travers de divers supports (illustrations, films, décors, costumes...), ainsi que de leur place dans la culture populaire occidentale, conduit l'auteure à porter une attention particulière à la remédiation de l'univers des contes de fées à l'œuvre dans plusieurs musées et expositions, dont les interférences avec les parcs d'attractions constituent un fil directeur des plus pertinents⁴⁰. Le caractère immersif de ces entreprises, très originales et novatrices en matière de muséographie, dont elles interrogent les contours traditionnels (autour de la question, décidément centrale, de l'« authenticité » des objets exposés par exemple), convie le public à vivre des expériences de visite singulières dans lesquelles il est appelé à jouer un rôle actif. Cette approche générique s'avère par conséquent extrêmement fructueuse pour interroger la problématique générale du dossier⁴¹.

Au travers d'une réflexion centrée sur le genre poétique Anne-Christine Royère met également l'accent sur des expériences d'exposition de la littérature « hors le livre » à partir d'une prise en considération du discours des avant-gardes littéraires à l'encontre des institutions et des modes de transmission canoniques de la littérature. Mobilisant le mot-valise d'« expoésie » forgé par Marcel Broodthaers, sa contribution met à l'honneur le dialogue que nourrissent institution muséale, poésie et art contemporain dans les expositions rétrospectives de trois artistes-poètes que sont Julien Blaine, Bernard Heidsieck et Michèle Métail⁴². Pour ce faire, Anne-Christine Royère remet en perspective les exemples clefs qui structurent son propos à partir de l'évocation du traitement muséal de l'« œuvre-vie ». Elle s'intéresse en particulier à la figure de Stéphane Mallarmé et à une œuvre emblématique, le « Coup de dés », dans des expositions commémoratives, caractéristiques du modèle impulsé par Julien Cain à la Bibliothèque nationale au sein des Départements des Imprimés, des Manuscrits et des Estampes. La confrontation des différents exemples présentés chronologiquement permet de mettre à jour la montée en puissance d'une réflexion critique développée à rebours de formes muséales perçues comme dépassées. Dans cette perspective, la portée iconoclaste et pionnière des expériences poétiques et artistiques contemporaines semble accompagner l'essor et le succès des « implé-

40. Sur ce point précis, nous renvoyons au travail doctoral que conduit actuellement Justine Delassus : *Visiter les œuvres littéraires au-delà des mots. Des maisons d'écrivains aux parcs à thème, l'impossible pari de rendre la littérature visible* (s. dir. Jean-Yves MOLLIER, l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines). Voir son article « Influences des représentations de la figure de l'auteur et de ses textes sur les lieux littéraires, la Maison de Tante Léonie- Musée Marcel Proust et le Clos Lupin-Maison Maurice Leblanc », dans *Circé. Histoires, Cultures & Sociétés*, n°5, 2014. [En ligne], URL : <http://www.revue-circe.uvsq.fr/influences-des-representations-de-la-figure-de-lauteur-et-de-ses-textes-sur-les-lieux-litteraires-la-maison-de-tante-leonie-musee-marcel-proust-et-le-clos-lupin-maison-maurice-leblanc/#more-273>.

41. En matière de genre, nous renvoyons également le lecteur aux travaux d'Aurélié Rezzouk sur le théâtre : *Exposer le théâtre. De la scène à la vitrine*, s. dir. Denis Guénoun, Université Paris Sorbonne, décembre 2013. Ce travail est en cours de publication.

42. *Blaine au MAC : un tri*, exposition du 6 mai au 19 septembre 2009, MAC-Galleries contemporaines des musées de Marseille. *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). Michèle Métail, *Le Cours du Danube. Gigantexte n° 12*, exposition du 28 septembre au 24 novembre 2012, Centre International de Poésie Marseille.

mentations », *mises en œuvre* plastiques et artistiques d'un référent (ici littéraire) au travers d'une installation d'art contemporain par exemple.

La contribution de Gabriele Wix complète cette plongée dans le genre poétique avec la présentation détaillée des étapes préalables à la constitution de l'exposition intitulée « Thomas Kling: geschmolzener und / wieder aufgeschmolzener text », qui a eu lieu au Musée de l'Université de Bonn et à l'Académie des Arts de Berlin en 2013 et 2014. Partant d'une réflexion sur les enjeux inhérents à l'exposition de la littérature et à ses implications théoriques, l'auteure élargit peu à peu son angle d'approche pour nous dévoiler les coulisses et partis-pris de l'exposition concernant le choix du lieu, du poète, des objets, de la scénographie... et les motivations des protagonistes de l'exposition. La vie et l'œuvre de Thomas Kling, figure fugitive mais non moins importante de la vie littéraire allemande des années 1980-2000, est évoquée au travers de ses performances poétiques, de reliques lui ayant appartenu et de diverses archives éclairant son travail. Poète, performer, essayiste et traducteur, Kling compte parmi ces écrivains contemporains charismatiques que leur position, à mi-chemin entre la littérature et l'art contemporain, place sur le devant de la scène culturelle et médiatique, comme en témoigne son «Manhattan Mundraum Zwei » sur les attentats du 11 septembre 2001.

L'entretien conduit par Alexandre Gefen auprès de Constance Krebs, éditrice en ligne et curatrice du Site André Breton, oriente le dossier vers une perspective tout à fait inédite et singulière : la mise en œuvre d'une plateforme numérique en ligne empruntant tout à la fois à la maison d'écrivain, au musée, à la bibliothèque, à la base de données ou encore à l'encyclopédie numérique. À partir du récit des origines du projet et d'un inventaire des objets et des dispositifs mis en œuvre, l'entretien éclaire le statut et le fonctionnement du site. Il ressort de l'échange que celui-ci n'est pas assimilable à un « musée virtuel », pas plus qu'à une « exposition virtuelle » dont le contenu (textes de présentation, choix et disposition des objets...) serait fixe, la mise en ligne ne visant qu'à pérenniser une exposition *in situ* ou à suppléer une institution patrimoniale dont le bâtiment serait rendu inaccessible par exemple. Aussi le site André Breton n'est-il pas une succursale du Centre Pompidou (où est présenté le « Mur Breton »), pas plus qu'il ne serait un avatar numérique de l'appartement de la rue Fontaine où habitait l'écrivain. Espace de collecte, d'exposition et de mise à disposition d'objets ou bien de données bibliographiques notamment, le « site André Breton » n'est pas assignable à une institution en particulier. Délocalisé, accessible par tous et partout, le site n'en trouve pas moins son point de fuite dans l'évocation, d'une part, du domicile parisien du poète autour duquel s'organise le site et, d'autre part, du caractère tangible des objets, interrogeant en filigrane la fascination que continuerait à exercer la maison d'écrivain *in situ*, sa pièce emblématique – le cabinet de travail –, et l'expérience sensorielle du lecteur-visiteur que suscitent les objets exposés. Pour conclure, l'entretien soulève les notions de « conservation numérique » et de « numérique muséographique » qui se définiraient par leur souplesse et leur faible caractère intrusif et normatif, offrant aux visiteurs les moyens de constituer, partager, conserver ou reconfigurer à l'envi, tels des curateurs, leur propre constellation Breton.

*

* *

Au fil du dossier, ce sont des aspects extrêmement variés de la muséalisation de la littérature qu'ont envisagés les contributeurs de ce dossier. Abordée à partir de réflexions à portée panoramique mais également d'exemples précis, décrits en détail, la présence de la littérature au musée nous a invités à nous interroger à nouveaux frais sur les modalités d'appropriation et d'accommodation du littéraire dans un environnement qui lui est *a priori* peu familier. L'exploration ouverte du sujet a permis de dresser un inventaire des grandes évolutions passées, contemporains et des grandes tendances à venir qui caractérisent les interférences entre littérature et musée, dans une perspective aussi bien diachronique que synchronique. La prise en compte d'époques et de contextes nationaux très différents, agencés selon des perspectives aussi bien analytiques que pratiques, a permis par ailleurs de constituer une vaste bibliographie plurilingue ainsi qu'un corpus d'exemples variés et complémentaires.

Originellement rattachée au personnage charismatique du grand écrivain, et plus largement de l'auteur, réifiée par quelques emblèmes tangibles, au rang desquels figurent pêle-mêle le livre (première édition, édition rare, édition reliée...), le manuscrit, les reliques du quotidien, le domicile ou encore les portraits, la littérature fait l'expérience au musée de sa remédiation, trouvant par là même à se redéfinir sans cesse. Dans ce sens, à l'heure où la culture littéraire se voit profondément remise en cause, tant dans ses modes de transmission et de valorisation que dans ses supports matériels de diffusion, la muséalisation ne constitue-t-elle pas pour elle une fontaine de Jouvence à la source de laquelle elle peut puiser pour continuer à rayonner dans nos sociétés ? un moyen de renouveler les discours développés à son endroit et de (re)conquérir de nouveaux publics ? L'importance des thèmes et des sujets *littéraires* dans l'art contemporain que l'on retrouve par exemple au sein des espaces d'exposition de la littérature invite en tout cas à le penser.

Entre divertissement et éducation, commémoration et attraction touristique, maison-sanctuaire, « cube blanc » et parc d'attractions, la cartographie des interactions entre musée et littérature a permis en définitive d'explorer un continent déjà fort bien aménagé et surtout très fertile. Les interférences dégagées nous ont conduits à envisager leur dialogue au-delà d'une approche strictement patrimoniale, en vertu de laquelle la muséalisation de la littérature ne concernerait que le grand écrivain ou le livre rare, le chef-d'œuvre ou le manuscrit inédit. Galeries, centres culturels, collections ; « implémentation », évocation plastique, dispositif vidéo : la littérature connaît mille et une métamorphoses quand elle sort des sentiers battus et qu'elle devient un objet culturel que d'autres espaces et institutions s'approprient. Son *exposition* la fait ainsi connaître à un public surpris de la trouver là où on doit désormais s'attendre à la *voir*. Ce n'est pas là le moindre des mérites de la muséalisation de la littérature.

Marie-Clémence RÉGNIER

Université Paris-Sorbonne - CELLF 19-21
marieclémenceregner@hotmail.com



Harald HENDRIX

Literary heritage sites across Europe: a tour d'horizon

Abstract

This essay takes the reader on a tour of a select number of literary heritage sites all over Europe, starting in Duchcov in the Czech Republic, where Casanova is remembered, and ending in Walpole's Strawberry Hill villa in Twickenham near London. It discusses museums dedicated to Ibsen (Oslo), Pessoa (Lisbon), Sciascia (Racalmuto on Sicily), and Loti (Istanbul and Rochefort), as well as Orhan Pamuk's Museum of Innocence (Istanbul). Its objective is to detect which museological strategies govern these recently opened or restructured places of literary memory, and to understand how these strategies respond to contemporary assessments of what literary heritage means and how its remembrance may be successfully framed and organised. The analysis of these museological realities shows that most contemporary sites of literary memory focus not on the textual heritage of the writers they celebrate, but on the evocation of their lives and of the imagined worlds featured in their works. This move beyond the text includes the evocation of the fictional existence of characters and the expansion of the museum's reality as a building, linking it to its surrounding cityscape and landscape. And as a consequence, it has resulted in a sharper demarcation of the archival responsibilities of the museum, now relegated to separate parts of the institution where still plenty of room may be reserved for the exposition of paper works, but without invading the museum spaces used to evoke real and virtual literary lives.

Résumé

Cet article propose au lecteur un tour d'horizon d'un ensemble choisi de lieux de mémoire littéraire à travers l'Europe, de Duchcov en République Tchèque (Casanova) à la villa de Walpole à Twickenham. Il s'intéresse aux musées consacrés à Ibsen (Oslo), Pessoa (Lisbone), Sciascia (Racalmuto en Sicile) et Loti (Istanbul et Rochefort), ainsi qu'au Musée de l'Innocence d'Orhan Pamuk (Istanbul). Il s'agit d'identifier les stratégies muséologiques qui lieux récemment ouverts et restructurés et de comprendre comment elles répondent aux interrogations relatives à ce que signifie la mémoire littéraire à la façon dont elle peut être partagée et organisée avec succès. L'analyse de ces réalités muséales montre que l'attention de la mémoire littéraire non seulement sur l'héritage textuel des écrivains célébrés, mais aussi sur l'évocation de leur vie et des mondes fictionnels de leurs œuvres. Ce mouvement a conduit à l'expansion de la réalité muséale jusqu'à l'espace urbain et aux paysages. Cette situation a déterminé une démarcation plus nette des responsabilités archivistiques du musée, maintenant dévolues à certains espaces de l'institution où certains espaces peuvent être réservés à l'exposition d'œuvres de papier, sans envahir les espaces destinés à évoquer les vies littéraires réelles et imaginaires.

To refer to this article:

Harald HENDRIX, "Literary heritage sites across Europe: a tour d'horizon", in: *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, 16, "Literature at the Museum: The Muzealisation and Exposition of Literature", Marie-Clémence RÉGNIER (ed.), June 2015, 23-38.



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 (Université 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

LITERARY HERITAGE SITES ACROSS EUROPE

A TOUR D'HORIZON

For the visitor who reaches the centre of Duchcov, a small town on the Northwestern border of the Czech Republic, it is clear that this is not a mainstream tourist destination as nearby Teplice, one of the famed spas in this corner of what formerly was the Bohemian part of the Habsburg Empire. Duchcov still suffers the effects of not so distant industrial policies projecting the complete erasure of its urban texture in order to give more space to open-pit lignite mining. Recent decisions to refrain from such drastic interventions have created new dilemmas for a community that for decades, because of such a glooming horizon, has lived a total lack of investments in its economic and social infrastructure. The challenge to reinvent itself while creating new business opportunities has spurred the municipal administrators to follow a policy that in recent decades many small urban realities all over Europe have adopted: develop and exploit the town's heritage, hoping to attract tourists and thus add a new and commercially promising target group to the local economy. This combined effort, directed as it is towards reinvigorating local pride and identity on the one hand and creating business opportunities on the other, does not focus, however, on the cities still very visible industrial heritage with its roots in recent socialist ideals regarding the creation of wealth for all populace. Duchcov's heritage strategy is oriented towards a quite different residue of its history, the highly aristocratic castle of the Waldstein family (Fig. 1), representing not only a more distant past and a distinctly 'other' political regime, but targeting within this supranational perspective of the Habsburg empire an element that perhaps characterizes most its cosmopolitan orientation: the presence of Giacomo Casanova in what, at the time, was called "Dux".

In the baroque dwellings of the palace-like construction of Duchcov castle, the elder Casanova for almost fifteen years, from 1785 till his death in 1798, served as a librarian and conversation companion to his patron, count Josef Karl Emanuel von Waldstein, thirty years his junior but equally oriented towards libertinism. For a nomadic adventurer like Casanova, this was a most unfortunate existence.¹ But given the lack of alternatives, he made the best of what the extreme isolation and boredom of this location could inspire, writing up his memoirs in what became one of the most remarkable, voluminous, and outspoken examples of autobiographical literature, the *Histoire de ma vie* that in many ways represents the worldview of

1. On Casanova's years in Duchcov, see Vitezslav TICHY, *Casanova y Cechach: jeho posledni leta v Duchcove, 1785-1798*, Praha, Svobodné slovo-Melantrich, 1958, and Giuseppe CENGIAROTTI, *Gli ultimi anni di Casanova in Boemia. Note storiche*, Firenze, Athenaeum, 1990. Reconstructing Casanova's nomadic existence all over Europe has been a central issue in Casanova scholarship, producing exhibition catalogues like *Il mondo di Giacomo Casanova. Un veneziano in Europa, 1725-1798*, Venezia, Marsilio, 1998; books: Alberto BOATTO, *Casanova e Venezia*, Bari, Laterza, 2002; Stefano FEROCI, *Sulle orme di Casanova nel granducato di Toscana*, Signa (Firenze), Masso delle Fati Edizioni, 2009; and guidebooks: *Sui passi di Casanova a Venezia. Guida ai luoghi casanoviani*, Milano, Idealibri, 1993.



Fig. 1 – Duchcov castle (photograph by the author)



Fig. 2 – Commemorative plaque for Giacomo Casanova on Saint Barbara chapel, Duchcov (photograph by the author)

eighteenth-century cosmopolitan Europe. The well preserved Duchcov castle thus is one of the major monuments to Enlightenment literary culture, and since Casanova died and was buried here, as a plaque on the nearby Saint Barbara chapel records (Fig. 2), the sheer name of Dux for long has had a great appeal to people fascinated by this literary work and the life that has inspired it. Federico Fellini's monumental 1976 movie on *Casanova* centers on this location, as do more recent works like the novels by Sebastiano Vassalli, *Dux*, and Andrei Codrescu, *Casanova in Bohemia*, both dating from 2002.

While this renown for many years has remained predominantly virtual, only recently the location itself has been developed into a literary memorial place, following the castle's conversion into a museum and the reconstruction of its gardens. Given the fact that most of the original items had been removed when in 1921 the Waldstein family left the property, and considering the subsequent decay conditioned by mining projects that consumed the gardens, this must have been a major operation. In its reconstructed appearance, the chateau focuses partly on its history as a princely residence, including notably the prestigious Waldstein collection of works of art, porcelain and armours that already in the nineteenth century was able to attract considerable flocks of visitors enjoying the baths in nearby mundane Teplice. But no doubt the main attraction of the castle is the Northern wing dedicated to Casanova.

In a sequel of eight reconstructed period rooms, the life and times of this notorious Waldstein librarian are represented, simply by thematizing in every single space some of the best-documented and noteworthy aspects of this extraordinary existence. The billiard room evokes the passion for gaming; other spaces recall Casanova's relationship with specific persons in the small Dux court, from the count's chancellor, his odious secretary and a young lady who insisted on being the mother of his child. Then the visitor reaches the apotheosis of the guided tour: the writer's private suite of rooms (Fig. 3), first the office featuring his personal desk and an armchair in which the author – legend has it – passed away, then his bedroom and a small appendix now hosting a gallery of engravings with portraits of the contemporary great and famous with whom he exchanged letters. And finally the library, the ultimate writer's location, obviously in a reconstructed version since the original collection has moved to another Waldstein castle, and in a spot far from its historically correct location, at the far end of the servants' wing. In this carefully arranged room the guided tour then ends with a remarkable moment of theatrical enactment: suddenly, one of the walls covered with bookshelves yields, opening up a hidden and darkish chamber where a figure sitting at a candlelit desk appears, completely focused on the reading of his manuscripts while holding a quill in his left hand.

This quintessential image of the writer Casanova sums up the museological arrangement of Duchcov castle, as its frequent reproduction on publicity material and merchandising confirms. It foregrounds the person of the author, his biographical peculiarities, and his fame based both on his literary works and on his lifestyle. In Casanova's case, this is indeed an obvious choice, since his work is all about his life, and his life is famous because it has been recorded in his work. But it also reveals one of the most important dilemma's literary museums face. Showing a writer and his/her life is much easier than showing his/her work. In the elaborate presentation at Duchcov castle, comprising an entire wing of the castle, no space is specifically dedicated to presenting Casanova's literary achievements, though in

the theatrical apotheosis of the museological arrangement he clearly is framed as a writer. Nor is it possible to buy his works in the museum shop. Such omission is not caused by necessity, since the Duchcov archives still host important Casanova manuscripts, and copies of his printed works are by no means rare. Clearly this arrangement springs from a deliberate strategy to foreground the dramatic and not the intellectual aspects of a writer's existence. No doubt this is motivated by reasons of public outreach, and its success is apparent from the significant numbers of visitors the castle attracts. But it is also part of a more comprehensive policy that tries to brand Duchcov as the city of Casanova, targeting a wide audience that has no specific interest in the literary background of Casanova's notorious life. This is apparent from other instances of the Casanova industry recently developed in Duchcov: from the opening of an art gallery in the castle called *Galerie Giacomo* and the renaming of the town's rare hospitality businesses into *Café Casanova* and *Hotel Casanova*, to the yearly *Casanovské slavnosti*, a Casanova festival that every June features a historic enactment of the author's stay at Duchcov alongside – in its 2014 twentieth edition – a big garden party in the chateau's park, concerts of classical and popular music, a musical on Casanova and various sporting events with football and volleyball teams all featuring the writer's name.



Fig. 3 – Casanova apartment in Duchcov castle (photograph by the author)

Exhibiting literary heritage presently is much more than curating an exhibition of texts, this Duchcov example clearly shows. It has become part and parcel of an ever-expanding heritage industry, one of the rare economic sectors that continues to offer business opportunities. In a world where tourism promises to become

one of the main assets in the global market, this is an important challenge for future development, particularly in regions and cities where other productivity has faded. This explains the specific manner in which the recently developed Casanova memorial culture in Duchcov has been framed: targeted at a wide audience, privileging a theatrical presentation over a bookish one, using performance techniques in order to stimulate the public's attention and participation, and expanding the range of the specific literary heritage, not only spatially -- incorporating a whole city and its surrounding area in this memorial enterprise -- but also metaphorically, since the commemoration of this specific heritage tends to become a general celebration of 'the good things in life'.

Yet, precisely in its fusion of memorial and leisure cultures, the Duchcov Casanova heritage industry recalls practices from much earlier periods that seem to typify one of the essential characteristics of literary memorial cultures at large: the move beyond the textual and by consequence virtual nature of literature, be it by linking the imagined universe of poetry and narrative to material substance - from objects to landscapes and cityscapes -, or by celebrating it in festive rituals that use various kinds of performance and re-enactment techniques in order to accomplish the participation of large audiences. This is what notoriously happened at one of the first and best-known instances of literary remembrance, the 1769 Shakespeare Jubilee organized by David Garrick at Stratford-upon-Avon. It inspired as of the 1780ies the rise of romantic literary tourism to places associated with Rousseau and the protagonists of his novels, from Les Charmettes, the cottage near Chambéry he lived in as a youngster, to the shores of Lake Geneva where he had located the adventures of his Héloïse. And the imposing cult of Burns' poetry that only slightly later started to pervade all Scotland and far beyond also centered on the two elements characterizing the intertwining of literary memorial and leisure culture: the reenactment of the poetry in a celebratory and festive context -- the Burns suppers --, and the inscribing of literary reminiscences upon the natural landscape: Burns country.²

These examples suggest that in the remembrance of literary heritage texts as such -- books and manuscripts -- hold only a secondary position. It is the imagined reality represented in such texts and the authors responsible for such imagination that inspire the desire to commemorate and thus the drive to conceive and construct literary museums. We see this in the first specimens of this category, notably the museum dedicated to Petrarch and his lyrical love story with Laura that in the 1520ies a 'messer Roberto' had installed in Avignon, not far away from the poet's famed house in Fontaine-de-Vaucluse: alongside an autograph manuscript of Petrarch's poetry in the vernacular it featured a collection of objects allegedly linked to the biographical figure of Laura, from the famed portrait by Simone Martini to her pens and toothbrushes. Moreover it was the starting point for tours of Avignon and the surrounding countryside, where guides accompanied visitors to locations labeled as places where almost two centuries earlier episodes of the ima-

2. On these cases and on literary memorial cultures predating the twentieth century in general, see Nicola WATSON, *The Literary Tourist. Readers and Places in Romantic & Victorian Britain*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006; Harald HENDRIX (ed.), *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York, Routledge, 2008; Nicola WATSON (ed.), *Literary Tourism and Nineteenth-Century Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009; Ann RIGNEY & Joep LEERSSEN (eds.), *Commemorating Writers in Nineteenth Century Europe*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.

gined love story between the poet and his muse had taken place.³ This primordial setting for a museum dedicated to exhibiting literary heritage very much resembles the museological arrangements we can witness today all over Europe, from Oslo to Istanbul and from Lisbon to Budapest. While not excluding the exposition of books and manuscripts, most literary museums that in recent decades have been opened or rearranged focus on the representation of real and virtual life: the historical lives of the writers to whom the museums are dedicated and the virtual lives in the imagined worlds they have created in their works.⁴ This move beyond the text includes the evocation of the fictional existence of characters and the expansion of the museum's reality as a building, linking it to its surrounding cityscape and landscape.⁵ And as a consequence, it has resulted in a sharper demarcation of the archival responsibilities of the museum, now relegated to separate parts of the institution where still plenty of room may be reserved for the exposition of paper works, but without invading the museum spaces used to evoke real and virtual literary lives.

Oslo's Ibsen museum in its present appearance illustrates this development quite well.⁶ Following its 2006 renovation, the premises have doubled in order to sharply distinguish between the author's last private apartment now gloriously restored and the exhibition of documentation on his life and works. A separate apartment, adjacent to the writer's home, now has become available for showing such materials: in a sequel of seven rooms various aspects of Ibsen's life and work are illustrated, using original documentation, manuscripts, and authentic objects linked to the author (Fig. 4). The presentation is organized thematically, highlighting a series of aspects from Ibsen's life that apparently coincide with elements in his work, thus offering a privileged insight into the man's psyche as well as into the distinguishing nature of his oeuvre: Ibsen and women, Ibsen and Norway, Ibsen and fame, *etc.* The exhibition spaces are purposely designed to show how deeply Ibsen's life and work are conditioned by theatre, stressing their intrinsically double-layered nature, which behind appearances hides all kinds of secrets.⁷ In fact, one of the

3. The existence and the lay-out of this museum have been documented in Nicolò Franco's 1539 dialogue *Il Petrarquista*, cfr. Pasquale SABBATINO, "In pellegrinaggio alle dimore poetiche del Petrarca. Gli itinerari, le reliquie di Laura e il ritratto di Simone Martini nel *Petrarquista* di Nicolò Franco", in: *Studi Rinascimentali*, 2003, 1, 61-82, and Franco PIGNATTI, "Niccolò Franco (anti)petrarquista", in: Antonio CORSARO, Harald HENDRIX and Paolo PROCACCIOLI (eds.), *Autorità, modelli e anti-modelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Manziana, Vecchiarelli, 2007, 131-195.

4. On recent approaches in the museology of the writer's house, see for example Christiane KUSSIN (ed.), *Dichterbücher im Wandel. Wie sehen Literaturmuseen und Literaturausstellungen der Zukunft aus?*, Berlin, Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten ALG, 2001; Sabine AUTSCH, Michael GRISKO, Peter SEIBERT, *Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*, Bielefeld, Transcript, 2005; Aldo DE POLI, Marco PICCINELLI, Nicola POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006; Axel KAHRS, Maria GREGORIO (eds.), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Milano, Cleub, 2009.

5. The move beyond the text here discussed has equally inspired seminal interpretations of writer's houses, like Diana FUSS, *The Sense of an Interior. Four Writers and the Rooms that Shaped Them*, New York, Routledge, 2004, and Susan BERNSTEIN, *Housing Problems. Writing and Architecture in Goethe, Walpole, Freud, and Heidegger*, Stanford CA, Stanford University Press, 2008.

6. The Ibsen house depends on the Norsk Folkemuseum (as of 1993). It was renovated in view of the 2006 celebration of the first centenary of the author's death, an occasion that also provided considerable funding for this ambitious enterprise.

7. In a comment on his design, Gudmundur Jonsson, the architect, states: "The intention of the Client had been to change the interior to a clean modern exhibition space. 'Wait a moment, isn't this interior just the very essence of Ibsen's authorship'? I uttered. A bourgeois 'façade' stripped to the bone without any decorative elements to hide the dark secrets. I wanted to establish a 'win-win' situation... an exciting and untraditional exhibition localities and simultaneously to interpret the essence of Ibsen's literature by the interior itself. To complete the win-win situation, this interior was

smaller rooms has been converted into a mini-theatre, where the audience can enjoy a series of filmed fragments taken from renowned performances of Ibsen's pieces.



Fig. 4 – Ibsen Museum, Oslo, interior (photograph by the author)

Yet the museological disposition is preeminently oriented towards authentic objects, clearly considered to be privileged media able to communicate in a convincing manner essential aspects of both Ibsen's life and work. This becomes most apparent in the ambitious book the institution's curators have published by way of catalogue: *A Thing or Two About Ibsen. His Possessions, Dramatic Poetry and Life*.⁸ In a series of over 30 short chapters, a large team of specialists illustrates and reflects upon Ibsen's life and work through the lens of one or more specific objects he possessed: from his paintings, where the Aretino portrait by a Titian imitator comes to illustrate the writer's personal approach to sexuality, to his razors representing his almost pathological attachment to daily rituals. Indeed, as in the Avignon museum dedicated to Petrarch in the years 1520,⁹ also here we witness a curiosity for highly private personal belongings, poignantly labeled as 'Ibsenabilia', and it is evident that the museum has invested considerable energy and resources while recuperating these items. This is particularly apparent in the writer's apartment itself, which has been reconstructed in much detail. Now, all nine original rooms in the large 350 square meters apartment have been re-integrated in the new disposition; they all have been redecorated in an exemplary fashion, following intensive research on

in fact acting as a showcase of building history, located side by side to Ibsen's own apartment, restored authentically to the very panel screw and fabric". Cfr. <www.architectural.com/gudmundur-jonsson-architect-the-ibsen-museum>, consulted on 08.01.2015.

8. Anne-Sofie HJEMDAHL (ed.), *A Thing or Two About Ibsen. His Possessions, Dramatic Poetry and Life*, Oslo, Andrimne, 2006. A detailed account of the renovation project is given in *Museums Bulletin* Norsk Folkemuseums Venner, 2006, 48, 2.

9. Cfr. note 3.

contemporary photographic records and on material remains that document the original state so much appreciated by Ibsen. This process was dictated by the conviction that bringing back to the apartment its original features – *artefacts* and decoration – was the best way to reconstruct the essence of Ibsen’s life and work. As such, the ambitious museological enterprise is illustrated and justified in a film, *Ibsen’s badekar*, showing the intriguing history of the writer’s bathtub, which comes to sum up “the extraordinary story of how Ibsen’s soul and furniture returns to his home”.¹⁰

The museum, moreover, does not confine its mission to illustrate and celebrate Ibsen’s life and work to a purely intimist enterprise within the walls of the writer’s apartment and its adjacent exhibition space. Again, not unlike the primordial Petrarch museum in Avignon, it moves beyond its own building, starting with the sidewalk right in front of its reception. Here now a life-size statue of the writer is installed (Fig. 5), while as of 2006 the street itself has been renamed into Henrik Ibsen Gate. And from this point a “Quotation Street Ibsen” starts, guiding visitors along the route the writer himself was used to walk every day, from his house along the major monumental buildings of recently established modern Christiania, the Royal Palace, the University, the National Theater, the Parliament, up to the Grand Hotel where the author had a table permanently assigned to him in the Grand Café and where fans and tourists used to stare at him, when, at 13 h. sharp, he started reading his newspapers. While notorious in his own days, this ritual of a century ago has been revived by turning the route into an Ibsen trail. Here theatrical performances orchestrated by the Ibsen Museet take place, and public space is very visibly linked to this literary heritage, by engraving 69 quotations from Ibsen’s work into the sidewalks along the route.¹¹

The museological policies applied with great skill in Oslo recall other realities scattered all over Europe, even in situations where not as much expertise and means have been mobilized. The statue of Ibsen on the sidewalk in front of the museum’s entrance, for instance, recalls the life-size statue of the Sicilian author Leonardo Sciascia positioned some ten years earlier, in 1997, on the sidewalk of a shopping street in his native Racalmuto (Fig. 6). Here with considerably less resources, but still with the support of the municipal authorities and the writer’s heirs, a Foundation tries to brand the otherwise indistinct small town in the hinterland of Agrigento into Sciascia country, having installed a small museum combined with an important literary archive in a building that previously hosted the local power plant, and having organized in the town and its surroundings a literary park.¹² The

10. *Ibsen’s badekar. Tilbakeføringen av Henrik Ibsens leilighet / Ibsen’s Bathtub. The restoration of Henrik Ibsen’s apartment*, Oslo, Borgen Production, 2006, quotation from the DVD jacket.

11. This Quotation Street Ibsen is illustrated in detail on a separate section of the museum’s website: < <http://en.sitatgaten.no> >. An example of the theatrical performances along the route organised by the Ibsen Museet is *Walking With Ibsen* which in its 2014 edition (from August 18 till September 12) was introduced as follows: “In the heart of Oslo, a theatrical adventure is taking place. The Ibsen Museum has invited a group of artists, actors and directors to take a swing at Norway’s national treasure, playwright Henrik Ibsen (1828-1906). Ibsen accomplished great success in his own lifetime, both national and international, and today he is the second most performed playwright in the world. *Walking With Ibsen* is a wandering theatre that starts from the Grand Hotel (Ibsen’s regular café), up Karl Johan’s street, past the National Theatre, the Royal Palace and ends up by Ibsen’s apartment, where the Ibsen Museum is located. The performance taps some of the major topics from Ibsen’s plays and offers a unique insight into Ibsen’s writing, including excerpts from some of Ibsen’s most famous plays”.

12. On the archival collections held in the Fondazione Sciascia, cfr. Maria Lucia FERRUZZA (ed.), *La Sicilia, il suo cuore. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Racalmuto, Fondazione Sciascia, 1998² (1a ed.



Fig. 5 – Statue of Henrik Ibsen in front of Ibsen Museum, Oslo (photograph by the author)



Fig. 6 – Statue of Leonardo Sciascia, Racalmuto (photograph by the author)

effects have not been negligible, as the visits of many high state authorities to the Foundation, including the President of the Italian Republic, testify. However, the most effective element in the branding of Racalmuto into Sciascia country has not been the Foundation's rich collection of works by and on the author, but the statue on the sidewalk. This has grown into a significant landmark, as the many photographs on the web of people shaking hands with this Sciascia look-a-like prove. More than just a curiosity and a tourist trap, the statue also has contributed significantly to reinforcing local cultural identity, as the most recent episode in its yet short history demonstrates: at the end of 2014 the sculptor Giuseppe Agnello donated the original plaster version of the statue to Racalmuto's grammar school. Here it has been placed in front of the schoolchildren, in the position of their teacher, to commemorate that Sciascia himself in 1949 began his literary career as a teacher on this very spot, finding here inspiration for one of his first literary endeavours, his short story *School Chronicles* first published in 1955.

Such use of statues of writers in public space differs considerably from the monumental precedents the late nineteenth and early twentieth centuries imbued with nationalist pride have produced in large numbers. In Racalmuto, the statue of Sciascia invites the audience's participation, not its admiration. It is part of the recent strategy in literary heritage management to involve the audience through performative techniques. This manner of producing public outreach for literary heritage provoking the audience to get in touch with look-a-like statues of writers was of course first experimented with in Lisbon,¹³ when after a devastating fire in 1988 the Chiado quarter was rebuilt. Part of this upgrading process was the placement right in front of the legendary literary café *A Brasileira* of a bronze statue, executed by Lagoa Henriques, representing writer Fernando Pessoa at a café table. Since the figure ostensibly holds his right hand raised and is seated at a table with another empty chair besides it, this group clearly intends to provoke the public to participate, by shaking hands with the figure of the poet and by seating at his side. As all tourist guides of Lisbon published in the last decades testify, this has quickly grown into one of the standard and much appreciated rituals every visitor to the city has to perform. And it has led to efforts aimed to spread the success of this effect more widely, starting from the direct neighborhood where Pessoa's birthplace has received another statue, executed in 2008 by the Belgian sculptor Jean-Michel Folon, alongside a commemorative plaque installed some years earlier.

Indeed, the effect of the Pessoa statue near the Largo do Chiado has been such, that it became easy to brand all Lisbon as the city of Pessoa, a writer whose international fame came to be consolidated in these very years.¹⁴ To give more sub-

1992). On Racalmuto as Sciascia country, see also Angelo PITRONE, *I luoghi del romanzo. Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia*, Caltanissetta, Sciascia, 2004.

13. Other examples of such statues may be found in Trieste, where in 2004 the municipal authorities installed life-size statues of James Joyce, Italo Svevo and Umberto Saba in highly frequented spots. See on the branding of Trieste as a literary city, Harald HENDRIX, "Luoghi di memoria letteraria nell'Italia contemporanea: dai parchi letterari a "Trieste città della letteratura"", in: *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 2008, 23, 125-140.

14. A recent introduction to Lisbon, branded as the "city of Pessoa" is : João Correia FILHO, *Lisbon in Pessoa. A tour and literary guide of the Portuguese capital*, translated from the Portuguese by Teresa Bento, Alfragide, Livros d'Hoje, 2011. Interestingly, Pessoa himself is the author of a guidebook to Lisbon, with many references to the cities literary heritage; written in 1925 for foreign visitors and thus in English. The text for long has remained unpublished but is now available as Fernando PESSOA, *Lisbon: What the Tourist Should See*, Exeter, Shearsman Books, 2008. Based on this book is José

stance to the literary component of this successful operation of city branding, the house where Pessoa lived during the last 15 years of his life, from 1920 till 1935, has been turned into a literary museum. Situated in a quarter slightly outside the city centre, and thus less frequented by tourists, the building needed to be radically renovated when it became available in 1993. Because almost nothing of the interior decoration and personal objects dating from the Pessoa years had remained *in situ*, the building was not turned into a place suggesting authenticity, as was possible in the Oslo Ibsen museum, but into a functional environment for exhibitions and manifestations. Its literary nature is though clearly marked, by covering the building's facade with an elaborate series of quotations from Pessoa's work (Fig. 7). While the museum does host a room suggesting the presence of Pessoa, located on the very spot where he actually lived, the institution intends predominantly to be a centre of literary documentation and activities. It holds an important collection of Pessoa books (most of his manuscripts though are in the Portuguese National Library) and is thus able to organize documentary exhibitions on the author and his work. Moreover it functions as a centre with a more comprehensive cultural mission targeted at stimulating interest in Portuguese language literature, for the neighborhood and the city at large.¹⁵



Fig. 7 – Fernando Pessoa House Museum, Lisbon (photograph by the author)

Fonseca e Costa's 2009 film *Os Mistérios de Lisboa*. Cfr. also the essays in Sílvia QUINTEIRO and Rita BALEIRO (eds.), *Lit & Tour. Ensaios sobre literatura e turismo*, Ribeiro, Edições Húmus, 2014.

15. Information on the Casa Fernando Pessoa, on its cultural and documentary missions, as well as on its paper and digital holdings, is available on the website < <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=2233&L=4>>. Here its mission is formulated as follows: "A Casa Fernando Pessoa assume como sua missão principal o estímulo à leitura de literatura em língua portuguesa".

Connecting the exposition of literary heritage to policies that endorse reading in the national language has in fact a long history, particularly in periods and regions where the status of the vernacular was at stake. Already the Avignon museum dedicated to Petrarch and the literary pilgrimages to the poet's houses were a result of rising interest in Petrarch's vernacular production, coming about as a direct result of the publication of his Italian lyrics during the years 1520.¹⁶ Many of nowadays leading literary museums, particularly in Central and Eastern Europe, originate in such a context, from the Deutsches Literaturarchiv in Marbach and its roots in the nineteenth-century Schiller cult to the Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw, or the Petöfi Literary Museum in Budapest. Whereas these institutions have an important archival and documentary function, they originate in the commemorative celebration of writers that are considered essential for the emancipation of the nation's identity as expressed in its literature in the vernacular. Typically, although they host exhibitions on these writers containing numerous artifacts linked to these figures, they are not located in their dwellings. The house where Schiller was born is a few blocks away from the Literaturarchiv, the Petöfi Museum is housed in one of the cities most imposing aristocratic residences, the Károlyi palace, and the Warsaw museum occupies a group of houses on the central market reconstructed after WWII, but without any link to the writer's biography. In fact, Mickiewicz lived only shortly in what now is Poland, having spent his childhood and youth, up to his university years, in Lithuania, where now both his parents' house in Navahrudak and his student's lodgings in Vilnius have been transformed into Mickiewicz museums, and having died in Istanbul, where his grave and last apartment are transformed into yet another museum dedicated to this most nomadic of writers.

In this very Istanbul where Mickiewicz ended his dislocated life, making a case for national literature and celebrating it in a proper museological context very recently has become an ingredient in the literary heritage cityscape. At the end of 2011, the Turkish ministry of Culture and Tourism established in a nineteenth-century kiosk at the edge of the Topkapi palace complex a museum dedicated to Turkish literature, naming it after the novelist Ahmet Hamnet Tanpınar. In a rather limited space on its upper floor it houses an exhibition celebrating over 50 writers that in some way may be linked to the city, from Ahmet Nedîm (1681-1730) through Orhan Pamuk (born in 1952). Together with a cafeteria, a conference and an exhibition room as well as a library, it clearly is part of a governmental strategy to promote national literature, thus following a pattern that in other parts of Europe was developed as of the mid nineteenth century. In fact, in the same year 2011 museums very much alike have been opened in other large cities in Turkey: Adana, Ankara, and Diyarbakir. This emancipatory enterprise surely complements the rather unbalanced literary heritage cityscape in a metropolis like Istanbul, where until recently museums and memorial plaques were dedicated to writers coming from other parts of Europe, ranging from Adam Mickiewicz, whose house was turned into a museum in 1955 to celebrate the first centenary of his death, to Pierre Loti whose numerous stays in the capital between 1876 and 1913 are recorded in

16. Cfr. Harald HENDRIX, "The Early Modern Invention of Literary Tourism: Petrarch's Houses in France and Italy", in: Harald HENDRIX (ed.), *Writers' Houses*, 15-29.

plaques (Fig. 8), street names, and the name of one of the best known pleasure gardens up the Golden Horn in Eyüp, the renowned *Café Loti*.¹⁷



Fig. 8 – Commemorative plaque for Pierre Loti, Istanbul (photograph by the author)

Perhaps the governmental strategy also reacts to the concomitant initiative by Istanbul author Orhan Pamuk to establish a literary museum of his own, *The Museum of Innocence*, a singular project clearly not driven by nationalist feelings, which earned him the 2014 European Museum of the Year Award.¹⁸ Very much rooted in a fascination with his home city, Pamuk's enterprise exemplifies as few others do the blurring of boundaries between fiction and real life, which engenders literary memorial cultures. Conceived of in conjunction with a novel, *The Innocence of Objects*, both profoundly linked to the material reality of Istanbul as location, it hosts a remarkable collection of artifacts that all tell a story, separately but also together. As such, it differs profoundly from the perspective adopted in Istanbul's recent Ahmet Hamnet Tanpinar Museum of Literature, which documents and celebrates local authors. Pamuk's museum, while evoking the virtual reality of a narrative through the putting together of large quantities of objects, is a work of art in itself. But it is decidedly a work of art that thematizes the fluid connections between material and virtual realities, and thus reflects on the essence of what literature is. It is moreover a very attractive museum, hosting in its small building a large quantity of artifacts

17. On Loti and Istanbul, see Faruk ERSOZ, *A Stamboul avec Pierre Loti*, Istanbul, Amphora, 2009.

18. The museum was opened in 2012 in conjunction with the publication of the English version of the novel: Orhan PAMUK, *The Innocence of Objects*, New York, Abrams, 2012. After a decade of preparations on this project, Pamuk used the first version of the text, published in 2008 in Turkish, *Masumiyet Müzesi*, as the first draft for the museum and the parallel final version of the text. See on this enterprise Isabella PEZZINI, "Istanbul, Il Museo della Innocenza. Letteratura e museo", in: *Idem, Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza, 2011, 130-147. For Pamuk's deep interest in the material reality of Istanbul, viewed from an autobiographical and memorial perspective, see his *Istanbul: Hatıralar ve Şehir (Istanbul: Memories and the City)* published in 2003.

that may stimulate the audience's curiosity not only about the overall story told, but also about the author and his city, Istanbul. As such this museum easily transcends its own spatial limits, and connects virtually to various different realities it evokes. These may be the realities intended by the writer/curator, but need not be: the suggestive power is such that every visitor may construct his/her own story looking at these objects and their arrangement.

Such imaginative powers also govern two other literary museums that recently have regained their prominence in the literary heritage landscape: the house of Pierre Loti in Rochefort and Horace Walpole's Strawberry Hill villa in Twickenham. Both institutions now are prime examples of the ambition also evident in Pamuk's museum to create a material reality profoundly grounded in literary imagination. Loti converted his family house in a sequel of lavish period rooms representing distant and thus attractive contexts, both in a chronological perspective – the *Salle gothique*, the *Salle Renaissance*, the *Cloître* – as well as in a geographical one: from the *Salle chinoise* and the *Pagode japonaise* to the *Salon turc* and the *Mosquée*. Like in Pamuk's case, conceived of as a parallel project to both his travels to the East, notably Istanbul, and his novels heavily imbued with orientalism, Loti construed between 1877 and 1907 a complex literary fantasy where reality and imagination fused. Here the writer and his guests even used to transform into protagonists of these very fantasies, in a series of fancy dress parties designed to enact the imagined realities in a real life dimension (Fig. 9). Opened to the public as of 1969 and carefully restored in the following decades, Loti's Rochefort house is an eloquent testimony to this almost synesthetic project to ignore the constraints proper of the literary medium and to conceive a new one comprising imagination and reality.¹⁹

This same urge, but on an even more monumental scale, inspired Horace Walpole to project in his family villa at Twickenham a gothic fantasy that for generations would remain a source of inspiration (Fig. 10). Built over a long time-span between the 1750ies and 1770ies, the large house featured a series of rooms that not in their lay-out but in their decoration promoted a profoundly innovative vision of 'gothic revival' grounded on literary templates and accompanied by textual counterparts. Walpole's 'gothic' novel *The Castle of Otranto*, published in 1764, was written in conjunction with the Strawberry Hill building project, becoming a model for the new 'gothic' fashion in literature, as the house itself became in the domains of architecture and decoration.²⁰ This success was partly the result of a text written by Walpole with the intent to promote his project, *The Description of the Villa*, first published in 1774 and reworked ten years later, in order to record the ideas governing the project and to satisfy the curiosity of the many people wanting to visit the building and know all about its details.²¹ The twin nature of the project, comprising

19. On Loti's houses, see Pierre DE BOISDEFRE & Jean-Jack MARTIN, *Pierre Loti. Ses maisons*, St. Cyr sur Loire, Pirot, 1996 ; Thierry LIOT, *La maison de Pierre Loti à Rochefort, 1850-1923*, Chauray, Patrimoines & Médias, 1999; Bruno VERCIER & Johannes VON SAURMA, *La maison de Pierre Loti, Rochefort*, Paris, Editions du Patrimoine, 1999; Alain QUELLA-VILLÉGER, *Chez Pierre Loti. Une maison d'écrivain-voyageur*, Poitiers, CRDP de Poitou-Charentes, 2008.

20. The restoration of the Walpole villa has produced a rich new line of scholarship, see Anna CHALCRAFT & Judith VISCARDI, *Strawberry Hill: Horace Walpole's Gothic Castle*, London, Lincoln, 2007, and the catalogue to a major exhibition on the house in the Victoria and Albert Museum, running from 6 March to 4 July 2010: Michael SNODIN (ed.), *Horace Walpole's Strawberry Hill*, Yale, Yale UP, 2010.

21. Horace WALPOLE, *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole*, London, Pallas Athena, 2010. See also Anna CHALCRAFT, *Visiting Strawberry Hill*, Wimbledon, Aquatintbsc, 2005.

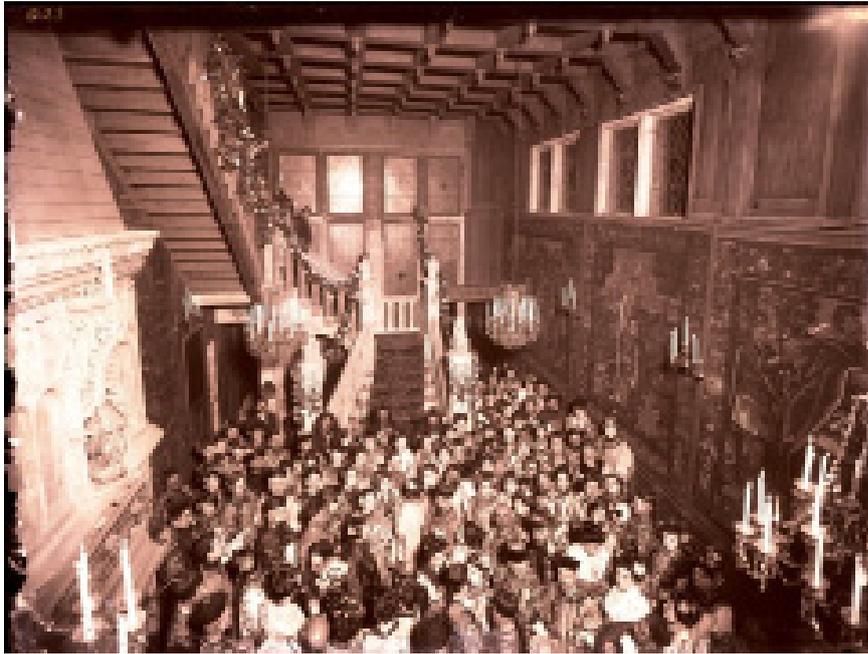


Fig. 9 – Fancy dress party organised by Pierre Loti in the Renaissance Hall of his Rochefort house, 1903 (private collection)



Fig. 10 – Horace Walpole's villa at Strawberry Hill, Twickenham (photograph by the author)

a built reality and a written account of it, indicates that Walpole, like Loti and Pamuk after him, pursued a concept, which questions the distinction between reality and imagination, between life and fiction. Like Pamuk's Istanbul museum and Loti's house in Rochefort, Walpole's villa in Twickenham exemplifies a category of literary museum where the building itself, and particularly its decoration and collection, have become a work of art intrinsically linked to literary imagination.

Significantly, this very concept of a 'museum / work of literary art' recently has gained much public acclaim. Loti's house is being restored to its original splendor over the last few decades, thanks to the municipal authorities that value this monument as an important asset to the local cultural infrastructure. Pamuk's museum was awarded the prestigious European Museum of the Year Award on its opening, and has attracted worldwide attention. Walpole's villa, after having been neglected for decades, became the object of a most elaborate and costly restoration campaign after having been a candidate in the 2004 edition of the BBC programme *Restoration*. Being chosen by the television audience provided the considerable funds from the Heritage Lottery Fund to start an ambitious restoration project bringing about the building's reopening by the end of 2010. Since then, this remarkable building not only was awarded the 2013 Europa Nostra European Union Prize for Cultural Heritage, but also has been able to attract large audiences to its splendidly restored premises. The public response to structures like these shows that the literary heritage appeals particularly when it is exposed in a manner that is self evident, and where the structure itself tells a story, be it on the writers responsible for the buildings, or because these houses are easily perceived as works of art by their own right.

Harald HENDRIX

Royal Netherlands Institute Rome
haraldhendrix@knir.it



Cornelia ILBRIG

Objektaura, Inszenierung, künstlerische Annäherung:

Was stellt man aus, wenn man Literatur ausstellt?

Zusammenfassung

Was stellt man aus, wenn man Literatur ausstellt? Welche Möglichkeiten eröffnet die Präsentationsform der Ausstellung gegenüber die Präsentation eines Textes zwischen zwei Buchdeckeln? Ausgehend von Heike Gfrereis (Literaturmuseum der Moderne Marbach/Deutsches Literaturarchiv) getroffenen Unterscheidung von vier Dimensionen (materiell, imaginär, ‚artifiziert‘ und ‚historisch‘) bietet dieser Beitrag erstens eine Typologie von Literatúrausstellungen; zweitens wird anhand von Einzelbeispielen ein breites Spektrum an Darstellungs- und Inszenierungstypen von Literatúrausstellungen des letzten Jahrzehnts vorgestellt und mit grundlegenden theoretischen Fragen und Problemen verbunden. Um die Potentiale von Literatúrausstellungen auszuloten, werden methodische Ansätze, beispielsweise aus der Rezeptionsästhetik, Multi- und Transmedialitätsforschung und ‚Artistic Research‘ einbezogen. Im Blickpunkt steht dabei immer die Frage, inwiefern die *Literatúrausstellung* eine Verbindung herzustellen vermag zwischen den literarischen Texten/Werken eines Autors und der – individuell verschiedenen – lebensweltlichen Realität der Besucher/innen, denen in der Ausstellung Autor und Werk räumlich-medial und aus einer neuen Perspektive dargeboten wird.

Abstract

What does one display in displaying literature? Which possibilities are created by the form of the exhibition as opposed to the one that presents a text between the covers of a book? Drawing on the distinction made by Heike Gfrereis (Literaturmuseum der Moderne Marbach/Deutsches Literaturarchiv) between four dimensions (material, imaginary, artificial and historical), this contribution first offers a typology of literature exhibitions. Individual examples are then used to illustrate a broad spectrum of display types in literary exhibitions from the last decade, examples which are subsequently connected to fundamental theoretical questions and problems. To fathom the potential of such exhibitions, the article introduces methodological suggestions drawn from reception aesthetics, multi- and transmedial research as well as ‘artistic research’. The crucial question is always to what extent the display of literature can create a connection between the literary texts/works of an author and the - individually distinct - lifeworlds of visitors, which are presented in a different light in the confrontation with the author and work in question.

Um diesen Artikel zu zitieren:

Cornelia ILBRIG, „Objektaura, Inszenierung, künstlerische Annäherung: Was stellt man aus, wenn man Literatur ausstellt?“, in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 16, „Literature at the Museum: The Muzealisation and Exposition of Literature“, Marie-Clémence RÉGNIER (Hrsg.), Juni 2015, 41-57.



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 (Université 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

OBJEKTAURA, INSZENIERUNG, KÜNSTLERISCHE ANNÄHERUNG: Was stellt man aus, wenn man Literatur ausstellt?

Was stellt man aus, wenn man Literatur ausstellt? Welche Möglichkeiten eröffnet die Präsentationsform der Ausstellung gegenüber die Präsentation eines Textes zwischen zwei Buchdeckeln? Heike Gfrereis unterscheidet in ihrem Aufsatz „Das Gesicht der Poesie“ vier Dimensionen von Literatur, die ausgestellt werden können: erstens die „reale“, „materielle“ Dimension (in erster Linie Handschriften und Bücher oder Lebenszeugnisse von Autoren), zweitens die „imaginäre“ bzw. fiktive. Damit ist das Fiktionale in literarischen Texten gemeint, das – so definiert Gfrereis – „was mit der Sprache erfunden werden kann“ wie z.B. Figuren, Handlungen, Orte, Zeiten, das Fiktive also. Drittens nennt Gfrereis die „artifizielle“ Dimension des Textes, das stilistische, sprachliche Element also, „was mit der Sprache kunstvoll erfunden und gemacht ist“, also „Stimmen, Texturen und Strukturen“. Viertens führt die Autorin die historische Dimension an und definiert sie als „das, was aus Zeit und Raum in das Kunstwerk übersetzt wurde und aus ihm übersetzt werden kann“.¹ Unproblematisch zu präsentieren scheinen „reale, materielle Seite“ sowie die „historische Dimension“ des Textes. Wie aber verhält es sich mit der „imaginären“ und der „artifiziellen“ Dimension von Literatur?

Wenn Gfrereis Literatúrausstellungen „in der kreativen Umgebung des Lesens“² verortet, ist zu bedenken, dass es beim Lesen in erster Linie die Dimensionen des Imaginären und des Artifizialen sind, die unterschiedliche Aneignungs-, Abgrenzungs-, Urteils- und Transformationsprozesse in Gang setzen. Bei literarischen Texten haben wir es mit fiktiven Räumen zu tun, die nach eigenen Gesetzen und individuell verschieden ihre Leser ansprechen und teilhaben lassen: als mitleidiger, vertrauensvoller, abenteuerlustiger, neugieriger, gespannter Leser, als aktiver, kritischer, distanzierter Leser, der dem Text misstraut bzw. dessen Misstrauen durch den Text geweckt wurde.

Anhand von aktuellen Beispielen soll im Folgenden untersucht werden, welche Rolle die von Gfrereis benannten vier Dimensionen literarischer Texte in den verschiedenen Typen von Literatúrausstellungen gegenwärtig in Deutschland spielen. Zeitlich fokussiert sich der Beitrag demnach auf Literatúrausstellungen und -museen der Gegenwart, allerdings – im Falle der Dichtershäuser und literarischen Gedenkstätten – auch mit Blick auf historische Aspekte. Im Mittelpunkt stehen Literatúrausstellungen und -museen in Deutschland, erweitert wird die Perspektive bei für die Fragestellung besonders wichtigen Beispielen auf Österreich (Musil-Mu-

1. Heike GFREREIS, „Das Gesicht der Poesie. Die neue Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach. Mit einem Seitenblick auf das Literaturmuseum der Moderne“, in: Hellmut Th. SEEMANN und Thorsten VALK (Hrsg.), *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik*, Göttingen, Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar, 2012, 271.

2. *Ibid.*, 269f.

seum Klagenfurt), Frankreich (Paris, Beckett-Ausstellung), Schweiz und Tschechien (Bern/Prag, Walser-Ausstellung) und Türkei (Istanbul, Pamuk-Museum).

Die typologische Unterscheidung richtet sich dabei nach Art der musealen Einrichtung (Dichterhäuser bzw. literarische Gedenkstätten, Literaturmuseen, die beispielsweise einem Zeitraum oder einer literarischen Bewegung gewidmet sind, Literaturhäuser bzw. -akademien, die Wechselausstellungen zu einem bestimmten Zeitraum zeigen), weiterhin nach dem Ausstellungszeitraum (Dauer- oder Wechselausstellung) und auch nach den Formen der Präsentation (z.B. Auratisierung und Inszenierung). Aus der Ausstellungstypologie gehen weiterführende Fragestellungen hervor, die die rezeptionsästhetische Perspektive betreffen. Für welche Interessengruppen ist welcher Ausstellungstypus geeignet; welche Erwartungshaltungen werden erfüllt; welche Haltung nimmt die Ausstellung dem Besucher gegenüber ein; welcher Rezeptionsmodus geht mit dem jeweiligen Ausstellungstypus einher?

1. AUSSTELLUNGSTYOLOGIEN

1. 1. Authentizität und Erinnerungskult: Dichterhäuser und literarische Gedenkstätten

Eine allgemein beliebte Form der Literatúrausstellung ist die literarische Gedenkstätte, das Dichterhaus, das dem Dichtergedenken gilt und zur Verankerung von Leben und Werk des Dichters im kulturellen Gedächtnis beiträgt. Hier setzt man auf den Wert des Originals, den Wunsch nach möglichst authentischer Raumerfahrung beim Besucher; als „biografische Orte, an denen Literatur entstanden ist“³, sind es besonders die Arbeitszimmer und Schreibtische, auf deren Erhaltung oder detailgetreue Rekonstruktion und Präsentation am meisten Wert gelegt wird. Die ständigen Ausstellungen zeigen in erster Linie die materiale und zugleich biografische Seite von Literatur: Briefe, Bücher, Lebenszeugnisse (z.B. Geburts- und Sterbeurkunde, Taufscheine), Schreibgeräte, Kleidungsstücke und Möbel; einbezogen ist meist auch die von Gfrereis als „vierte Dimension“ benannte Seite von Literatur: die historische Einbettung. Eines der ersten Zeugnisse von Sakralisierung eines Dichter-Arbeitszimmers ist der Brief des damaligen Erbgroßherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach an Goethes Enkel Walther Wolfgang von Goethe vom 3. Januar 1843:

Als Hauptsache neben den Sammlungen Deines Großvaters ist in jedem Fall auch der Ort anzusehen, der gleichsam als sacrosanctum des Gebäudes und seiner enthaltenen Schätze sich vorfindet, der Ort in dem sein unsterblicher Geist waltete, der Ort, in dem am Allermeisten sich die Erinnerungen an ihn häufen, in dem am Meisten die Eigenthümlichkeit seines Geistes in seiner ganzen Größe aus der Einfachheit der Umgebung hervortritt. Ich meine sein Studierzimmer und das daran stoßende Schlafkabinett.⁴

3. Paul KAHL, „Schillers und Goethes Weimarer Arbeitszimmer. Geschichte ihrer Inszenierung“, in: *Museale Inszenierungen*, der Weimarer Klassik. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2012, Göttingen, 2012, 85-96, hier 87.

4. René Jacques BAERLOCHER und Christa RUDNIK (Hrsg.), „Weimars Pflichten auf der Bühne der Vergangenheit“. *Der Briefwechsel zwischen Großherzog Carl Alexander und Walther Wolfgang von Goethe*, Göttingen, Wallstein-Verl., 2010, 447f.

Zu den ersten literarischen Gedenkstätten dieser Art in Deutschland zählen Schillers Arbeitszimmer⁵ in Weimar, das seit 1847 öffentlich zugänglich ist und das Gleimhaus, Museum der deutschen Aufklärung, in Halberstadt, das 1862 auf der Grundlage einer schon vom Schriftsteller Johann Wilhelm Ludwig Gleim im 18. Jahrhundert angelegten Sammlung im ehemaligen Wohnhaus des Dichters eingerichtet wurde. Das auch als „Freundschaftstempel“ bezeichnete Gleimhaus beherbergt das älteste Literaturarchiv Deutschlands und war im 18. Jahrhundert Treffpunkt wichtiger kulturschaffender und -fördernder Persönlichkeiten, was heute im Museum dokumentiert wird durch eine umfangreiche Sammlung von Briefen und Büchern aus dieser Zeit und eine einzigartige, von Gleim angelegte Porträtsammlung. Goethes Wohnhaus in Weimar wurde von Carl Alexander am 8. August 1885 als „Goethe-Nationalmuseum“ eröffnet⁶ (hier befindet sich auch das schon erwähnte Arbeitszimmer Goethes). Goethes Elternhaus in Frankfurt wurde 1863 – nachdem es mehrfach den Besitzer gewechselt hatte und im Innern umgebaut worden war – vom „Freien Deutsche Hochstift für Wissenschaften, Künste und allgemeine Bildung“ gekauft: einem zu Schillers 100. Geburtstag 1859 gegründeten Verein, der sich um kulturelle Identität bemühte und der Öffentlichkeit die historische Bedeutung von Goethes Elternhaus vermittelte. Dieses wurde nach der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg rekonstruiert und mag als Beispiel für das Bedürfnis nach Herstellung einer auratischen und authentischen Atmosphäre stehen, durch die dem Besucher ein Gefühl für die Zeit vermittelt und eine erste Annäherung an den Dichter ermöglicht werden soll. Aneignungsprozesse finden bei vielen über Identifikation und Einfühlung statt; diese werden durch die – sei es auch „nur“ rekonstruierte – Zeitreise in die Welt des Dichters in literarischen Gedenkstätten entscheidend mitbeeinflusst.

1. 2. Materialität und Inszenierung: Dauer- und Wechselausstellungen⁷

Neben den literarischen Gedenkstätten gibt es eine weitere Form der Dauerausstellung, die in den meisten Fällen der Präsentation umfangreicher Archivbestände gilt. Anders als bei der literarischen Gedenkstätte geht es also nicht um die authentische Anmutung von „biografischen Orten, an denen Literatur entstanden ist“, sondern um die umfassende Ausstellung zu einem Dichter oder einer literarischen Bewegung bzw. einer Epoche. Grundlegende Fragen für Konzeption und Struktur von Literatúrausstellungen sind jene nach Materialität und Inszenierung⁸ – ob und wie stark Objekte in Szene gesetzt werden, ob und wie sie in Kontexte

5. Paul KAHL, „Schillers und Goethes Weimarer Arbeitszimmer. Geschichte ihrer Inszenierung“, 85.

6. Angelika PÖTHE, „Privates Erinnern und dynastische Memorialpolitik. Die Wiedereinrichtung des Wittumspalais und die Gründung des Goethe-Nationalmuseums unter Carl Alexander“, in: Hellmut Th. SEEMANN und Thorsten VALK (Hrsg.), *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik*, Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2012, Göttingen, 2012, 97-109.

7. Zum Thema „Authentizität“, „Inszenierung und expositorische Selbstreferenz“ vgl. Peter SEIBERT, „Literatúrausstellungen und ihre Geschichte“, in: Anne BOHNENKAMP-RENKEN und Sonja VANDENRATH (Hrsg.), *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augenpoesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen*, Göttingen, Wallstein, 2011, 15-38, hier 31-35.

8. Der Problematik, ob und inwiefern Objektaura und Inszenierung zu vereinbaren sind oder sich gegenseitig ausschließen, widmete sich am 15./16. November 2013 in Weimar eine Tagung, die im gleichnamigen Tagungsband dokumentiert ist: Britta HOCHKIRCHEN und Elke KOLLAR (Hrsg.), *Zwischen Materialität und Ereignis. Literatur vermitteln in Museen und Archiven*, Bielefeld, [transcript] Edition Museum, 2015.

eingebunden präsentiert werden, wie viel Wert auf die Aura des Originals, die materielle Seite der Literatur gelegt wird.

Als Beispiele sollen die drei bislang größten Literaturmuseen in Deutschland, die zusätzlich zu den Gedenkzimmern Dauerausstellungen eingerichtet haben, angeführt werden: die 2012 neu eröffnete Dauerausstellung „Lebensfluten. Tatendrang“ im Goethe-Nationalmuseum in Weimar, die 2009 neu eröffnete Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach, und das 2006 eröffnete Literaturmuseum der Moderne in Marbach. Die Ausstellung im Goethe-Nationalmuseum präsentiert in zwei Ebenen unter den Themenbereichen „Genie“, „Gewalt“, „Welt“, „Liebe“, „Natur“, „Kunst“, „Erinnerung“ Lebenszeugnisse, Handschriften und Erstausgaben und stellt einen engen Bezug zwischen Leben und Werk des Autors her; Lebenszeugnisse und literarische Werke werden nicht deutlich voneinander abgegrenzt. Eine Rauminszenierung zum „Faust“ im Treppenaufgang zwischen den beiden Ebenen bildet einen Schnittpunkt, an dem die genannten Themen der Ausstellung zusammenkommen. Gezeigt werden in erster Linie die materielle und historische Dimension von Literatur; in einem kleinen Raum zum Thema „Schreiben“ auf der unteren Ebene wird die artifizielle Seite angedeutet, ebenso wie die imaginäre mit der Faust-Installation im Treppenaufgang.

Der Schiller-Teil der Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach präsentiert hingegen in den fünf Räumen „Schillers Bild“ (umfassende Ausstellung der Bildnisse Schillers), „Schillers Horizont“ (Sammlung von Drucken; Darbietung dessen, was zu Schillers Zeit gelesen wurde), „Schillers Leben. Spur und Entwurf“ (Präsentation von schriftlichen Lebenszeugnissen, v.a. Briefe), „Schillers Werk. Stückwerk und Verdichtung“ (detaillierte Ausstellung v.a. von Werkmanuskripten) und „Schillers Hülle“ (Schreibzeug, Kleidung und andere Gegenstände aus dem Besitz Schillers) Zeugnisse von Leben, Werk und Rezeption separat.⁹ Der Fokus liegt, so Gfrereis, auf der materiellen Seite der Literatur, den Objekten; die historische Dimension wird in unterschiedlichen Räumen in unterschiedlichem Maße präsentiert („Schillers Horizont“, „Schillers Leben“); die artifizielle wird im Raum „Schillers Werk. Stückwerk und Verdichtung“ gezeigt.

Für die Dauerausstellung „nexus“ im Literaturmuseum der Moderne wurde ebenfalls die rein bestandsorientierte Präsentationsform gewählt. In vier Vitrinenreihen werden Zeugnisse aus Leben (Lebensdokumente und Briefe) und Werk (Bücher und Werkmanuskripte) von Autoren des späten 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart gezeigt. Die Objekte innerhalb der Vitrinenreihen sind chronologisch nach Jahrzehnten geordnet, die Beschriftung enthält nur das Entstehungsjahr und den Nachnamen des Autors, dem das Objekt zugeordnet ist. Nähere Auskünfte über Entstehung und Einordnung des Objekts, damit verbundene Anekdoten etc. erhält der Besucher über einen multimedialen Museumsführer. Der Fokus von „nexus“ liegt auf den Objekten; mit der Minimalbeschriftung, der chronologischen

9. Heike GFREREIS erläuterte das Konzept in ihrer Eröffnungsrede am 10. November 2009 folgendermaßen: „Die Räume im Schiller-Teil setzen wie ein Kaleidoskop das Phänomen Schiller aus unterschiedlichen Bausteinen zusammen und laden zum hin und her gehen zwischen Körperbild und Körperspur, Schreiben und Leben ein.“ http://www.dla-marbach.de/dla/museum/ausstellungen/dauerausstellungen_museumsgebaeude/literaturmuseum_der_moderne_limo/ueber_die_ausstellungskonzeption_im_snm/index.html, letzter Zugriff: 9. 2014. Einen Eindruck von den Dauer- und Wechselausstellungen des Marbacher Literaturmuseums gewinnt man auf folgender Seite: http://www.dla-marbach.de/dla/museum/ausstellungen/dauerausstellungen_museumsgebaeude/rundgang_limo/index.html, letzter Zugriff: 29. 5. 2015.

Anordnung und der Trennung zwischen Lebens- und Werkzeugnissen enthält sich die Dauerausstellung des Literaturarchivs Marbach – wenn man davon absieht, dass allein die Auswahl der Objekte für eine Ausstellung eine Wertung beinhaltet – jeder ergänzenden Information oder Deutung, die den Blick des Besuchers vom Objekt weglenken könnte. Zu sehen ist damit in erster Linie die materielle Dimension von Literatur, die Gfrereis benennt; ableitbar ist bei den Werkmanuskripten in unterschiedlichen Graden auch die dritte, artifizielle Seite von Literatur, wenn sie sich im Material (Papier und Tinte) oder der Schrift niederschlägt; über die historische Dimension erhält der Besucher über den multimedialen Museumsführer Auskunft. Wie aber verhält es sich mit der imaginären Dimension? Metz zufolge verlegt das Literaturmuseum der Moderne diese Dimension in die möglichst produktive Ausstellungslektüre: „Im Zuge seiner produktiven Lektüre stellt der Besucher in Marbach seine eigene, verwilderte Version einer ‚Literatur der Moderne‘ her.“¹⁰ Vorausgesetzt, die Ausstellungslektüre gelingt, produzieren im Literaturmuseum der Moderne die Leerstellen, der Bedeutungszug durch Minimalbeschriftung und Dekontextualisierung also, das Imaginäre, das dann nicht Teil des Ausgestellten, sondern Teil der Ausstellungslektüre ist.

Mit den unterschiedlichen Präsentationsmodi der Ausstellungen in Weimar einerseits und in Marbach andererseits sind auch verschiedene Rezeptionsmodi verbunden. Während in Weimar die Objekte stark in Kontexte eingebunden und innerhalb dieser inszeniert werden und auf diese Weise ein spezifisches Goethe-Bild vermittelt wird, ist in Marbach das Material nach Objektgruppen ohne ausdrückliche Positionierung eingeteilt. Diese größtmögliche Enthaltsamkeit in Kontext- und Urteilsbildung impliziert auch Enthaltsamkeit von Didaktisierung, gleichzeitig werden höchste Erwartungen an den Besucher gerichtet, der die Kontext- und Urteilsbildung allein in Auseinandersetzung mit einer reichhaltigen Objektwelt vornehmen muss.

Unter Umständen kann ein neu erworbener Nachlass Thema der Wechsellausstellung sein oder aber Material, das im Besitz des Hauses ist, aber in der Dauerausstellung nicht gezeigt wird. So wurde beispielsweise die Ausstellung „Kempowskis Lebensläufe“¹¹ (20. Mai bis 15. Juli 2007) veranstaltet, um die 2005 erworbene große Sammlung des Autors zu präsentieren. Im Mittelpunkt der Ausstellung stand Walter Kempowskis Collagetechnik – „das Collagieren eines Erinnerungsfeldes und Montieren einer Topografie der Dinge“¹² –, die in der Raumgestaltung und einer „dokumentarischen“¹³ Präsentationsform umgesetzt wurde, mit Hilfe derer die „Sammelleidenschaft Kempowskis in Szene [gesetzt] und das Montageprinzip des Erinnerns für den Betrachter [...] sichtbar“¹⁴ gemacht wurde. Mit dem Collageprinzip wird neben der materiellen und historischen Dimension auch die artifizielle Seite der Literatur ausgestellt; im vierten Raum, in dem ein einzelner literarischer Text aus Kempowskis „Echolot“ – einer Collage von

10. Christian METZ, „Lustvolle Lektüre. Zur Semiologie und Narratologie der Literatúrausstellung“, in: Anne BOHNENKAMP-RENKEN und Sonja VANDENRATH (Hrsg.), *Wort-Räume...*, 87-99, hier 91; Zitat bei METZ nach: Umberto ECO, *Die Grenzen der Interpretation*, übers. Günter MEMMERT, München/Wien, Hanser, 1992, 429.

11. Simone SCHMAUS und Sabine WOLF, „Kempowskis Lebensläufe“, in: Anne BOHNENKAMP-RENKEN und Sonja VANDENRATH (Hrsg.), *Wort-Räume...*, 127-141.

12. *Ibid.*, 129.

13. *Ibid.*, 130

14. *Ibid.*

Tagebüchern, Briefen, autobiografischen Erinnerungen aus dem zweiten Weltkrieg – akustisch präsentiert wird, richtet sich der Fokus auf die Textsemantik.¹⁵

Die Präsentation von Archivbeständen ist meist jedoch in erster Linie Schwerpunkt der Dauerausstellung, während Wechselausstellungen häufig aufgrund von Dichterjubiläen veranstaltet werden. Im Fokus stehen die Person und/oder biografische Aspekte im Leben des Autors; weitere mögliche Themen sind das Verhältnis zwischen zwei Dichtern¹⁶, literarische Bewegungen oder Epochen, oder auch übergreifende aktuelle Themen bzw. Stoffe und Motive, die in der Literatur verhandelt werden, weiterhin das schriftstellerische Werk eines Autors, seine Schreib- und Arbeitstechnik bzw. sein Arbeitsprinzip. Die kleine Auswahl der im Folgenden kurz zu beschreibenden Wechselausstellungen größeren Formats orientiert sich an der Frage, ob sie – bei aller Fokussierung auf einen Autor – über biografisch-historische Interessen hinausreichen und wie Materialien und Informationen kontextualisiert und inszeniert werden, um Leben und Werk zueinander in Beziehung zu setzen.

Als Beispiel für eine Jubiläumsausstellung, die das Andenken eines früher erfolglosen Autors als „Klassiker der Moderne“¹⁷ stärkte und weiterführte, ist die 2006/07 in den Literaturhäusern Frankfurt am Main (2. August bis 17. September 2006) und Berlin (28. September bis 19. November 2006), in der Tschechischen Nationalbibliothek Clementinum Prag (29. November 2006 bis 7. Januar 2007) und im Zentrum Paul Klee Bern (27. Januar bis 25. Februar 2007) veranstaltete Wanderausstellung „Robert Walser“ zum 50. Todestag Walsers.¹⁸ Ausgangspunkt der Schau war die Poetik des Autors, die mit der Formulierung „Poetisierung der alltäglichen Gegenwart“¹⁹ charakterisiert wurde: „Eine Ausstellung über diesen Dichter musste vielmehr den betrachtend-erzählerischen Faden fortspinnen“²⁰. Orte – „Erfahrungsräume“²¹ –, für die Wanderausstellung in Form von „begehbaren ‚Kisten‘“²² realisiert, stellen den Leitfaden dieses narrativen Ausstellungskonzeptes dar; in den „Lebens-“ und „Erfahrungsräume[n]“ „Büro“, „Theater“, „Mansarde“, „Spazieren“, „Manuskripte“, „Klinik“²³ wird Walsers Leben und Schreiben eingeführt; Materialität wird mit abwechslungsreicher Inszenierung verbunden. Da die hier nachgestalteten Lebens- und Erfahrungsräume als Bedingungen für Walsers

15. *Ibid.*, 137f.

16. Eine beliebte Form, um das Verhältnis zwischen zwei Autoren zu dokumentieren, ist die Briefwechsel-Ausstellung. So wurde die Dichterefreundschaft zwischen Goethe und Schiller sowohl im Goethe-Schiller-Archiv Weimar als auch am Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum anhand ihrer Briefwechsel gezeigt („Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe“, GSA Weimar, 2009/10, „Erkundungen des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller“, Frankfurter Goethe-Museum/FDH Frankfurt, 2010). Der Brief-Gattung als solcher, der Geschichte und den Eigenschaften des Briefs widmete 2008 das Freie Deutsche Hochstift eine Ausstellung mit dem Titel: „Der Brief. Ereignis und Objekt“ (11. September bis 16. November 2008; die gleichnamige Publikation erschien Frankfurt 2009). Als besondere Gattung von Literatúrausstellungen verdienen Briefausstellungen künftig eine ausführliche Darstellung, in dem die Frage danach, ob und inwieweit Briefe biografisch-authentischen und/oder fiktionalen Charakter haben und wie diese Gradwanderung zwischen Authentizität und Performanz ausstellbar ist, diskutiert wird.

17. Bernhard ECHTE, „Robert Walser 1878-1956“, in: Anne BOHNENKAMP-RENKEN und Sonja VANDENRATH (Hrsg.), *Wort-Räume...*, 93-211, hier 194.

18. *Ibid.*, 193-211.

19. *Ibid.*, 198.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, 199.

22. *Ibid.*, 200.

23. *Ibid.*, 199f.

Poetik der „alltäglichen Gegenwart“ präsentiert werden, wird die imaginäre Dimension der Literatur hier ebenso deutlich wie die materielle, artifizielle und historische.

Ähnlich zeigt das anlässlich der Bemühungen um ein neues Droste-Museum in Burg Hülshoff 2010 veranstaltete Ausstellungsprojekt „Zimmer frei. Zehn museale Entwürfe für Annette von Droste-Hülshoff“ (14. Bis 20. April 2010) mittels (multi-)medialer Collagen in Pavillons die Autorin in vielen Facetten: als „Liebende und Geliebte“, als „Westfälin“, „Weltoffene“, „Universalistin“, als „Humorvolle“, als „Freundin und Vertraute“, (Identitäts-) Suchende und -Geformte, als „Schöpfende“.²⁴ Die Annäherung an die Dichterin bedeutet hier auch Annäherung an ihr Schreiben. In unterschiedlichem Maße überwiegen in den von Studierenden des Masterstudiengangs „Bühnenbild_Szenischer Raum“ an der Technischen Universität Berlin entworfenen Pavillons jeweils die historische, artifizielle, imaginäre Seite von Literatur; da die Pavillons eine Ergänzung zum eigentlichen Droste-Museum darstellen sollen, werden keine Originale gezeigt.

Den „ganzen Büchner“²⁵ auszustellen machte sich die vom 13. Oktober 2013 bis 16. Februar 2014 vom Institut Mathildenhöhe Darmstadt und der Büchner-Forschungsstelle Marburg veranstaltete Landesausstellung „Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell“ zur Aufgabe. Der Fokus richtet sich abwechselnd auf Büchner als Mensch, Büchner als vielseitig interessierter und engagierter Dichter und sein literarisches sowie naturwissenschaftliches Werk. Textsemantik und Historie werden oft mithilfe eines allegorisierenden Verfahrens in Verbindung gebracht, das besonders in der räumlichen Inszenierung des politischen Büchner zur Geltung kommt. So heißt es in einer Ausstellungsrezension:

„Eine englische Druckerpresse, auf solch einem Ungetüm mag der ‚Hessische Landbote‘ gedruckt worden sein, jene ‚wichtigste politische Flugschrift zwischen den Bauernkriegen und dem Kommunistischen Manifest‘. [...] Neben an, auf dem Revolutionsplatz, der ‚Danton‘-Station, reckt sich eine Guillotine, die französischen Besatzer ließen sie beim Rückzug aus Dillenburg zurück, und die Replik einer griechischen Aphrodite, jene ‚Venus mit dem schönen Hintern‘, die sich die Dantonisten als Türsteherin der Republik wünschten.“²⁶

Eine weitere gelungene Umsetzung der imaginären Seite von Literatur stellte der „Lenztunnel“ als räumlich-mediale Inszenierung der Einsamkeit und des Wahnsinns des Protagonisten in Büchners Lenz-Erzählung dar.

Die Ausstellung am Freien Deutschen Hochstift „Marianne von Willemer und Goethe im Spiegel des West-östlichen Divans“ (19. September bis 23. November 2014)²⁷ ist eine Jubiläumsausstellung zur Erinnerung an die Begegnung zwischen Goethe und Marianne von Willemer. Auch in dieser Goethe-Ausstellung werden

24. Jochen GRWATSCH (Hrsg.), *Zimmer frei. Zehn museale Entwürfe für Annette von Droste-Hülshoff. Neue Wege zur Literatúrausstellung*, Bielefeld, Aisthesis, 2011, 21.

25. <http://www.badische-zeitung.de/literatur-1/es-ist-der-ganze-buechner--76195959.html>, letzter Zugriff: 13.10.2014.

26. http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=8760%3Ageorg-buechner-revolutionaer-mit-feder-und-skalpell-jubilaeumsausstellung-zu-buechners-200-geburtstag-in-darmstadt&option=com_content&Itemid=83, letzter Zugriff: 13.10.2014.

27. Hendrik BIRUS und Anne BOHNENKAMP u.a. (Hrsg.), *„Denn das Leben ist die Liebe...“: Marianne von Willemer und Goethe im Spiegel des West-östlichen Divans*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum 19. September bis 23. November 2014, Frankfurt/Main, 2014.

Biografie und Dichtung zusammengeführt; Dichtung erscheint als Steigerungsmöglichkeit des Lebens. Die Schwerpunkte auf der linken und rechten Seite des Arkadenumgangs des Ausstellungsraums liegen auf biografisch-historischen Aspekten. In Bezug auf Goethe konzentriert sich die Darstellung auf die Entwicklung seines Interesses an der orientalischen Kultur und Dichtung; die Präsentation zu Marianne von Willemer hingegen umfasst – natürlich mit Fokus auf ihren Kontakt zu Goethe – ihr ganzes Leben. Der hintere, längere Teil widmet sich hingegen dem literarischen Text selbst, dem Rollenspiel der beiden als Hafis und Suleika. Das reale Zusammentreffen von Goethe und Marianne von Willemer gipfelt – auch in der Ausstellung – in einem Rollenspiel, der poetischen Begegnung in den Versen des „West-östlichen Divan“ gipfelt und dort dauerhafte Gestalt annimmt. Ausgestellt und inszeniert wird neben der materiellen und historischen Seite von Literatur besonders auch die artifizielle Dimension der Textgenese in Handschriften; Hörstationen und Audioguide ergänzen die Visualisierung.

2. INSZENIERUNG DER OBJEKTE UND PRODUKTIVE AUSSTELLUNGSLEKTÜRE DURCH DEN BESUCHER?

An den beschriebenen Beispielen für Literatúrausstellungen wird sichtbar, dass das Ausstellen von verschiedenen Dimensionen von Literatur immer zugleich Inszenierung bedeutet. Ganz offensichtlich sind inszenatorische Bemühungen bei Wechselausstellungen, in deren Mittelpunkt eine Thematik, nicht der zu präsentierende Archivbestand steht. Um nicht allein die materielle Seite der Literatur, sondern die Textsemantik, das Imaginäre, Fiktionale und Artifizielle – und damit ein konstituierendes Element der Literatur – oder das Eigene im Werk des jeweiligen Dichters auszustellen, scheint es notwendig, das eigentliche Objekt (den Brief, das Manuskript, das Kleidungsstück, den Gegenstand aus dem Besitz des Dichters) in einen bestimmten Kontext zu rücken, Wertung vorzunehmen und damit den Besucher zu lenken. Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die beiden (selbst)kritischen Sätze lesen, mit denen Susanne Fischer gegen Ende ihrer Präsentation der erfolgreichen Marbacher Ausstellung „Arno Schmidt? – Allerdings“ (30. März bis 27. August 2006) den Sinn und Zweck von Literatúrausstellungen selbst infrage stellt: „In dieser Abteilung [gemeint ist der Themenraum „Dinge“ am Ende der Ausstellung] wurde nicht nur des Autors sammlerische Neigung und seine Hinwendung zu Winzigkeiten des Alltags zum Thema, sondern auch die Frage, was in einer Ausstellung gezeigt werden kann, was der Besucher sieht oder zu sehen glaubt, ob die Aura dem Objekt angehört oder doch eher im Betrachter entsteht, und wie sich die Fiktion zur Realität verhält. Der letzte Raum der Ausstellung ließ sich auch verstehen als leise Ironisierung des ganzen Unternehmens Literatúrausstellung.“²⁸

Wiederum wird hier die Frage nach dem „Was“ und „Wie“ von Literatúrausstellung, nach der Stellung und dem Eigenwert der Objekte und dem Verhältnis von Objekt und Besucher gestellt. Es liegt am Konzept der Ausstellung, ob und inwieweit Objekte kontextualisiert werden, ob sie illustrativ oder repräsentativ stehen, Teil einer Positionierung sind oder auch herangezogen werden, um auf den Betrachter Einfluss zu nehmen. Metz erläutert in seinem schon erwähnten Beitrag „Lustvolle

28. Susanne FISCHER, „Arno Schmidt? – Allerdings“, Schiller-Nationalmuseum Marbach 2006, in: Anne BOHNENKAMP-RENKEN und Sonja VANDENRATH (Hrsg.), *Wort-Räume...*, 163-173, hier 173.

Lektüre“ das Literaturmuseum der Moderne in Marbach als ein Beispiel für größtmögliche Dekontextualisierung und Enthaltbarkeit hinsichtlich aller Deutungen und Einflussnahmen auf das Publikum. Die entstehenden Leerstellen sind ihm zufolge der Ausgangspunkt einer produktiv lustvollen und eigenständigen Ausstellungslektüre, fern aller bedeutungskonstitutiven Vorgaben – ähnlich, wie Leerstellen und Brüche in literarischen Texten in aktives Lesepublikum erfordern. Allerdings bieten literarische Texte dem Leser meist Anhaltspunkte, um sich Urteile zu bilden, sie zu verwerfen, sich zu positionieren, sich zu distanzieren, zuzustimmen oder zu kritisieren, und die letzten Endes auch die Kontexte der Leerstellen bilden. Aus dieser rezeptionsästhetischen Perspektive lässt sich die Dauerausstellung „nexus“ als Versuch deuten, den Besuchern einen unverstellten Zugang zu Objekten zu ermöglichen, der letzten Endes zur produktiven Ausstellungslektüre führt. Es ist aber fraglich, ob Objekte – ganz gleich ob Bücher, Werkmanuskripte, Briefe oder Gegenstände aus dem Besitz der Autoren – dies vermögen, und wenn ja: Wie viel Vorerfahrung und Kenntnisse von dieser Literatur nötig sind, damit die Ausstellungsstücke eine produktive Ausstellungslektüre anregen können. Vielleicht ist es für den an Kontexte gewöhnten Besucher vielmehr die Erfahrung der Unzugänglichkeit, Dekontextualisierung und des Bedeutungsverlustes, die schließlich auch – unabhängig davon, dass hier Literatur ausgestellt wird – zur Veränderung von Denkgewohnheiten führt: eine Erfahrung wiederum, die man mit moderner Literatur auch machen kann.

2. 1. Die Geburt eines Museums aus der Literatur

Gibt es aber noch andere Möglichkeiten, eine „lustvolle“ und produktive Ausstellungslektüre in Gang zu setzen – in einer Ausstellung, die einerseits für den Besucher inspirierende Bausteine bereithält, die einen eigenständigen Zugang zum Ausgestellten ermöglichen, der aber andererseits die Ausstellungsobjekte zu Bestandteilen eines dialektischen Wechselspiels von Bedeutungskonstitution und Bedeutungsverlust werden lässt, so dass durch die Ausstellung beim Besucher wiederum eigene imaginäre Räume entstehen?

Eine sehr eigene Verbindung von Literatur und Museum schafft Orhan Pamuk mit dem „Museum der Unschuld“ in Istanbul, das nach dem 2008 erschienenen gleichnamigen Liebesroman²⁹ benannt und 2012 eröffnet wurde. Besonderes und Allgemeines, Individualität und Tradition werden hier auf kreative Weise zusammengeführt: Das Museum wurde eingerichtet in dem Haus, für das Pamuk eine Geschichte erfindet; in ihm werden Alltagsgegenstände aus dem Leben in Istanbul in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gezeigt; gleichzeitig findet jeder dieser Gegenstände eine Entsprechung in der Liebesgeschichte zwischen den beiden Romanfiguren Kemal und Füsün. Die Entstehung eines volks- und kulturgeschichtlichen Museums wurde durch einen literarischen Text initiiert.

2. 2. Der begehbare Text

Weitere Möglichkeiten, fiktive in museale Räume zu transformieren, also Textinhalte räumlich zu rekonstruieren und zu visualisieren, stellen der ‚begeh-

29. Orhan PAMUK, *Das Museum der Unschuld*, übers. von Gerhard MEIER, München, Carl Hanser Verlag, 2008.

bare Roman‘ bzw. das ‚begehbare Gedicht‘ dar. Das prominenteste Beispiel für einen begehbaren Roman ist die Dauerausstellung im 1. Stock, der „Beletage“, im „Buddenbrookhaus“ in Lübeck: „Das Landschaftszimmer“ und das „Götterzimmer“, zwei zentrale Handlungsorte des Romans, wurden nach literarischen Vorgaben nachgebaut und der Roman auf diese Weise ‚begebar‘.³⁰ Die „literarische Rekonstruktion“³¹ ist eingebettet in eine Buddenbrook-Ausstellung, in der die Auflagen-, Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Buches, Handlungsorte und -figuren sowie Verfilmungen des Romans präsentiert werden – ein Ausstellungskonzept, das vor dem Hintergrund der engen Verflechtung von „Literatur, Biografie und Zeitgeschichte“ im Werk Thomas Mann entstanden ist, nach dem Ankauf des Nachbarhauses aber vor der Aufgabe steht, bis 2018 eine neue Dauerausstellung zu entwerfen.³² Dabei sieht man sich vor die Herausforderung gestellt, wie „im Buddenbrookhaus [...] urbaner Ort und digitale Ortlosigkeit eine sinnvolle, produktive und für den Besucher interessante Beziehung“³³ eingehen können.

2. 3. Die Methode des *Artistic Research*: künstlerische Erkundungen literarischer Texte

Ein letzter hier anzuführender, außerordentlich innovativer Weg der Literaturausstellung folgt der Wissenschaftstheorie der „Artistic Research“, hier gleichzeitig eine Methode zur künstlerischen Erforschung bzw. Erkundung eines Sachverhaltes. Der Ausgangspunkt dieser Methode ist, dass zumindest die neuzeitliche Kunst immer auch ein Erkenntnismedium ist, auf Erkenntnisgewinn zielt und als solches verschiedene Bereiche des Lebens zu erfassen und begreifen versucht.

Die Anregung, die Wissenschaftstheorie der „Artistic Research“ als „einer radikal neuen Ausstellungsmethode“³⁴, die sich „die Sichtbarmachung der Literatur und deren Entstehungsprozesse auf innovative künstlerische Weise zum Ziel gemacht hat, begründet Stefan Kutzenberger in seinem Aufsatz „Gasförmig, flüssig und fest. Visualisierungsstrategien der Aggregatzustände der Literatur am Beispiel Robert Musil“:

„Unter ‚Artistic Research‘ versteht man den Prozess der Entstehung einer künstlerischen Arbeit, wobei man versucht festzuhalten, wie der kreative Prozess eine Fragestellung untersucht und entwickelt. Spätestens seit der Moderne des 20. Jahrhunderts ist ein künstlerisches Werk immer auch Erkenntnismedium. Das Werk materialisiert Wissen. Dieses Faktum kann man deshalb auch aktiv anwenden und gezielt Künstler und Künstlerinnen mit einer wissenschaftlichen Fragestellung konfrontieren, um diese mit Mitteln der Kunst zu klären. In diesem Fall: Wie visualisiert man einen Roman und dessen Genese?“

30. Hans WISSKIRCHEN, „Wie stellt man einen starken Autor aus? Zur Ausstellungsstrategie der Lübecker Literaturmuseen“, in: Katerina KROUCHEVA und Barbara SCHAFF (Hrsg.), *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*, Bielefeld, transcript [Edition Museum], 2013, 143-164, hier 144.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, 160.

34. Stefan KUTZENBERGER, „Gasförmig, flüssig und fest. Visualisierungsstrategien der Aggregatzustände der Literatur am Beispiel Robert Musil“ in: Katerina KROUCHEVA und Barbara SCHAFF (Hrsg.), *Kafkas Gabel...*, 165-183, hier 166, Anm. 3. Kutzenberger verweist auf Walter Fanta als Begründer der Idee, die „Artistic Research“ als Methode für eine Literatúrausstellung zu Robert Musil heranzuziehen: „Bis dato scheiterte eine Umsetzung der seitdem konstant weiterentwickelten Ansätze an der Finanzierung“, vgl. *ibid.*

Kunst als Ergänzung der Wissenschaft, den Versuch, ein Problem von möglichst vielen Seiten zu betrachten. ‚Research‘ also auch im wortwörtlichsten Sinne von re-search: Wieder-Suchen, vielleicht sogar Wieder-Besuchen.“³⁵

Werke der bildenden Kunst, der Architektur³⁶, der Musik, Raum- und Video- und akustischen Installationen oder auch Kunst im öffentlichen Raum wie Graffiti oder Denkmäler legen nach dieser Methode Textstrukturen und -texturen, Positionen und Themen, wiederkehrende Motive und Stoffe offen, stellen Figuren vor, erkunden die literarische Topografie und/oder chronologische Aspekte des literarischen Textes. Der Kunst – dem literarischen Text – wird mit Kunst begegnet. Alle Beteiligten sind dabei in der Position der individuell Forschenden: das Museum/die Ausstellung ist der Ort bzw. der Initiator der Forschung (nicht nur Ort der Präsentation), der Künstler erkundet den literarischen Text in seinem Medium und legt seine Erkundung offen – das entstehende Ausstellungsobjekt gilt als mediale Transformation des literarischen Textes, das wiederum den Betrachter/Besucher zu einem Forschenden werden lässt: z. B. hinsichtlich der Verbindung des Kunstwerks zum Text, der Bezüge zur Wirklichkeit. Das Kunstwerk ist – wie der literarische Text – einerseits Anregung, andererseits stehen dem Besucher die Perspektiven darauf frei. Die Grenze zwischen Kunstwerk und schon beschriebenen Inszenierungen mag teilweise fließend sein; als Kriterium für das Kunstwerk bzw. die künstlerische Rauminstallation wird hier deren Eigenwert angeführt, die nicht nur Bestandteil der Ausstellungsarchitektur ist. Während Inszenierungen meist Deutungen und Wertungen vorgeben, verlangen Kunstwerke vom Besucher eine multiperspektivische Rezeption, eine selbständige Bedeutungskonstitution oder -dekonstruktion, die immer in Bewegung bleibt und in einen transformativen Prozess mündet: Beim Betrachter werden produktive Energien wie Kreativität und Einbildungskraft freigesetzt. Die produktiven Leerstellen der rein materialbezogenen Ausstellung³⁷ ist hier sozusagen ersetzt durch eine produktive Multiperspektivität bzw. Komplexität, die Kunstwerke und Installationen bieten.

Gelungene Beispiele dafür bietet das Ausstellungsprojekt „Wie stellt man Literatur aus? Sieben Positionen zu Goethes ‚Wilhelm Meister‘“ (28. August bis 1. November 2010), das der grundlegenden Frage nach der Ausstellung literarischer Texte in sieben verschiedenen Entwürfen nachgeht.³⁸ Das Projekt, von den Kuratorinnen als „Experiment einer Meta-Ausstellung“³⁹ bezeichnet, könnte als solches als Projekt zur Erkundung der Potentiale von Literatúrausstellungen beschrieben werden. Denn die sieben verschiedenen „Positionen“ befragen den Wilhelm-Meister-

35. *Ibid.*, 167.

36. Eine gelungene „Kombination von Architektur und Poesie“ stellte die Installation „The Silent Way“ als Teil der 2013 veranstalteten Ausstellung „Die Göttliche Komödie. Himmel, Hölle, Fegefeuer aus Sicht afrikanischer Gegenwartskünstler“ im „Museum für Moderne Kunst“ Frankfurt dar. Der Text der Paradies-Gesänge war in weißer Schrift auf großen weißen Blättern gedruckt und diese senkrecht im Kreis – als Rundgang – angebracht. Der Besucher konnte in den Text eintreten und so Dantes Text individuell erleben. Die Zugänglichkeit war sowohl erschwert als auch erleichtert: Einerseits ist weiße Schrift auf weißem Hintergrund schwer lesbar, sodass man sehr nah an den Text herantreten musste, andererseits war der literarische Text „zu einem Weg“ geworden, „auf dem der Betrachter in Worte und weiches Licht gehüllt wird“ (Kurzführer zur Ausstellung: *Die Göttliche Komödie. Himmel, Hölle, Fegefeuer aus Sicht afrikanischer Gegenwartskünstler*, MMK Frankfurt am Main, 2014, 9).

37. Vgl. METZ, *Lustvolle Lektüre*, 88f.

38. Anne BOHNENKAMP und Sonja VANDENRATH: *Wie stellt man Literatur aus? Sieben Positionen zu Goethes ‚Wilhelm Meister‘*. Ausstellung im Frankfurter Goethe-Haus, 29. August – 1. November 2010, in: Anne BOHNENKAMP-RENKEN und Sonja VANDENRATH (Hrsg.), *Wort-Räume...*, 283-292.

39. *Ibid.*, 288.

Roman unter verschiedenen Gesichtspunkten, wobei sich die „Artistic Research“ dabei nicht auf eine Erkenntnis außerhalb der Literatur bezieht, sondern auf eine Erkenntnis von literarischen Strukturen und Texturen und die Möglichkeit ihrer Präsentation im Raum, ihrer „Versinnlichung“ sozusagen.

Ausführliche Beschreibungen zu den einzelnen Projekten sind im Sammelband „Wort-Räume. Zeichen-Wechsel. Augen-Poesie. Theorie und Praxis von Literaturausstellungen“ nachlesbar.⁴⁰ Jede einzelne Position zeigt, dass das Ausstellen von Literatur mediale Transformation erfordert, sei es in einem Denkmalsprojekt⁴¹, einer Videoinstallation⁴², in einer Installation von Wilhelm Meisters Speisekammer⁴³, oder aber in einer Ausstellung des Sprachrhythmus der Sätze, die Mignons Eiertanz beschreiben: eine „Exposition von Wörtern im realen Raum“⁴⁴, und zwar in Form eines mit Goethes Mignon-Text bedruckten Filzteppichs, auf dem der Besucher die Sätze von links nach rechts abgehen kann.

„Die optisch-akustischen Maßeinheiten der Prosa sind mit beleuchteten, unter dem Teppich verkabelten Gegenständen (konkret: pingpongballgroßen Plastik-Ostereiern) markiert, sodass die Besucher über sie buchstäblich hinwegsehen müssen oder sogar hinwegsteigen oder -hüpfen können, um den Text zu lesen.“⁴⁵

Erwähnt werden muss hier auch die Position „FigurenSpiele. Der reizende Figurinen-Reigen des Herrn Geheimrat“.⁴⁶ Dieser „Figuren-Reigen“ an der breiten Wand des Arkadensaals des Freien Deutschen Hochstifts zeigte Darstellungen von Romanfiguren mit wiedererkennbaren Versatzstücken vom Frankfurter Goethe-Denkmal:

„Die 23 Figuren setzen sich zusammen aus einem erkennbaren Ausschnitt des Frankfurter Goethe-Denkmal, während andere Körperteile überlappt bzw. ersetzt werden mit Fragmenten aus Goethe-fernen Bildtraditionen. So entstehen zu den einzelnen Romanfiguren kommentierenden Puzzle-Versionen mit aktueller Anmutung. [...] Das konstant wiederholte Sockelfeld des Monuments trägt steckbriefartig die ‚besonderen‘ Kennzeichen der Figur sowie ein Originalzitat; die Sprechblasen geben eine ebenfalls dem Roman entnommene Figurenrede wieder.“⁴⁷

In Bildern zusammengeführt werden Elemente aus der frühen Erinnerungskultur an Goethe und Protagonisten aus Goethes Roman; mit den sogenannten „Figuren“ wird ein „spielerischer Blick auf die im Text angelegten Abgründe“⁴⁸ geworfen – z. B. „unsichere Vaterschaften“, „flotte Dreier“, „anonyme One-Night-

40. Anne BOHNENKAMP-RENKEN und Sonja VANDENRATH (Hrsg.), *Wort-Räume...*, 293-338.

41. *MeisterMonument. Interview mit Jean Luc Cornec*, in: *ibid.*, 293-298.

42. Nicola LEPP und Hannah Leonie PRINZLER, „LeserStimmen. Eine Videoinstallation“, in: *ibid.*, 327-331.

43. Petra EICHLER und Susanne KESSLER und Olivia VARWIG, „ErinnerungsSzene“, in: *ibid.*, 333-338.

44. Heike GFREREIS und Diethard KEPPLER, „SatzBaukunst. Mignon oder Goethes Kunst, Sätze zu bauen“, in: *ibid.*, 315-320.

45. *Ibid.*, 320.

46. Evelyne POLT-HEINZL und Peter KARLHUBER, „Der reizende Figurinen-Reigen des Herrn Geheimrat“, in: *ibid.*, 307-314.

47. *Ibid.*, 312f.

48. *Ibid.*, 312.

Stands“, „Liebesduelle“, „angedeuteter Kindesmissbrauch“, Parallelbeziehungen“ und „gesundheitliche Folgen der gelebten Promiskuität“⁴⁹ – und damit ein nachvollziehbarer lebensweltlicher Bezug geschaffen.

Auch der Ausstellung „Beckett ausstellen“ (14. März bis 25. Juni 2007) im Centre Pompidou, Paris lagen, so scheint es, Überlegungen zugrunde, die der „Artistic Research“ entsprechen. Die Kuratoren legten hier das „Hauptaugenmerk“ auf die „Verbindung zwischen den Schriften Becketts und der zeitgenössischen Kunst“:

„Um die Schönheit und Kraft dieses Werkes herauszuarbeiten und diesen (von der Öffentlichkeit kaum beachteten) prosodischen Kontinent von unvergleichlicher Modernität zugänglich zu machen, haben wir Künstler herangezogen, die Beckett gelesen haben, von Bram van Velde bis Bruce Nauman, von Sol LeWitt bis Stan Douglas, von Avogdor Arikha bis Jasper Johns.“⁵⁰

In den acht Stationen mit den Titeln „Voix“, „Restes“, „Scènes“, „Truc“, „Œil“, „Cube“, „Bram“, „Noir“ wurden außerdem viele Originale gezeigt: z. B. Werkmanuskripte, Notizen, Skizzen, Erstdrucke, Plakate etc.. Die Verbindung von Originalen mit zeitgenössischer Kunst lag insbesondere deshalb nahe, weil Becketts Werke die zeitgenössische Kunst und Musik stark beeinflusst haben. Außerdem konnten so die selbst formulierten Ansprüche an eine Literatúrausstellung realisiert werden:

„Es muss in der Tat eine Handlung (Schreiben, Lesen) in eine andere (Besichtigen, Hören, Schauen, Gehen, Verweilen) umgewandelt werden. Ein Gedanke muss in einem Raum verkörpert werden, er soll Form annehmen durch Beziehung der Objekte untereinander.“⁵¹

Mehr noch, begreifen die Kuratoren der Beckett-Ausstellung – allen stets und ständig formulierten Bedenken gegen Literatúrausstellungen zum Trotz – diese sogar als Chance, einem Autor gerecht zu werden, dessen Schaffen

„keine historische Gattung, keine kritische Abhandlung [...] ohne weiteres erfassen und definieren kann. Genau aus diesem Grund erweist sich eine Ausstellung als das geeignetste Mittel, um sich auf eines der Hauptwerke der zeitgenössischen Literatur zurückzubedenken.“⁵²

Mit anderen Worten: Autoren, Werke, möglicherweise sogar literarische Bewegungen bzw. Epochen ließen sich unter Umständen mit einem transformativen Konzept sogar besser räumlich als nur sprachlich erfassen.

Auch wenn die 2012 am Freien Deutschen Hochstift gezeigte Ausstellung „Hänsel und Gretel im Bilderwald. Illustrationen romantischer Märchen aus 200 Jahren“⁵³ in erster Linie bildkünstlerische Objekte und nicht Texte präsentierte,

49. *Ibid.*, 310f.

50. Nathalie LÉGER, „Beckett ausstellen“, Centre Pompidou Paris 2007, in: *Wort-Räume*, 2011, 176-191, hier 179f.

51. *Ibid.*, 176.

52. *Ibid.*, 178.

53. Die von Wolfgang Bunzel und Hans-Heino Ewers kuratierte und in Zusammenarbeit mit dem Institut für Jugendbuchforschung der Goethe-Universität Frankfurt a.M. erarbeitete Schau wurde vom 24. April bis zum 15. Juli 2012 im sog. Arkadensaal gezeigt. Siehe den Begleitkatalog: Wolfgang BUNZEL unter Mitarbeit von Anke HARMS und Anja LEINWEBER (Hrsg.), *Hänsel und Gretel*

waren die den Abbildungen zugrunde liegenden literarischen Vorlagen doch immer gegenwärtig. Insofern lässt sich die Rauminstallation als eine künstlerische Umsetzung und Gestaltung von literarischen Märchenfiguren und -motiven beschreiben. Sobald man den von den übrigen Museumsbereichen separierten und durch rigide Verdunkelung als eigenständiger Erfahrungsraum gekennzeichneten Arkadensaal durch den an ein Schlosstor erinnernden Eingang betrat, befand man sich in einer irritierenden Märchenwelt, in der Innen und Außen ineinandergeschoben zu sein schienen. Die vorhandenen – und den regelmäßigen Besuchern des Hauses wohlbekannten – Sandsteinsäulen waren durch weitere künstliche Säulen ergänzt worden, so dass der vertraute Raum eine erste Verfremdung erfuhr. Diese wurde noch dadurch gesteigert, dass die ein Gebäudeinterieur signalisierenden Architekturelemente in eine Naturszenerie gestellt waren. Die mit einer (nicht als solche zu erkennenden) illusionistischen Fototapete versehenen Wände, auf der das letzte, von hellblau über zartgelb und orange reichende Sonnenuntergangslicht oberhalb der Horizontkante nachgebildet war, rief beim Betrachter das Gefühl hervor, er befinde sich irgendwo draußen, und zwar in der Dämmerstunde kurz vor dem Eintreten der völligen Finsternis. Eine den gesamten Ausstellungsraum durchziehende übermannshohe scherenschnittartige Waldsilhouette „konkretisierte diese Anmutung und erzeugte den Eindruck, in einem (Märchen-)Wald zu stehen, in dem wilde Tiere, aber auch Hexen oder Kobolde ihr Unwesen treiben. Verstärkt wurde diese Suggestion noch durch eine Klangkulisse aus für den Lebensraum Wald typischen Geräuschen.“⁵⁴ Allerdings machte die bewusste Stilisierung der Bäume immer bewusst, dass man sich nicht in einem realen Wald befindet, ebenso wie die mit einem Mal seltsam dysfunktional wirkenden Säulen die Erinnerung präsent hielten, dass man in einem Architekturraum steht, der nun an ein geheimnisvolles Märchenschloss denken ließ.

Die simultan eingesetzten Illusions- und Verfremdungseffekte übten sowohl auf Erwachsene wie auf Kinder einen besonderen Zauber aus und lösten sie aus ihrer Alltagswahrnehmung. Sie ermöglichten einen niedrigschwelligen Zugang zu den Exponaten und führten den Besuchern zugleich das für die Poetik der Romantik zentrale Verfahren der ironischen Brechung performativ und ohne Didaktisierung vor. Atmosphärisch-identifikatorische Anteilnahme war als Rezeptionsmodus ebenso möglich wie Reflexion, wobei die auf nüchterne Rationalität verweisende Schrift als Vermittlungsmedium völlig in den Hintergrund gerückt wurde, da die Informationen zu den rund 200 Exponaten ausschließlich über einen Audioguide abrufbar waren, was das Ohr als Wahrnehmungsorgan aufwertete (dies trägt dem Aspekt Rechnung, dass es sich bei Märchen ja ursprünglich um mündlich erzählte Geschichten gehandelt hat) und das Sehen auf das Segment des Bildlich-Atmosphärischen beschränkte. Am Beispiel dieser Ausstellung lässt sich veranschaulichen, wie die verschiedenen Dimensionen von Literatur auf unterschiedlichen Ebenen präsentiert werden können: die imaginäre und artifizielle Seite in einer (Raum-)Installation, die Originale (und damit die materielle Dimension) getrennt davon – Gemälde bzw. Grafiken an der Wand und gedruckte Bücher in (mit an das

im Bildwald. Illustrationen romantischer Märchen aus 200 Jahren, Frankfurt/Main, Frankfurter Goethe-Haus, 2012.

54. Wolfgang BUNZEL, „Jahresbericht Ausstellungen 2012“, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 48, 2013, 378.

Märchen von ›Tischlein deck dich‹ erinnernden farbigen Schürzen ummantelte) Vitrinen.

In seinem Aufsatz zur Umsetzung der „Artistic Research“ in einer Musil-Ausstellung konkretisiert Kutzenberger den erarbeiteten Vorschlag folgendermaßen: „Im konkreten Fall: man lädt Künstler ein, den MoE [gemeint ist der Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“] zu lesen (oder wieder zu lesen) und die darin vorkommenden Ideen nun in ihrem Medium neu aufzuarbeiten.“⁵⁵ Ausgangspunkte für die Realisierung dieser Ausstellungsmethode bei Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“ in einem Projekt „Parallelausstellungen“ sind einerseits die Überlieferungslage zum Roman (es gibt Skizzen, Manuskripte und letztlich den Roman in Buchform), inhaltliche Aspekte (Musils Unterscheidung von Wirklichkeits- und Möglichkeitssinn, der Plan zu einer Parallelaktion zum 70. Thronjubiläum von Kaiser Franz Joseph) und stilistische bzw. gestalterische Mittel (Musils Universalitätsansprüche und Strategien der Visualisierung⁵⁶ sowie der raum-zeitliche Wechsel zwischen „Gleichzeitigkeit und Narration“⁵⁷).

Wenn auch das von Kutzenberger geplante Projekt der „Parallelausstellungen“ in Klagenfurt aus Finanzierungsgründen bisher nicht verwirklicht werden konnte, so gibt es doch im Robert-Musil-Literaturmuseum Klagenfurt Sonderausstellungen, die der Methode der „Artistic Research“ folgen, freilich ohne sie gezielt so zu nennen. So war dort vom 13. März bis Ende Mai 2014 beispielsweise eine Rauminstallation der Künstlerin Theres Cassini unter dem Titel „Möglichkeiten oder nicht geborene Wirklichkeiten. Der Versuch einer Annäherung an Robert Musil“ zu sehen, in der verschiedene kinetische Plastiken Themen, Motive oder Figuren des Romans visualisierten: „Wirklichkeiten“, „Türen und Tore“, „Parole der Tat“, „Ulrich“, „Bonadea“⁵⁸ – ein Kunstprojekt also, das die Wirklichkeit des komplexen Romans auf Motive, Strukturen und Figuren untersucht und den Betrachter mit auf die Erkundungsreise genommen hat.

Tatsächlich zeigen auch Musils essayistische Texte, dass nur eine Kunst und Wissenschaft verbindende Ausstellungsmethode dem Werk dieses Autors gerecht werden kann. In „Über Robert Musils Bücher“ zum Verhältnis von Wissen und Literatur:

ich rede keinem Rationalismus das Wort und weiß, daß Kunstwerke nie restlos in angebbare Bedeutungen aufzulösen sind, sondern, wenn man ihren Inhalt beschreibt, geschieht dies wieder nur durch neue Verbindungen des Rationalen mit Arten des Sagens, mit Vorstellungen der Situation und anderen irrationalen Momenten. Aber schließlich heißt Dichten doch erst, über das Leben nachdenken, und dann, es darstellen. Und den menschlichen Inhalt eines Kunstwerks verstehen, heißt, nicht nur dem eklatanten Ideengehalt, sondern auch den absoluten und undefinierbar runden Einfällen der Diktion, dem Schimmer der Gestalten, dem Schweigen und allen Unwiedergeblichkeiten das unendlich gebrochene Vieleck einer Gefühls- und Gedankenkette einzeichnen. Dieser asymptotische Abbau, durch den allein wir die seelischen

55. Stefan KUTZENBERGER, *Gasförmig, flüssig und fest*, 167.

56. *Ibid.*, 171.

57. *Ibid.*, 177.

58. Begleitbroschüre Theres CASSINI: *Möglichkeiten oder nicht geborene Wirklichkeiten. Der Versuch einer Annäherung an Robert Musil*. Musil-Museum Klagenfurt, 13. März bis Ende Mai 2014.

Kraftstoffe dauernd unserm Geist assimilieren, ist der menschliche Zweck des Kunstwerks, seine Möglichkeit dessen Kriterium.⁵⁹

Musils grundsätzliche Überlegung zur Synthese von Begriffen, die entgegengesetzt zu sein scheinen – Geist und Seele, Gedanke und Gefühl, Rationales und Irrationales, Faktisches/Wissen und der große Bereich der Ideen, Moral, Urteile, Möglichkeiten und begrifflich nicht Fassbaren – berühren ein Kernproblem, das das Wesen von Literatur und demnach auch Literatúrausstellungen betrifft. Während Fakten, Tatsachen, Materielles – bei Musil das „ratioide Gebiet“ – in einer Ausstellung scheinbar problemlos zu präsentieren sind, stellt der Bereich des „Nicht-ratioiden“⁶⁰ den Kurator vor eine große Herausforderung: Literatur ausstellen heißt auch Mögliches auszustellen und damit Dinge sichtbar, hörbar, greifbar zu machen, die bisher noch nicht wirklich sind – um nochmals auf Gfrereis' Systematik zurückzukommen: die imaginäre und artifizielle Dimension von Literatur.

Welchen Stellenwert aber hat die materielle Seite der Literatur in einem Projekt, in dem einem literarischen Werk mit künstlerischem Schaffen begegnet wird? Nicht in jedem der hier vorgestellten Ausstellungsprojekte findet sie ausdrücklich Berücksichtigung. Im Beitrag Kutzenbergers werden die unterschiedlichen Stadien von Überlieferungsträgern zwar als Grundlage des dreistufigen Modells „Gasförmig, flüssig und fest“ vorgestellt, aber von der Einbindung der Überlieferungsträger in die Ausstellungsidee ist zunächst keine Rede; die Beckett-Ausstellung stellte Originale neben den Kunstwerken aus, ebenso wie sich das Verhältnis von Text und Bild in der Märchenillustrationen-Ausstellung „Hänsel und Gretel im Bilderwald“ auf unterschiedlichen Ebenen der Ausstellung niederschlägt: einmal wurden Original-Illustrationen (in denen die Märchenmotive und -orte aufgegriffen werden) gezeigt, zusätzlich wurden Märchenmotive und -orte in Raum- und Videoinstallationen gestaltet. Eine andere Möglichkeit der Einbindung des Materials in das Kunstwerk bestände darin, dem Künstler das den zu gestalteten Stoffen/Texten/Themen entsprechende originale Material (in Kopie) mitzuliefern, damit Teile davon als Elemente im Kunstwerk auftauchen, deren Pendant im Original dann in der Vitrine oder an der Wand zu finden ist.

*

* *

Ob die „Artistic Research“ als Ausstellungsmethode tatsächlich für jeden Autor, jeden literarischen Text bzw. jedes Thema seine Anwendung finden kann, kann nicht Gegenstand dieser Darstellung sein. Schon gar nicht wird beabsichtigt, diesen Beitrag in ein „Entweder – Oder?“ münden zu lassen oder aber biografisch-historisch ausgerichteten Ausstellungen ihren Wert abzusprechen. Wenn auch die Grundtypologie von Ausstellungen weiter Bestand haben wird, so überlappen sich doch die hier beschriebenen Darstellungs- und Inszenierungstypen häufig. So stellen rekonstruierte Gedenkstätten für den Besucher ebenso die Möglichkeit einer Zeitreise dar wie noch erhaltene Dichtershäuser; so können neben auratischen Ge-

59. Robert MUSIL, *Über Robert Musils Bücher*, in: *Essays, Reden, Kritiken*, Anne GABRISCH (Hrsg.), Berlin, Aufbau-Verlag, 1984, 51.

60. Robert Musil, *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, in: *ibid.*, 128-132.

denkstätten weitere Räumlichkeiten eingerichtet werden, die der Inszenierung oder künstlerischen Gestaltung der Thematik gewidmet sein können. Deshalb gilt es, die Grenzen zwischen dem Anspruch auf Bewahrung der Objektaura einerseits und Inszenierung andererseits, Alleinlassen des Besuchers einerseits und seiner Bevormundung andererseits aufzuweichen.

Museen und Literaturhäuser verfügen über ein sehr unterschiedliches Spektrum von Möglichkeiten für die Gestaltung ihrer Dauer- und Wechsausstellungen. Inwieweit man also über die ganz traditionelle Form der Präsentation von Handschriften, Büchern und anderen Lebenszeugnissen in Vitrinen bzw. Schaukästen hinausgehen kann, hängt auch von den ökonomischen Rahmenbedingungen statt. Museen und Ausstellungen sind damit ein Spiegel unserer kulturpolitischen Situation. Der Etat, der alljährlich in den Kulturhaushalten der Länder für Literaturmuseen und Literatúrausstellungen zur Verfügung gestellt wird, wird immer weniger und tendiert an einigen Ort gegen Null; vielen kleinen Museen und Dichtergedenkstätten droht die Schließung. Unter Umständen geht aber mit dieser geringen politischen Wertschätzung auch eine Unabhängigkeit (von potentiellen Geldgebern) einher, die Handlungsspielräume eröffnet. Gerade die oben beschriebene „Artistic Research“ könnte eine wissenschaftlich fundierte Begründung sein, Literaturmuseen und Dichterhäuser auch zu Orten für Kunstprojekte verschiedenster Art werden zu lassen und mit dieser Verbindung nicht nur die in der Moderne ohnehin immer fließender werdende Grenze zwischen Literatur und Kunst zu überschreiten, sondern auch die Grenze zwischen Orten, an denen Unterschiedliches ausgestellt wird. So ergeben sich immer auch neue Chancen: erstens für den vielleicht noch unbekanntem Künstler, der eine Möglichkeit hat, mit seinen Werken zu debütieren – und zwar vor einem Publikum das zwar teilweise kein Galeriepublikum ist, aber dennoch eine Affinität zur Kunst hat; zweitens für das Literaturmuseum, das dem Künstler vielleicht kein großes Honorar zahlen kann, aber durch die Beteiligung eines debütierenden Künstlers an einer Ausstellung an der Herausbildung der zeitgenössischen Kunst aktiv teilhaben kann – die Orte künstlerischen Gedenkens werden somit zu Orten künstlerischen Schaffens; drittens für die Literaturwissenschaft: Die „Artistic Research“ nimmt das literarische Werk als eine Wirklichkeit ernst, die es zu erforschen gilt. In der kreativen Erforschung eines Textes werden Kunst und (Literatur-)Wissenschaft zusammengeführt und möglicherweise neue Perspektiven auf den literarischen Text eröffnet. Viertens stellen die medialen Transformationen Herausforderungen und Anregungen für den Museumsbesucher gleichermaßen dar: indem sie eine Verbindung schaffen zwischen dem literarischen Text und der – individuell verschiedenen – lebensweltlichen Realität, geben sie dem Rezipienten Anregungen für neue, unabhängige Perspektiven auf seine Wirklichkeit, ohne ihm eine Deutung vorzuschreiben.

Cornelia ILBRIG

Frankfurter Goethe-Museum/Freies Deutsches Hochstift
cilbrig@goethehaus-frankfurt.de



Laurence BOUDART

L'empathie : une modalité de l'expérience muséale de la littérature

Résumé

Cet article propose une réflexion exploratoire sur la notion d'*empathie* et son potentiel pour favoriser l'expérience muséale de la littérature. J'y présente quelques-unes des ressources muséographiques et scénographiques susceptibles d'augmenter la réponse sensorielle du visiteur. Pour ce faire, je me base notamment sur quelques réflexions et expériences menées à l'occasion d'expositions organisées par les Archives & Musée de la Littérature (Bruxelles) et en particulier sur la démarche de l'*œuvre-vie* comme concept d'exposition de la littérature.

Abstract

This article seeks to provide an exploring approach on the notion of *empathy* and its potential to allow the museal experience of literature. I present some of the museographic and scenographic resources which allows to upgrade the sensitive answer of the visitor. I base my paper on some of the reflexions and experiences during exhibitions organized by the Archives & Musée de la Littérature (Bruxelles) and, in particular on the *œuvre-vie* (work-life) approach as a concept of exhibition of literature.

Pour citer cet article :

Laurence BOUDART, « L'empathie : une modalité de l'expérience muséale de la littérature », 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. 61-77.



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 (Université 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

L'EMPATHIE

Une modalité de l'expérience muséale de la littérature

Les expositions littéraires constituent des espaces de médiation culturelle¹ : elles contribuent notamment à la transmission d'un socle identitaire, parfois méconnu, à la formation d'une mémoire collective mais aussi à l'érudition et à la valorisation des collections. Elles doivent en outre résoudre le paradoxe qui consiste à créer du sens – voire à éveiller la curiosité pour des domaines souvent ignorés – tout en montrant au public des traces d'ordres divers, y compris des objets présentant une certaine valeur esthétique et non strictement documentaire. Que l'on parle de musées de la littérature ou de maisons d'écrivain, la littérature devient en ces lieux un objet muséal. Celui-ci se décline en divers supports : manuscrits, livres, affiches, photographies, coupures de presse, correspondances, programmes de théâtre, objets, œuvres d'art.

Les Archives & Musée de la Littérature de Bruxelles (AML) œuvrent à conserver, répertorier et décrire ces types de documents pour ce qui concerne essentiellement l'activité littéraire et théâtrale en Belgique francophone depuis le XIX^e siècle. Depuis leur création en 1958 et leur installation au sein des bâtiments actuels de la Bibliothèque Royale de Belgique en 1969, les AML ont toujours considéré les expositions littéraires comme un des piliers de leur politique de communication². Leur situation est toutefois particulière. Contrairement à ce qui avait été initialement prévu³ – et qu'atteste la première appellation *Musée de la Littérature* – l'accroissement des domaines d'archivage des AML dans les années 1960 a amené l'institution à renoncer à un espace muséal propre où tenir une exposition permanente⁴. Depuis une petite vingtaine d'années, une dizaine de vitrines et quelques cimaises sont disposées dans la salle de lecture et le couloir d'accès à celle-ci.

Organisées tout d'abord au sein des espaces d'exposition de la Bibliothèque Royale (en dehors donc de l'espace des AML au sens strict) et selon une perspective généralement monographique, les expositions temporaires ont commencé à se tenir à partir des années 1980 dans d'autres lieux en Belgique, ainsi qu'à l'étranger, afin

1. Pour Jean Davallon, la médiation culturelle peut être désignée comme étant « l'opération symbolique d'instauration d'une relation entre le monde du visiteur et le monde de la science par l'exposition de science [...] ; accompagnée, dans un second temps, de la décision d'élargir son emploi à la dimension symbolique du fonctionnement médiatique de l'exposition [...] » (Jean Davallon, « La médiation : la communication en procès ? », dans *MEI (Médiation et information)*, n° 19, 2003, p. 38).

2. Sans être la seule puisque les AML développent également une importante activité éditoriale à caractère scientifique (voir <http://www.aml-cfwb.be/publications>).

3. L'idée de créer au sein de la Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) un véritable *Musée national de la Littérature* est restée sans suite, ce projet, évoqué dès avant 1914, ayant connu une réponse pour la culture néerlandophone dès les années 1920 à l'initiative de la ville d'Anvers. Contenant initialement des biens de la KBR liées aux objets de recherche des AML, mis en dépôt et gérés par eux, les collections des AML se sont enrichies de dons et d'achats constants.

4. L'installation du tableau de Paul Delvaux, *La Carte de la Belgique littéraire*, elle-même ne date que de 1975.

d'atteindre un public de plus en plus large et de sortir du type d'expositions propres aux grandes bibliothèques, qui privilégient l'exposition de documents sous vitrines. Durant les 20 à 25 premières années de la vie des AML, les expositions avaient surtout été l'occasion de saluer un anniversaire ou de mettre en valeur d'importantes donations. Avec *Europalia Belgique* en 1980, un tournant s'amorce dans les thématiques, dispositifs et scénographies choisis par l'institution. Le festival international, créé en 1969 pour mettre en valeur le patrimoine culturel d'un pays invité, offre l'occasion⁵ aux AML d'ouvrir leurs collections à un public beaucoup plus large que de coutume et de le faire autrement, y compris à travers des reproductions monumentales qui avaient été installées dans le hall du Palais des Beaux-Arts⁶.

Désormais, les expositions des AML ne se centrent plus uniquement sur une figure illustre : elles parcourent des courants⁷, synthétisent des tendances⁸ et développent, à côté de la présence au sein de la KBR, une présence importante impliquant la mise en valeur des œuvres originales. Dès la fin des années 1980 s'ouvrent des expositions de plus grande envergure encore, qui mettent notamment en relation la littérature et les arts plastiques, tandis que les premières années du XXI^e siècle voient se recentrer les expositions des AML sur des espaces moins vastes (Musée d'Ixelles, Bibliotheca Wittockiana, voir *infra*) qui permettent de cerner de plus près le rapport entre écriture et arts plastiques.

Pour chaque exposition organisée à l'extérieur, à la difficulté posée par le fait de s'adapter à la fois à l'espace temporaire mais aussi de s'insérer dans la philosophie de ce lieu d'accueil, s'ajoute la question du mode d'accompagnement du visiteur dans sa projection dans l'univers d'un auteur (Pierre Mertens⁹, Jacques Meuris¹⁰), d'une problématique (*Les Lettres du Désir*¹¹), d'un ensemble (*Papier Blanc, Encre Noir*¹²), voire des collections des AML (*L'Œuvre en chantier*¹³).

Forts de ces nombreuses expériences, les AML peuvent s'interroger sur de nouvelles modalités muséales. Dans le cadre de cet article, je souhaite questionner le potentiel de la notion d'*empathie* pour favoriser l'expérience muséale de la littérature. S'agissant d'une étude exploratoire, elle ne prétend nullement résoudre tous les points soulevés, ni moins encore présenter l'*empathie* comme le sésame vers une meilleure appréhension de la littérature. Plus exactement, mon propos consistera, à partir de quelques réflexions théoriques sur l'*empathie*, à envisager des ressources muséographiques permettant de renforcer à la fois l'intérêt du public et l'appropriation de connaissances concernant la littérature (*a fortiori* la littérature belge) et son

5. Le pays organisateur en est aussi le pays hôte cette année-là, à l'occasion du 150^e anniversaire de la proclamation de l'indépendance de la Belgique.

6. L'exposition qui prend place sous le titre *Musée sentimental des lettres belges* présente, dans un lieu de passage obligé des visiteurs, des documents précieux qui donnent au grand public un accès nouveau une littérature jusque-là réservée aux spécialistes.

7. *Surréalisme en Hainaut*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1980. Le choix du lieu comme celui du mouvement, ainsi que la monumentalisation relative du lieu tranchent avec les expositions antérieures, sous vitrines, organisées au sein de la KBR.

8. *Tire la langue. Un pays d'irréguliers*, Paris, Dunkerque et Séville, entre 1989 et 1992.

9. *Pierre Mertens : une autre forme de procès*, exposition des AML à la Bibliotheca Wittockiana, 19 mars 2010-24 avril 2010.

10. Musée d'Ixelles, octobre 2004-janvier 2005.

11. Bibliotheca Wittockiana, 25 octobre 2012-27 janvier 2013.

12. Musée Charlier, 4 décembre 1992-24 janvier 1993.

13. *L'Œuvre en chantier : deux siècles de littérature francophone en Belgique*, Bibliothèque Royale de Belgique, 23 septembre 2008-23 décembre 2008.

histoire. À ce titre, je parlerai aussi du modèle de l'*œuvre-vie*, comme concept d'exposition littéraire, tel qu'ont pu l'expérimenter les Archives & Musée de la Littérature dès les années 1990, avec des expositions consacrées à Paul Nougé à la Maison de la Bellone en 1995¹⁴, puis autour de Verhaeren (Musée Charlier), Jacques Meuris (Musée d'Ixelles), Pierre Mertens (Bibliotheca Witttockiana) ou Maurice Maeterlinck (Centre de la Marionnette de Tournai).

1. À LA RECHERCHE DE L'EMPATHIE

Depuis quelques années, les sciences humaines s'emploient à évaluer le potentiel de l'*empathie*, que l'on définit généralement comme étant la capacité à ressentir et interpréter les émotions de l'autre, tout en maintenant à distance l'effet de contagion émotionnelle. Si le concept n'est pas neuf, puisque l'empathie a été invoquée et conceptualisée dans une forme embryonnaire depuis au moins le XVIII^e siècle, elle apparaît aujourd'hui de manière plus accrue au centre de l'attention de certains chercheurs. N'y est sans doute pas étranger le fait que certains prennent de plus en plus conscience des dangers et des limites de la culture du chacun pour soi.

L'état actuel de la recherche définit, de manière très résumée ici, trois caractéristiques principales de l'empathie : « (1) elle repose sur un partage affectif non-conscient et automatique avec autrui, (2) [elle concerne] la capacité à imaginer le monde subjectif de l'autre en utilisant ses propres ressources mentales, (3) [elle implique] la nécessité de supprimer temporairement et consciemment sa propre perspective subjective pour se mettre à la place de l'autre sans perte d'identité »¹⁵.

Dans le domaine de la critique littéraire, Antonio Rodriguez a contribué à développer cette notion, en insistant sur l'enrichissement apporté par une double approche, un double niveau d'études, complémentaires, qui serait à la fois analytique et sensoriel¹⁶. Pour lui,

[...] il apparaît que la notion d'empathie engage un espace de réflexion nouveau entre les divers types de lecture et qu'elle pourrait devenir un élément fondateur pour comprendre le ressort naturel du lien esthétique à la littérature. [...] Le texte ne manifeste plus une autonomie textuelle ("le texte pour le texte"), mais se comprend dans un ensemble d'activités relevant aussi bien de l'anthropologie, de la psychologie, des neurosciences que de la sociologie. [...] Le lecteur devient ainsi un être affecté par le texte, qui s'immerge en lui et apprend à travers lui. Pourquoi lit-on de manière participative? Pourquoi sommes-nous pris par des passions ?¹⁷

Si l'on parvient assez facilement à comprendre ce qui se joue lorsqu'on parle d'empathie en termes de lecture et d'approche du texte, pourquoi faire intervenir cette notion pour rendre compte de ce qui est mis en jeu dans le cadre d'une expo-

14. Du 14 février au 15 avril 1995.

15. Emmanuelle GLON, « Émotion empathique et cognition sociale », dans *Reconnaissance, identité et intégration sociale* s. dir. Christian LAZZERI & Soraya NOUR, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2009, pp. 215-237.

16. Antonio RODRIGUEZ, « La critique littéraire rend-elle plus empathique? », leçon inaugurale du 22 mars 2012 à l'Université de Lausanne pour le poste de professeur associé de littérature française moderne et contemporaine, disponible sur http://www.fabula.org/atelier.php?Critique_et_empathie, consulté le 18 juin 2014. Je remercie par ailleurs Antonio Rodriguez pour ses précieux conseils et ses remarques avisées.

17. *Ibidem*.

sition littéraire ? À l'instar de ce qui se joue pour le lecteur selon Antonio Rodriguez, lorsqu'il devient « un être affecté par le texte », le visiteur peut se retrouver *affecté par l'exposition littéraire* ou plus exactement *affecté par ce qu'il y ressent*, pour autant qu'on lui en donne les moyens. Et c'est grâce à cette sensibilité accrue qu'il peut décupler, dans un premier temps, son attention et, dans un second temps, accéder plus facilement, presque « naturellement », à des connaissances sur la matière exposée.

Dans une démarche de valorisation telle que celle que mènent les Archives & Musée de la Littérature, nous pensons que la notion d'*empathie* en tant que porte d'entrée vers une rencontre plus propice entre le visiteur et la littérature peut servir les intérêts d'une institution soucieuse d'ouvrir ses expositions à un public plus large que celui des lecteurs et des spécialistes habituels, en capitalisant l'émotion suscitée ou la curiosité éveillée. Il reste en outre que la littérature belge francophone, contrairement à son homologue française notamment, ne bénéficie pas d'emblée du même poids symbolique. Au contraire, on peut affirmer sans exagérer que les lettres belges de langue française jouissent – encore aujourd'hui – d'une aura et d'un espace de retentissement faibles. Ce constat rend plus complexe encore qu'ailleurs la mise en place de stratégies muséographiques efficaces autour de la littérature.

Jacques Hochmann s'est intéressé à l'évolution historique du concept de *empathie* et est parvenu, à l'issue de ses recherches, à la définition suivante. Pour lui, l'empathie peut être considérée comme « une démarche cognitive, qui nous permet d'appréhender l'intimité d'autrui, et [comme] une poussée affective vers l'autre, qui nous permet d'apprécier et de partager ses émotions. »¹⁸ Transposée à l'exposition littéraire, cette définition se révèle rapidement problématique, voire paradoxale. En effet, la « poussée affective vers l'autre » impliquerait un mouvement de rapprochement, voire une identification. Or, augmenter le degré de familiarité avec l'auteur pourrait revenir à lui ôter l'aura de sacré, à le dépouiller du caractère extraordinaire et unique dont il est investi en tant que créateur. À procéder, en définitive, à une forme de désacralisation qu'un certain canon, scolaire notamment, a parfois contribué à forger¹⁹. Dans le cas belge, la difficulté est, si non d'un autre ordre, du moins encore plus accrue. En effet, lorsqu'il est question d'exposer la littérature belge, celle-ci – ses auteurs, même pour les plus *reconnus* d'entre eux, et ses tendances caractéristiques – demeure souvent méconnue du public, à l'exception des spécialistes et, dans une moindre mesure, des plus jeunes générations qui auraient été sensibilisées au patrimoine littéraire francophone.

Pour lever ce paradoxe, il ne s'agit pas tant de stimuler l'identification mais plutôt d'accompagner le visiteur dans sa démarche de sensibilisation à l'autre. « S'identifier à autrui consiste à poursuivre une relation en miroir [...] qui entre dans un système de sympathie, par admiration ou reconnaissance du groupe, et d'antipathie, par aversion ou distance du groupe. On adopte ou on rejette des traits supposés communs ou distincts. Une telle identification permet la projection de caractéristiques générales ou de valeurs, avec une intensité singulière lorsqu'on se reconnaît »²⁰. Comme l'avait déjà fait remarquer Adam Smith, l'appropriation empathique reste dans le domaine de l'imaginaire : il n'est pas nécessaire, par exemple, d'avoir vécu la guerre, circonstance où se déploie une dimension affective très forte, pour

18. Jacques HOCHMANN, *Une Histoire de l'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 12.

19. Cela ressort surtout de la tradition scolaire française, longtemps accoutumée à édifier des *panthéons littéraires*

20. Antonio RODRIGUEZ, *art. cit.*

en ressentir les effets sensoriels et émotionnels. De la même manière, un personnage antipathique peut susciter l'empathie, ce qui explique, par exemple, pourquoi les figures du bourreau ou du psychopathe connaissent une riche fortune littéraire.

S'il ne s'agit dès lors de susciter l'identification, dont on perçoit bien les limites, comment éveiller l'empathie du visiteur ? Et comment y parvenir en parlant de littérature, considérée en général comme une activité essentiellement solitaire ou renvoyant au cadre scolaire ? Une première piste de réponse à ces questions convergentes se trouve sans doute dans ce que souligne très justement Anneliese Depoux à propos du musée du Bellay. Certes, dans ce cas, il ne s'agit pas d'expositions littéraires temporaires comme celles qu'organisent les AML mais bien d'une maison d'écrivain. On pourra objecter que la différence est de taille entre ces deux modalités muséales. Si la première est, la plupart du temps, un lieu où un écrivain a pu vivre durant une période plus ou moins longue de son existence, et où sont rassemblés et montrés des documents d'archives et des objets lui ayant appartenu, la seconde répond à une sélection de pièces, exposées en dehors du cadre intime de l'auteur. Il semble néanmoins que ce qui est monopolisé en termes de mise en condition de la rencontre avec l'auteur vaut pour l'un et l'autre cas.

En 1910 déjà, le psychologue anglais Titchener faisait référence au potentiel d'évocation des objets lorsqu'il parlait d'empathie en la définissant comme étant « le nom donné au processus d'humanisation des objets qui consiste à nous lire ou à nous sentir nous-mêmes à l'intérieur d'eux »²¹. Le recours à des objets de type « reliques », portant la trace de la biographie de l'écrivain – sa généalogie, son histoire familiale et intime, ses amitiés, ses amours – contribuent à lever un voile sur son récit personnel. L'exposition de photographies privées, d'objets familiers comme des vêtements et des lettres peut servir à *réhumaniser* l'écrivain et augmenter le rapport de familiarité que l'on se découvre progressivement avec lui. Je pense, par exemple, à la photographie d'un auteur au volant d'une voiture du même modèle que celle que notre père ou grand-père aurait lui-même possédée ou se promenant en compagnie de son chien. Ou encore à une lettre où l'on découvre l'hypocoristique choisi par une auteure pour l'homme qu'elle aime.

De manière générale, l'exposition littéraire a pourtant tout intérêt à sortir de « l'espace sanctuaire » que capitalisent parfois certaines maisons d'écrivain, notamment à travers ces objets personnels, pour réinscrire le fait littéraire dans la société²². « La littérature que nous qualifions d'exposée est probablement celle qui réfléchit et met en crise ses conditions d'existence, ou du moins les conditions d'existence qui se sont élaborées durant deux siècles : l'image d'un auteur unique, reclus dans son bureau-atelier, en relation directe avec son éditeur et les acteurs qui constituent le champ (critique, jurés littéraires, etc.), parlant *in absentia* à un public massifié et anonyme »²³.

21. “[...] the name given to the process of humanizing objects, of reading or feeling ourselves into them”, Edward TITCHENER, *A Textbook of Psychology*, New York, The Macmillan Company, 1910, p. 417.

22. Voir Philippe HOCH, « Musées et bibliothèques littéraires : du « sanctuaire » au centre culturel ? », dans *Bulletin des bibliothèques de France*, n°4, 1996. [En ligne], URL : disponible sur <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1996-04-0080-001>, consulté le 2 novembre 2014.

23. Olivia ROSENTHAL & Lionel RUFFEL, « La littérature exposée : introduction », dans *Littérature*, n° 160, « La Littérature exposée », s. dir. Olivia ROSENTHAL & Lionel RUFFEL, décembre 2010, p. 10.

C'est ici que se pose la question cruciale de la recherche d'équilibre entre ce que recherche parfois le visiteur lorsqu'il pénètre dans une maison d'écrivain, voire une exposition littéraire, à savoir une forme de mythologisation de l'auteur qu'alimente l'exposition d'objets-reliques tels que ceux cités plus haut, et l'objectif de transmission de la connaissance. Comment favoriser la création d'un *habitus* envers ce type de lieux de circulations de savoirs tout en captant l'attention sensible du public ? La vraie question qui donne accès au noyau de la réflexion paraît une fois encore la suivante : devant quoi nous montrons-nous empathiques ? Est-ce plutôt l'homme ? L'œuvre ? L'œuvre émanant d'un homme ? En fait, nous semblons davantage réceptifs à des rythmes, à des décors, à des environnements, plutôt qu'à des éléments considérés isolément. Dans le cadre des expositions littéraires, il ne s'agit pas pour autant de reconstituer fidèlement l'univers d'un auteur mais plutôt de mettre en scène un espace porteur de sens, où chaque objet prend place dans un *continuum*, éventuellement appuyé par un discours. Et comme l'a bien montré Jean Davallon, le récepteur – en l'occurrence, le visiteur – prend une place active au sein de ce dispositif chargé de sens : « [Voilà] ce que fait l'exposition avec l'agencement des objets exposés ou des savoirs rapportés : ils n'agissent plus simplement pour eux-mêmes, ils renvoient à un monde qu'ils sont censés représenter. Ce qui fait la particularité de l'exposition, c'est que le récepteur participant au média est en prise directe avec les éléments. Ils sont en contact avec lui. Lui les voit, eux lui donnent découverte, plaisir, émotion, compréhension »²⁴.

On connaît désormais assez bien, en muséologie, le potentiel du concept d'immersion²⁵, qui vise à plonger physiquement²⁶ le visiteur dans une atmosphère recréée. Déjà testée avec succès dans les musées des sciences et des techniques²⁷, cette démarche contribuerait à décupler la réponse émotionnelle du visiteur en l'intégrant dans la représentation. Pour Dominique Gélinas, l'immersion « demande une participation corporelle, pour ne pas dire sensorielle du visiteur. Elle a pour but d'évoquer, de stimuler de l'émotivité. Elle se vit avec une perte de la distance critique entre l'objet exposé et le visiteur »²⁸. Si le terme souffre aujourd'hui d'un « usage flottant »²⁹ en raison de la variété des expériences qu'il recouvre, cette notion mobilise cependant des mécanismes similaires à ceux que l'on vise à déclencher en faisant appel à une réaction empathique. Pour Stephen Bitgood, « le sentiment d'immersion peut avoir lieu lors de la découverte d'un monde diégétique provenant

24. Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, « Communication et civilisation », 1999, p. 36.

25. Florence BELAËN, « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? », dans *Culture & Musées*, n°5, 2005, pp. 91-110.

26. Il ne s'agit bien évidemment pas ici de recourir à des dispositifs tels que ceux employés dans les musées scientifiques, particulièrement friands de ce type d'approches (casques à infrarouge, vision en trois dimensions, jeux de rôle, ...) mais de faciliter l'intégration dans un univers cohérent.

27. Voir par exemple Florence BELAËN, *art. cit.*, pp. 91-110 et, de la même auteure, « L'immersion comme nouveau mode de médiation au musée des Sciences. Étude de cas : la présentation du changement climatique », dans *Colloque Sciences, Médias et Société*, 15-17 juin 2004, Lyon, ENS-LSH. [En ligne], URL : http://sciences-medias.ens-lsh.fr/article.php3?id_article=70, consulté le 31 mars 2015.

28. Dominique GÉLINAS, « Le sensorium synthétique : réflexion sur l'utilisation de l'expographie immersive numérique et muséale », dans *Conserveries mémorielles*, n°16, 2014, [En ligne], URL : <http://cm.revues.org/2000>.

29. Florence BELAËN, *art. cit.*, p. 93.

d'un support qui, au-delà d'une spécificité formelle, parviendrait à happer le récepteur »³⁰.

Sans pour autant parvenir à une expérience immersive réelle du type « comme si vous y étiez », plus proche de l'idée de la maison d'écrivain évoquée plus haut, l'évocation de l'univers d'un auteur par l'intermédiaire d'une matérialisation forte de son imaginaire ou par une mise en perspective de son vécu, peut déclencher chez le visiteur des effets de réception similaires à ceux provoqués par l'immersion. Celui-ci se retrouve projeté dans un *ailleurs* ou emporté vers un *autre* selon une démarche qui n'est pas sans rappeler non plus ce que Robert Vischer tenait pour une des caractéristiques fondamentales de l'*Einfühlung*, vocable allemand qui sera traduit plus tard par *empathie*³¹. Pour Vischer, l'être humain peut développer sa capacité à « s'immerger dans la conscience d'autrui tout en gardant conscience de soi. » Mieux encore, je peux projeter « ma vie dans une forme sans vie *comme je pourrais le faire avec une autre personne*. Cependant, ostensiblement je conserve mon identité et l'objet demeure distinct »³². En immergeant le public au cœur du sujet à travers un agencement de pièces qui déterminent la visite, l'organisateur mobilise l'imaginaire et les sensations des visiteurs en les intégrant dans une atmosphère propice à la réception et l'interprétation du contenu de l'exposition.

2. L'ŒUVRE-VIE COMME PARADIGME

En vertu de leur mission patrimoniale et de leur identité, les Archives & Musée de la Littérature conservent et décrivent un très grand nombre de documents relatifs à la vie littéraire et théâtrale belge francophone. Ils proviennent souvent des héritiers d'un auteur, parfois de l'auteur lui-même. Cette origine explique en partie la nature des pièces que l'on rassemble sous le syntagme de « Fonds d'archives » suivi du nom de l'auteur³³. Cette réalité permet aussi d'expliquer les potentialités offertes pour un nouveau type de portrait biographique, pour le récit de vie comme sujet d'exposition.

Avant d'aborder cette mise en perspective particulière, sans doute est-il nécessaire de faire un détour par un autre type d'installations que connaissent bien les AML pour les avoir développées depuis plusieurs années : les cabinets d'écrivain, entendus comme des reproductions ou des évocations de l'espace de travail d'un écrivain. D'un point de vue muséographique, ils se situent à mi-chemin entre la maison d'écrivain, qui hyper-contextualise la vie (et l'œuvre) de l'auteur et le musée qui, lui, sort complètement du cadre domestique. Pour Anneliese Depoux,

[l]e musée d'écrivain se présente comme une collection composite d'objets utilisés pour leur puissance d'évocation et pour leur capacité à véhiculer des représentations. C'est dans l'articulation de ce dispositif que l'on peut déceler les modalités d'un texte. Les objets y fonctionnent comme des signes, ils acquièrent dans cet espace une « opérativité symbolique ». Ces institutions mu-

30. *Ibidem*.

31. Le terme est d'abord traduit en anglais, *empathy*, par le psychologue d'origine anglaise installé aux États-Unis, Edward Titchener, en 1909, qui avait lu Theodor Lipps et ses théories sur l'imitation interne (voir Jacques HOCHMANN, *op. cit.*, p. 51).

32. *Ibid.*, p. 43.

33. Il arrive que l'usage du terme fonds soit parfois abusif d'un point de vue archivistique puisque la provenance de certains de ces documents n'est pas toujours unique.

séales constituent alors des lieux dans lesquels « s'édifie » un discours hybride sur le littéraire.³⁴

Sans atteindre à nouveau cette immersion domestique, les cabinets d'écrivain facilitent néanmoins la création d'un « discours sur le littéraire » similaire à celui des maisons, tout en se limitant à l'espace supposé être au cœur de la création.

Actuellement, les AML gèrent quatre cabinets, visibles au public, dont trois sont installés dans le *Librarium* de la Bibliothèque Royale de Belgique. Deux d'entre eux reproduisent le bureau de l'écrivain et ont été reconstitués et construits sur la base de témoignages et de photographies. C'est le cas pour le cabinet d'Émile Verhaeren de sa maison de Saint-Cloud, qui rassemble du mobilier, des objets et des œuvres d'art – la plupart prestigieuses – reçus en donation en 1930 par sa femme, Marthe, avec le souhait de les voir exposés dans la Bibliothèque Royale. Le deuxième bureau recréé est celui que Dominique Rolin avait aménagé dans son appartement parisien de la rue de Verneuil. Installé dans la salle de lecture des AML, il permet, observé à travers deux portes vitrées³⁵, une incursion visuelle dans l'univers de travail de l'auteure. Le bureau et les objets qui s'y trouvent sont à l'identique, l'environnement comporte en sus quelques pièces qui entouraient l'auteure ou la rappellent.

Un troisième cabinet évoque, dans le choix des documents et meubles exposés, les figures de l'auteur Max Elskamp et de l'architecte Henry Van de Velde mais sans prendre le parti de la recreation mimétique ; il s'agit plutôt ici de suggérer l'univers esthétique partagé par ces deux amis d'enfance, que lia un même combat pour l'art. Enfin, le cabinet Michel de Ghelderode, créé grâce aux objets donnés par la veuve de l'écrivain en 1968, constitue une forme hybride, à cheval entre la reconstitution et l'évocation. Il offre au visiteur la possibilité de s'immerger, à nouveau visuellement, dans l'univers si particulier et original de Ghelderode et rappelle, sans le simuler, l'intérieur exigü du 71 de la rue Lefrancq à Schaerbeek, où le couple vécut plus de vingt ans et où s'accumulèrent, dans un joyeux bric-à-brac, une grande quantité d'objets hétéroclites. Les chaises d'églises, les masques de carnaval, les miroirs, les tableaux, les affiches et les bibelots et statuettes en tout genre rappellent invariablement l'atmosphère des pièces et contes de l'auteur.

Formes particulières de mises en valeur, proches de l'idée de la maison d'écrivain, les cabinets d'écrivain, on le voit, tiennent de l'immersion tout en maintenant le visiteur dans un rôle de spectateur puisqu'ils le tiennent séparé de l'univers familial de l'écrivain par une vitre, ce qui n'est généralement pas le cas dans les maisons d'écrivain. Les cabinets produisent un effet de condensation qui magnifie l'image de l'écrivain et son univers. Ils mettent aussi en évidence le lien entre l'homme (ou la femme) et l'écrivain par ce jeu d'intrusion dans l'intime.

C'est cette même relation qui est soulignée dans le modèle d'exposition de type *œuvre-vie*. Elle paraît parmi les plus aptes à éveiller le sentiment d'empathie chez le visiteur. On a pu voir utilisé ce syntagme pour l'exposition que la Bibliothèque historique de la Ville de Paris a consacrée en 2004 à George Sand, sous le titre

34. Anneliese DEPOUX, « De l'espace littéraire à l'espace muséal : la muséographisation de Joachim du Bellay », dans *Communication & langages*, n° 150, décembre 2006, p. 94.

35. Il s'agit des portes qui avaient été aménagées pour donner accès l'espace muséal jamais advenu, adjacent à la salle de lecture.

George Sand. L'œuvre-vie, ainsi que dans le catalogue éponyme établi par Jean Dérens³⁶. L'idée se retrouve dans le titre de l'exposition, *Gaston Miron, l'œuvre-vie*, choisi par la Bibliothèque et les Archives nationales du Québec en 2006 pour revenir sur le « parcours biographique et littéraire de cet écrivain »³⁷, tandis que l'expression s'utilise parfois, en dehors des questions muséales, pour qualifier des études littéraires contemporaines, qui retracent le rapport étroit et intime entre la vie de l'écrivain et son œuvre³⁸.

En adoptant le concept de l'*œuvre-vie*, on ne prône pas des parcours muséaux tels ceux que pratiqués par certaines expositions littéraires, essentiellement conçues, y compris dans « l'abondance et l'hétérogénéité » des pièces proposées, comme des biographies linéaires structurées chronologiquement³⁹. On vise plutôt à explorer les perspectives offertes par la sélection de pièces regroupées autour de thématiques ou de moments choisis en raison de leur poids symbolique pour le propos soutenu. Il s'agit de faire émerger la façon dont les chemins de la vie et de l'œuvre d'un auteur se croisent et se nourrissent sans cesse. Les concepteurs d'exposition optent généralement alors pour une scénographie⁴⁰ où l'univers de référence est recréé de manière endogène selon une « disposition des choses [...] montrée et générée selon les besoins identifiés par la mise en exposition elle-même »⁴¹. Dans la mise en scène d'une œuvre-vie, diverses composantes se combinent donc jusqu'à former un ensemble mais sans recourir à la seule variable biographique, ni viser l'exhaustivité, loin s'en faut.

Selon la typologie établie par Maurice Gob et Noémie Drouguet, ces expositions ressortissent à l'« approche communicationnelle », que les auteurs opposent à « l'approche cognitive », plus rigoureusement taxinomique et didactique, et à « l'approche situationnelle », plus proche pour ce qui nous concerne, de la démarche suivie pour les maisons d'écrivain. Dans une exposition conçue selon la perspective communicationnelle, « ce ne sont pas les collections qui servent de guide [...] : elles jouent le rôle que le concepteur de l'exposition leur prête. Le visiteur n'a pas besoin de prérequis conséquent pour aborder ces expositions, qui sont en quelque sorte auto-suffisantes »⁴². Les expositions dites « thématiques » entrent dans cette catégorie et présentent aussi l'avantage de pouvoir sensibiliser un public plus large, voire néophyte, ce qui

36. Voir <http://www.babelio.com/livres/Derens-George-Sand-loeuvre-vie/595998>, consulté le 15 octobre 2014.

37. Voir http://www.banq.qc.ca/a_propos_banq/salle_de_presse/nouvelles/nouvelle.html?n_id=52c2b707-cd00-4fc9-8e7c-d8196c5b61f4, consulté le 23 mars 2015.

38. Ainsi, la publication *Arthur Rimbaud. Œuvre-vie*, établie par Alain Borer, aux Éditions Arléa, en 1991, qui entrelace les traces poétiques et les éléments biographiques, tels la correspondance, dans une volonté affirmée de lier le vécu et la création, tout en poursuivant une recherche d'authenticité.

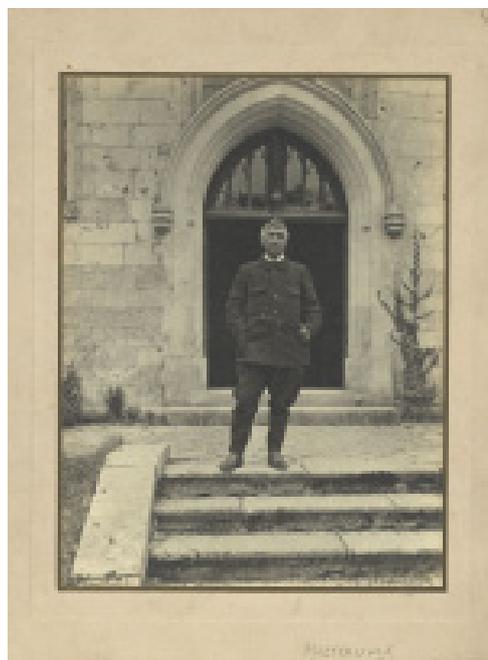
39. THOMAS CAZENTRE, *Exposer le manuscrit littéraire*, Mémoire d'étude, s. dir. Anne-Hélène RIGOGNE, ENSSIB, 2008, p. 38. Rappelons que les premières expositions littéraires ou maisons d'écrivains ont vu le jour en Europe à la fin du XIX^e siècle, alors que le but poursuivi par leurs instigateurs consistait, pour la plupart, à créer ou galvaniser une conscience nationale, y compris dans ses prolongements populaires. Ce modèle n'a pas totalement disparu de nos jours mais il n'est pas celui que préconisent les AML.

40. « La scénographie d'exposition est aujourd'hui une forme de médiation spatiale, un moyen de divulgation d'un propos, d'un concept, d'une émotion, à l'interface entre l'émetteur-objet et le récepteur-public. Son vecteur n'est pas le verbe mais l'espace tridimensionnel dans lequel elle prend la forme de langages multiples » (Kinga GRZECH, « La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace », dans *La lettre de l'OCIM*, n^o 24, 2004, p. 5).

41. Raymond Monpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », dans *Publics & Musée*, n^o 9, 1996, p. 89.

42. Maurice GOB & Noémie DROUGUET, *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, « U », 2010, pp. 161-162.

est précisément un des buts que poursuivent les Archives & Musée de la Littérature en termes de communication.



Maurice Maeterlinck sur les marches de l'Abbaye de Saint-Wandrille en 1910
Photographie : Maurice-Louis Branger (MLT 541/59/1)

L'exposition *Maurice Maeterlinck : une œuvre-vie*, organisée en 2014 par les AML au sein du Centre de la Marionnette de Tournai a été, en ce qui me concerne, l'occasion de mettre à profit les réflexions autour de ce concept. Nous avons choisi de montrer divers documents d'archives et objets issus des collections des AML, rassemblés autour de thématiques⁴³ spécifiques, au centre desquelles se trouvait invariablement évoqué le rapport entre l'homme-Maeterlinck et l'écrivain-Maeterlinck⁴⁴. Ainsi se sont vues évoquées, dans un premier espace, les demeures qui ont accompagné sa vie et jalonné sa création. Des photographies de la maison de campagne familiale d'Oostakker où s'installait la famille à la belle saison, quand elle quittait l'hôtel de maître gantois du boulevard Frère-Orban⁴⁵, jouxtaient quelques pages de ses souvenirs à ce propos, repris dans *Bulles bleues*. Des photographies, lettres⁴⁶ et programmes d'époque rappelaient aussi que l'abbaye normande de Saint-Wandrille n'avait pas seulement été son domicile personnel et le lieu de sa vie avec Georgette

43. « [Dans] les expositions thématiques [...] le thème principal est divisé en unités thématiques plus petites et articulées entre elles qui peuvent être disposées dans l'espace sous forme d'"îlots" et qui n'impliquent pas forcément un cheminement séquentiel. » (André GOB & Noémie DRUGUET, *op. cit.*, p. 162)

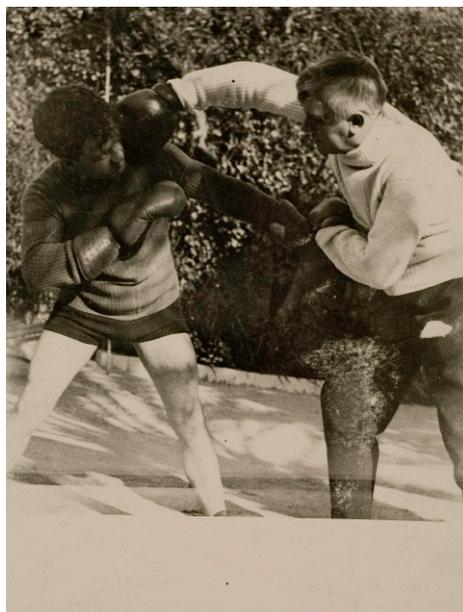
44. On songera, à ce propos, aux analyses de José-Luis Díaz, à son concept de scénographie auctoriale et aux choix de postures de l'écrivain, comme autant de projets plus ou moins conscients, qui lient irrémédiablement l'homme et l'œuvre (José-Luis DIAZ, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2007 et, du même auteur, *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Paris, Christian Pirot, « Balzac », 2007).

45. La maison est évoquée par son ami Charles Van Lerberghe dans son journal manuscrit, également exposé.

46. Je parlerai plus loin du poids symbolique et émotionnel des documents manuscrits comme d'un prolongement de la main, et donc du corps, de l'auteur.

Leblanc mais qu'elle avait également accueilli des représentations mémorables⁴⁷ de pièces emblématiques, comme *Pelléas et Mélisande* ou l'adaptation de *Macbeth*. Le célèbre palais niçois d'Orlamonde où Maurice Maeterlinck vécut avec Renée Dahon, devenue comtesse Maeterlinck, était également présent avec des photographies officielles et d'autres plus personnelles.

Dans un second bloc, des séries iconographiques sélectionnées tant pour leur valeur esthétique que leur pertinence informative, mettaient en évidence une certaine mise en scène de soi, pratiquée par le couple artistique Georgette Leblanc/Maurice Maeterlinck. Leur présence dans des revues théâtrales et sur des supports publicitaires, ou leurs rendez-vous réguliers chez les photographes les plus en vogue de l'époque, insistaient sur la prise de conscience forte du pouvoir de l'image il y a plus d'un siècle. D'un point de vue empathique, ce qui était entre autres recherché ici était le parallélisme suggéré (mais jamais affirmé dans le discours d'accompagnement) entre les stratégies de communication mises en place par l'auteur et sa muse, et ce que le visiteur contemporain pouvait lui-même observer tous les jours dans notre société de l'image.



Maurice Maeterlinck en train de boxer avec Roger Karl (s.d. s.l.) (MLT 541/84)

Outre l'écriture, Maurice Maeterlinck a toujours manifesté une curiosité accrue pour la modernité. Qu'il s'agisse d'automobile, de vélo, de sport, de photographie ou d'escapades touristiques sous des cieux lointains, l'auteur n'a eu de cesse de découvrir le potentiel de ces nouveautés offertes par la vie moderne. Dans un troisième espace, des témoignages à la fois textuels et photographiques de ces passions souvent méconnues donnaient du créateur de *Mélisande* une image moins éthérée, tout en pointant la force physique que l'on retrouve chez certains de ses personnages masculins. Les organisateurs veillaient à susciter chez le visiteur un

47. Ainsi cette lettre exposée de Georgette à son frère Maurice (le créateur d'Arsène Lupin) lui racontant comment une pluie torrentielle avait gâché la représentation de *Pelléas et Mélisande* et détrempé sa belle robe (Lettre de Georgette Leblanc à son frère Maurice, ca. 1910, manuscrit conservé aux AML sous la cote MLT 499/137).

effet de surprise à la vue de ces traces faisant de l'auteur un homme sensible aux inventions modernes et avide de les tester, loin de l'image du créateur enfermé dans l'hermétisme d'une bulle atemporelle.

On voit bien comment les objets exposés dans le cadre de cette incursion dans l'univers du Prix Nobel 1911 – textes publiés, photographies, affiches, dessins, manuscrits, correspondance, vêtements – ont été sélectionnés en fonction de leur adéquation aux thématiques définies mais aussi à l'aune de leur potentiel comme déclencheurs d'empathie. Le choix d'un portrait de l'auteur souriant dans son intimité, ou se promenant avec son chien par exemple (dont on explique par ailleurs qu'il portait le nom d'un de ses célèbres personnages) s'explique par cette volonté de rendre l'auteur plus proche du visiteur, tandis que le discours qui accompagne les documents (les cartels) capitalise l'effet émotionnel pour favoriser l'appropriation de connaissances littéraires. Une fois captée l'attention du visiteur grâce à l'accroche empathique, les concepteurs de l'exposition espèrent que celui-ci poursuivra cet élan en lisant les informations fournies et que celles-ci s'imprimeront plus durablement dans sa mémoire. Selon certaines études, plus « l'attention émotionnelle » du visiteur est stimulée, plus se déclenchent des mécanismes cognitifs de compréhension voire, dans certains cas, de mémoire à long terme. Ces phénomènes ont d'autant plus de chance de se produire si l'objet observé est « pertinent pour l'individu »⁴⁸.

On voit bien ici aussi qu'outre la charge informative se pose aussi la question du rapport visuel entre l'objet et le visiteur. Roland Schaer pose une distinction entre les types d'objets selon qu'ils seraient plus ou moins muséalisables. Certains seraient des œuvres, permettant l'exposition de type musée, fondée sur une relation esthétique, tandis que d'autres seraient des documents, objets d'exposition « où les pièces présentées valent avant tout par l'information qu'elles délivrent et le témoignage historique qu'elles constituent. »⁴⁹ Une telle radicalité dans la dichotomie semble abusive et peut disparaître si l'on considère que c'est moins l'objet qui détermine la nature de l'exposition que le parcours qui l'intègre et le discours qui l'accompagne. De la même manière, le processus de muséalisation contribue lui aussi à donner une valeur esthétique à des objets qui, en dehors de ce contexte, en seraient dépourvus.

3. QUELLE SCÉNOGRAPHIE PRIVILÉGIÉE ?

En proposant un scénario et un discours adéquats, on peut parvenir à mettre en lumière à la fois les dimensions esthétique et informative d'un objet, qui prend sens au sein d'un dispositif globalisant, quelle que soit la valeur intrinsèquement esthétique ou informative de cet objet. Les pièces exposées peuvent donc servir comme des échantillons de quelque chose de plus général que le discours de l'exposition met en jeu.

Sans tomber dans le travers de la sacralisation, du fétichisme, c'est-à-dire de la valorisation symbolique à outrance, il demeure que le document authentique – à l'inverse du panneau didactique – est investi d'une charge affective dont les institutions patrimoniales à vocation muséale ont tout intérêt à tirer parti. À l'exception des

48. Voir David SANDER & Carole VARONE, « L'émotion a sa place dans toutes les expositions », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 134, 2011. [En ligne], URL : <http://ocim.revues.org/840>

49. Roland Schaer, cité par Thomas Cazentre, *op. cit.*, p. 21.

Laurence BOUDART



Georgette Leblanc portant le voile pour le rôle de la Fée Lumière dans *L'Oiseau bleu*
Photographie Auguste BERT, 1911. (MLT 553/2)



Les AML possède le voile original, qui a déjà été exposé à plusieurs reprises, comme ici
lors de l'exposition *Les Lettres du Désir*
(à la Bibliotheca Wittockiana, Bruxelles, 25/10/2012-27/01/2013).
Photographie : Alice PIEMME/AML (AML P 822/6)

livres⁵⁰, les collections des Archives & Musée de la Littérature se composent essentiellement de pièces originales uniques. Une fois exposés, les extraits de journaux intimes, les carnets de notes, les manuscrits, les vêtements ou les photographies constituent des ressources muséologiques dont le potentiel empathique mérite d'être exploité. Prenons le cas des documents manuscrits. L'*écriture*⁵¹ d'un auteur peut être ressentie comme l'expression directe de sa personnalité, de son corps. Un trait plus nerveux que d'ordinaire ou un tracé irrégulier (si plusieurs documents sont comparés) peuvent servir d'indice de l'état émotionnel de l'écrivain, que le visiteur interprète inconsciemment. Plus généralement, la simple matérialité de l'écriture manuscrite en tant qu'émanation d'un corps, en l'occurrence celui de l'écrivain, permet de déclencher chez le visiteur une réponse émotionnelle que l'imprimé ne provoque pas.



Agenda de Maurice Maeterlinck pour l'année 1886 (conservé sous la cote ML 3228).
Photographies studio Alice PIEMME/AML (AML P 748/27)

Élisabeth Pacherie a mis en lumière trois degrés empathiques⁵². Le premier consiste à reconnaître les traits d'un état affectif et donc, à pouvoir le définir.

50. Encore faudrait-il parler des livres dédicacés, investis d'un potentiel émotionnel et d'un poids informatifs forts. Il le sera d'autant plus que la dédicace ouvre un voile sur l'intimité de l'auteur mais elle peut aussi être de la plus grande importance pour évaluer l'inscription d'un auteur dans un réseau (perspective systémique) ou pour jauger la recherche de reconnaissance symbolique par ses pairs.

51. On notera aussi qu'une page manuscrite peut être révélatrice de la manière dont l'écrivain s'approprie l'espace blanc : « Malgré le modèle imposé du livre, la page manuscrite témoigne [...] d'une grande liberté dans l'occupation de son espace, et d'une grande variété d'un écrivain à l'autre. Taux de remplissage plus ou moins élevé, clarté plus ou moins évidente de la présentation, prédilection pour une certaine organisation de la matière écrite : linéaire, tabulaire, éclatée. » (Marie-Odile GERMAIN, « Pages d'écrivains », dans *L'Aventure des écritures. La page*, Paris, BnF, 1999, p. 11 ; cité par Thomas CAZENTRE (*op. cit.*, p. 27), qui ajoute que « cet aspect graphique de la page porte en soi une valeur esthétique potentielle, que l'exposition peut mettre en valeur »).

52. Voir Élisabeth PACHERIE, « L'empathie et ses degrés », dans *L'Empathie*, s. dir. Alain BERTHOZ & Gérard JORLAND, Paris, Odile Jacob, 2004, pp. 149-181. [En ligne], URL : <http://pacherie.free.fr/papers/Empathie-2004.pdf>, consulté le 20 novembre 2014.

Dans l'exemple évoqué plus haut d'une lettre à l'écriture irrégulière, où le stylo aurait fortement marqué le papier, je reconnais les signes visibles d'un état émotionnel perturbé. Le deuxième stade de l'empathie relève de la compréhension de la situation et de la cause qui motivent cet état. De là, l'intérêt pour poursuivre sur notre exemple fictif, pour l'organisateur de l'exposition, d'accompagner le document d'une mise en situation des conditions de production de la lettre pour l'écrivain (par exemple, lettre écrite par X à Y dans telles circonstances). En troisième lieu se trouve la perception des « motivations d'un individu [...] dans la mesure où l'observation des actions d'autrui permet la détection de ses intentions »⁵³. Ainsi, non seulement nous sommes capables de reconnaître et qualifier une émotion, de comprendre la situation qui motive cette émotion, mais encore d'imaginer les intentions du sujet.

Outre le document manuscrit, d'autres moyens sont encore à notre disposition pour éveiller une réponse émotionnelle accrue. Ainsi l'écoute de la voix de l'auteur⁵⁴, avec son ton propre, son timbre, ses inflexions, ses intonations, son rythme, peut ouvrir le visiteur à une réaction sensorielle autre que celle que l'observation stimule. Cet effet est encore décuplé si on utilise des casques : le visiteur se retrouve alors dans une sorte de bulle auditive, comme en tête-à-tête avec l'auteur. Peut alors s'établir un rapport physique, presque charnel, centré sur le corps à la fois de l'auteur en tant qu'émetteur mais également du visiteur comme auditeur, qui mobilise un autre sens que la vue. Il en va de même pour les vidéos (documentaires, interviews, images privées), qui rendent présents l'auteur mais aussi, à l'occasion, son œuvre (dans le cas d'une captation théâtrale, par exemple), éloignant l'idée d'une *monumentalisation* et en révélant l'auteur comme une force vivante.

Il arrive aussi que le dispositif scénographique accentue à la fois le sens imprimé à l'exposition mais également l'appropriation sensorielle et la possible réaction empathique du visiteur. Ainsi l'exposition consacrée en 2014 à Marguerite Duras par la Bibliothèque publique d'information (BPI) du Centre Pompidou et par l'IMEC⁵⁵ définissait deux espaces clairement différenciés. *Inside*, logiquement situé à l'intérieur du cube, se profilait comme « le lieu durassien par excellence ». À la sensation d'être immergé au cœur de l'espace créatif de l'auteure s'ajoutait l'impression d'accéder comme en ami, à son univers privé puisqu'on y avait installé des fenêtres à arc en plein cintre caractérisant le palace de Trouville où Duras vécut et écrit de nombreux textes⁵⁶. Impossible dès lors pour le visiteur de rester insensible à l'incursion dans l'intime, fût-il simulé, d'autant plus que la sensation se voyait

53. *Ibid.*, p. 16 (pagination du document en ligne).

54. En 1968, les AML ont hérité de nombreux documents audio-visuels du Musée de la Parole, qui avait été créé en 1952 par Paul Hellyn. Ils ont poursuivi ensuite leur travail de « capture » de sons, puis de vidéos relatifs à la vie littéraire et théâtrale en Belgique francophone, tâche qui ressort aujourd'hui encore à leurs activités.

55. *Duras Song – Portrait d'une écriture*, 15 octobre 2014-12 janvier 2015, organisation : BPI, en collaboration avec l'IMEC. Sur le site de présentation, on peut lire : « L'exposition tente de répondre à une question essentielle : comment exposer la littérature ? » [<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cLrAob7/rdLk9x6>]

56. « Pour l'*Inside*, en plus de cette réflexion sur la collision des médiums, nous avons travaillé à la retranscription d'un lieu réel de Duras, le hall des Roches-Noires, l'hôtel de Trouville, dessinée par Mallet Stevens. Ici la question de l'intime, du vécu, du domestique est abordée notamment par le biais d'une architecture » (Entretien avec Thu Van Tran, plasticienne et directrice artistique de l'exposition *Duras Song – Portrait d'une écriture*, propos recueillis par Marie-Hélène Gatto et Catherine Revest, dans *De ligne/en ligne*, n° 15, BPI, 2015, p. 24).

encore renforcée par la projection, sur des grandes surfaces blanches, d'images vidéo de l'auteure ou des œuvres qu'elle a scénarisées : impression englobante, presque envoûtante de se retrouver immergé dans une sorte de cocon, encore accentuée par un autre paramètre. En effet, la lumière générale était affaiblie et les vitrines disposées au centre s'éclairaient alternativement pour attirer le visiteur sans briser l'impression de pénétrer dans le lieu secret où se dévoilent les arcanes de la création.

Une telle scénographie, qui capitalise l'intimité, correspond au modèle préconisé dans cet article. Il entre d'ailleurs en écho avec certains des dispositifs spatiaux mis en place à l'occasion d'expositions des AML. D'un point de vue scénographique, on voit que divers modèles et ressources sont à même de stimuler une réponse empathique. Il convient non seulement d'exposer des documents à plus fort potentiel émotionnel, comme des manuscrits, des photos, des dessins et des archives audio-visuelles mais aussi de parvenir à atténuer l'effet de barrière physique induite par la présence (souvent nécessaire) des vitrines qui présentent des documents précieux. Pour ce faire, la scénographie doit idéalement compter sur un dispositif englobant, qui isole le visiteur le temps de la visite dans une relation privilégiée avec l'auteur et son œuvre et qui, d'un point de vue thématique, simule ou renvoie à des éléments du vécu de l'auteur.

*

* *

Croiser les concepts d'empathie et de muséalisation représente sans nul doute un pari osé. Dans cet article, il s'agissait d'esquisser les contours de ce que cette prise en compte peut donner dans le cadre d'expositions littéraires. Les travaux historiques et contemporains autour du concept d'empathie ont confirmé le potentiel existant et la traduction possible en termes de mobilisation de ressources muséales. Il s'agit avant tout, nous l'avons vu, de faire appel à une forme d'interaction du visiteur, qui renvoie autant à une réponse sensorielle stimulée et encadrée qu'à ses capacités et dispositions cognitives pour en inférer du sens.

Dans un tel contexte, la mise en scène d'expositions de type *œuvre-vie* semble davantage se prêter à la réponse empathique que l'on souhaite stimuler en raison du type de documents exposés (authentiques et empreints d'un caractère plus personnels), de leur organisation en thématiques à même de mettre en relation l'homme et l'œuvre, et de la scénographie qui les agence de manière à accentuer l'effet d'intimité. En associant ces trois paramètres dans une plus ou moins grande mesure, les concepteurs d'expositions encouragent non seulement l'effet d'empathie du visiteur envers l'auteur mais suscitent aussi chez lui un intérêt pour les œuvres et un désir de connaissance, déclenchés précisément par l'émotion ressentie. Sans atteindre pleinement la scénographie immersive, et les risques de trivialisations qu'elle peut induire⁵⁷, la prise en compte des moyens à même de susciter la réaction empa-

57. Florence Belaën cite quelques enquêtes réalisées auprès d'un public d'exposition de type immersive. Parmi les catégories de visiteurs qu'elle a pu distinguer, l'une d'entre elles se caractérise par un « effet de distanciation critique », situé exactement à l'opposé du but poursuivi par les concepteurs. Belaën souligne, pour ces visiteurs, « une double difficulté : celle de la compréhension du propos scientifique et celle de sa mise en exposition ». D'autres études, citées par l'auteure, semblent attirer l'attention sur un danger similaire, à savoir que « les musées s'expose[nt] eux-mêmes plutôt

Laurence BOUDART

thique des visiteurs peut permettre aux institutions patrimoniales d'offrir une porte d'entrée plus large vers la littérature.

Laurence BOUDART

Archives & Musée de la Littérature – Bruxelles
laurence.boudart@aml-cfwb.be

que d'exposer les avancées scientifiques et techniques nécessaires au débat. » (Florence BELAËN, « Les expositions d'immersion », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 86, 2003, pp. 27-31. [En ligne], URL : [http://doc.ocim.fr/LO/LO086/LO.86\(5\)-pp.27-31.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO086/LO.86(5)-pp.27-31.pdf).



Marine LE BAIL

Pour un usage expositionnel du livre Les reliures-vitrines des bibliophiles fin-de-siècle

Résumé

Durant les deux dernières décennies du XIX^e siècle, on assiste à une mutation du statut de l'objet-livre au sein de collections particulières qui tendent à transformer l'espace domestique en musée privé. Auxiliaire privilégié du texte littéraire, le livre se voit dès lors défonctionnalisé. Or, ce basculement passe par la promotion de la reliure au rang de production artistique à part entière : elle vole alors en quelque sorte la vedette au texte littéraire et contribue à figer le livre dans une muséification forcée. Une analyse plus approfondie débouche toutefois sur une réévaluation du statut de l'objet-livre au sein de la bibliothèque de collection. La reliure contribue en effet, par l'importance qu'elle confère au regard et à la manipulation tactile, à informer le texte et à lui conférer une dimension sensible supplémentaire : la valeur expositionnelle du livre se déplace dès lors de l'extérieur vers l'intérieur.

Abstract

During the last two decades of the nineteenth century, we witness a shift in the status of the book as object in private collections, which transform the domestic space into a private museum. From being a privileged auxiliary of the literary text, the book is in fact defunctionalized. The book's binding is promoted to the level of artistic production and then steals the show from the text and causes it to be frozen as a lifeless artefact. Further analysis, however, leads to a reassessment of the status of the book as object in collectors' libraries. The attention to the book's binding accords importance to the eye and the touch and thus also informs the text, bringing to it a significant additional dimension. In this way, the book's value as expositional object passes from the outside to the inside.

Pour citer cet article :

Marine LE BAIL, « Pour un usage expositionnel du livre : les reliures-vitrines des bibliophiles fin-de-siècle », 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. 81-95.



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 (Université 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

POUR UN USAGE EXPOSITIONNEL DU LIVRE

Les reliures-vitrines des bibliophiles fin-de-siècle

Parmi les fastueuses excentricités que cultive le personnage de Des Esseintes, l'esthète décadent campé par Huysmans dans *À rebours*, ses pratiques bibliophiliques et son goût pour les reliures, aussi somptueuses qu'étonnantes, occupent une place toute particulière. Aux traditionnels matériaux employés par les relieurs – le chagrin, le maroquin, le veau ou la basane –, Des Esseintes préfère en effet des supports plus insolites, tels que la « soie antique » ou la « peau de bœuf estampée »¹. Il se délecte également des réalisations « à compartiments et à mosaïques »² de Lortic ou Chambolle, dont l'originalité lui permet de se démarquer et d'affirmer son ineffable dédain pour le *vulgum pecus* des bibliophiles. Ainsi que le constate Bertrand Bourgeois, ce personnage de dandy apparaît comme un « bibliophile aristocratique, un collectionneur de livres », qu'il désire « rares, précieux et ornementés »³, mais qu'il ne se soucie plus de lire. Le raffinement de la forme extérieure du livre supplanterait dès lors le texte proprement dit :

À rebours constitue le paradoxe suivant : celui d'un livre rempli de livres auxquels il est fait maintes allusions ou mentions explicites, que le personnage a choisis avec soin, organisés en une bibliothèque et sur lesquels il propose un discours critique, mais qu'il ne lit pas ou, pour être exact, qu'il ne lit presque plus.⁴

Ces quelques lignes mettent au jour la tension qui informe en réalité l'essentiel des pratiques bibliophiliques fin-de-siècle en subvertissant le rapport hiérarchique traditionnel entre texte et *medium*, entre valeur d'usage et valeur expositionnelle d'une littérature qui se voit dépossédée de son horizon « naturel », à savoir la lecture. Si Bertrand Bourgeois prend acte de ce renversement qui l'incite à conclure que « la forme, la matérialité a autant d'importance sinon plus que le contenu du livre [...] »⁵, il n'établit pas de lien explicite avec l'évolution des pratiques bibliophiliques entre 1875 et 1900, marquées par l'inauguration de nouveaux modes de collection autour d'un livre volontiers « bibelotisé ». L'objet-livre engage en effet une véritable réification de la littérature : exhibé avant tout pour la beauté de sa reliure, il devient un élément de valorisation et d'esthétisation de l'espace privé, en cette fin-de-siècle qui voit les arts décoratifs investir les intérieurs parisiens⁶ et subvertir

1. Joris-Karl HUYSMANS, *À rebours*, Paris, Gallimard, « Folio classiques », 1993, p. 251.

2. *Ibid.*

3. Bertrand BOURGEOIS, *Poétique de la maison-musée [1847-1898] : du réalisme balzacien à l'œuvre d'art « décadente »*, Paris, L'Harmattan, « Littératures comparées », 2009, p. 216.

4. *Ibid.*, p. 215.

5. *Ibid.*, p. 216.

6. Sur la démocratisation des arts décoratifs, voir Jean-Claude DAUMAS, « Des arts décoratifs au design industriel, ou la revanche des "philosophes de la vapeur" » dans *Art & Industrie : XVIII^e-XXI^e*

les frontières entre les domaines traditionnellement distincts du fonctionnel et de l'esthétique. Dans le cadre des collections particulières, qui prolongent l'héritage des cabinets de curiosités classiques tout en subissant un double mouvement de singularisation et de démocratisation⁷, le livre-biblot franchit un pas supplémentaire vers la défonctionnalisation : il se rapproche du statut de pièce de musée, un musée profondément paradoxal néanmoins, puisqu'il tourne le dos à la collectivité et laisse passer ses visiteurs au compte-gouttes, alors même que l'institution muséale née de la Révolution trouve dans l'ouverture au public sa justification autant que sa finalité.

Or, la reliure joue dans le cadre de cette réification de la littérature un rôle fondamental, dans la mesure où elle cristallise l'essentiel des tensions structurelles entre support matériel et contenu intellectuel, entre intérieur et extérieur, entre immédiateté de la jouissance sensuelle et médiation sémantique de l'écriture. En s'autonomisant et en revendiquant une légitimité artistique qui lui serait propre, la reliure fin-de-siècle tend en effet à passer du stade de « seuil » genettien à celui de porte close, exposant et déroband à la fois le texte à venir, à la manière d'une vitrine opaque. Tandis que la reliure d'art se rapproche volontiers des domaines de la sculpture ou de la peinture, revendiquant ainsi une forme d'autonomie esthétique, le texte littéraire est quant à lui relégué au second plan. L'amateur esthète se substitue alors à l'érudit et au bibliographe, ce qui entraîne chez certains collectionneurs le délaissement du modèle de la bibliothèque usuelle au profit de celui du musée privé ; dans le secret de cabinets conçus comme des lieux d'exposition à l'usage du maître de maison et de ses familiers, le livre se voit ainsi soumis à un principe de sanctuarisation qui semble exclure toute manipulation. On s'interrogera donc, au cours de cette étude, sur le rôle trouble et problématique de la reliure bibliophilique fin-de-siècle appliquée au texte littéraire, entre risque de muséification mortifère⁸ et prolongement créatif de l'écriture, entre ostentation et opacification, entre monstration et dérobande.

1. ÉMANCIPATION DE LA RELIURE ET « BIBELOTISATION » DU LIVRE

1. 1. Le renouveau fin-de-siècle de la reliure d'art

Le dernier quart du XIX^e siècle est généralement considéré comme une période d'âge d'or de la reliure d'art française, qui rompt alors avec plusieurs décennies de création historicisante favorisant les pastiches de modèles fameux, comme les entrelacements de filets droits « à la Grolier », ou les décors de « dentelles » hérités du XVIII^e siècle. Après une « longue période de routine, de copies, de tâtonnements et d'essais »⁹, certains bibliophiles novateurs n'hésitent plus à passer commande auprès de nouveaux noms de la reliure, tels qu'Amand, Marius-Michel, ou encore Meunier. Parmi les collectionneurs désireux de s'affranchir de la tutelle de ce « style

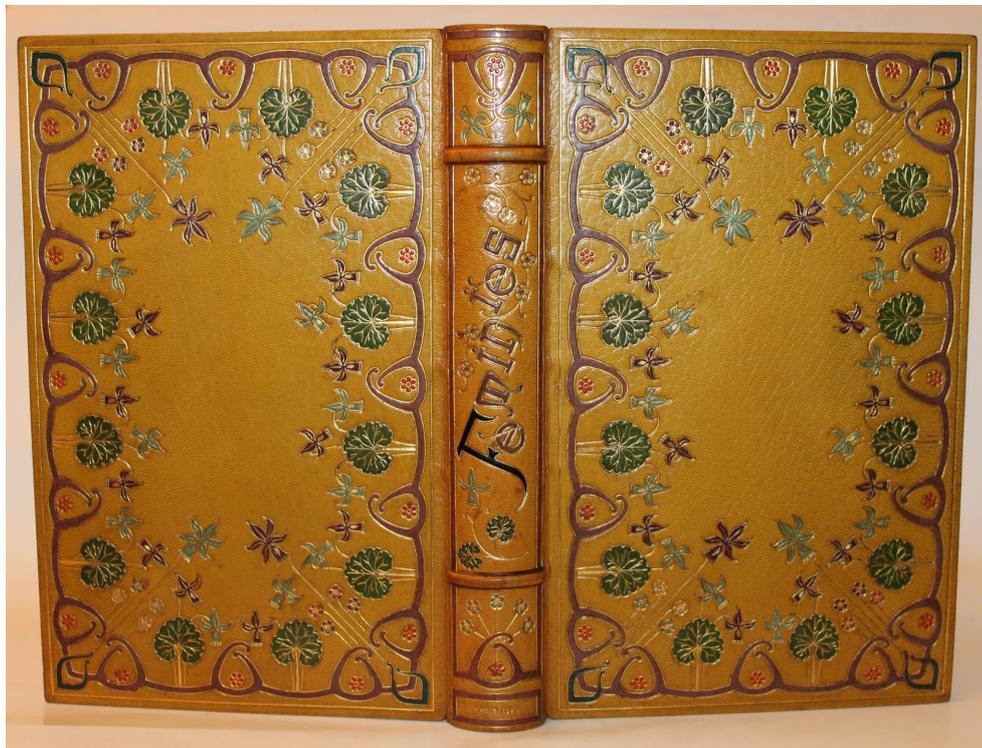
siècle, s. dir. Pierre LAMARD et Nicolas STOSKOPF, Paris, Picard, « Histoire industrielle et société », 2013.

7. Voir à ce sujet Krzysztof POMIAN, « Collection : une typologie historique » dans *Romantisme*, n° 112, « La collection », s. dir. Jean-Louis CABANÈS & Dominique PÉTY, 2001, pp. 17-18.

8. On désignera par *muséification* le processus par lequel un objet se trouve défonctionnalisé au profit d'un strict impératif de conservation, tout en s'intégrant dans l'économie générale d'un espace alternatif, explicitement sanctuarisé et par là-même dissocié des espaces de la vie courante.

9. Octave UZANNE, *L'Art dans la décoration actuelle des livres de ce temps [...]*, Paris, L.-H. May, 1898, p. IV.

rétrospectif qui régna jusqu'à la fin du Second Empire »¹⁰, on compte des personnalités particulièrement en vue dans le petit monde de la *Bibliopolis*¹¹ fin-de-siècle, comme Edmond de Goncourt, Henri Béraldi, ou encore Octave Uzanne.



Reliure de Pétrus Ruban pour *Les Féminies*, 1896, coll. part.

Petit à petit, ces collectionneurs qui revendiquent un double statut d'auteur et d'artiste contribuent à faire découvrir ou à remettre au goût du jour certaines techniques, à l'instar du cuir mosaïqué, particulièrement employé par Marius-Michel pour réaliser de somptueux décors floraux. Par ailleurs, sous l'influence de la reliure industrielle et des cartonnages polychromes, rutilants de dorures, la reliure devient elle aussi figurative. Les techniques du cuir incisé et de la pyrogravure permettent de faire parler des plats traditionnellement muets en les peuplant de personnages, de paysages, de scènes pittoresques, *etc.* La vogue du japonisme, qui bat son plein dans les années 1880 et 1890, fait également voler en éclats la tripartition traditionnelle des décors entre deux plats symétriques et un dos destiné à recevoir l'essentiel des informations péritextuelles (nom de l'auteur, titre, date). Si ces éléments ne disparaissent pas complètement, ils tendent à perdre en fonctionnalité à mesure qu'ils se fondent dans le décor. Le dessin n'hésite plus à enjamber le dos pour se poursuivre sur le second plat, selon un schéma asymétrique qui invite à ouvrir complètement le

10. Pascal FULACHER, *Six siècles d'art du livre : de l'incunable au livre d'artiste*, Paris, Citadelles & Mazenod, Musée des lettres et manuscrits, 2012, p. 170.

11. Néologisme forgé par Octave Uzanne (1851-1931), grand collectionneur et homme de lettres féru d'acrobaties lexicales. Il en a d'ailleurs fait le titre d'un de ses manifestes les plus novateurs en matière de bibliophilie : *Les Evolutions du bouquin : la nouvelle Bibliopolis, voyage d'un novateur au pays des néo-icône-bibliomanes*, Paris, H. Floury, 1897.

livre afin d'appréhender l'ensemble d'un seul coup d'œil. Or, ces innovations sont d'autant plus prisées lorsqu'il s'agit de relier des œuvres littéraires, déjà sujettes à une véritable inflation iconographique suite à la diversification des procédés d'illustration et à la généralisation des collaborations entre auteurs et artistes¹². Si la littérature se réifie, c'est donc avant tout parce que les pratiques éditoriales de l'époque autorisent sa contamination par l'image sous toutes ses formes, ce qui tire le texte ainsi esthétisé du côté d'une contemplation purement artistique. L'art de vêtir les œuvres littéraires est alors accusé de verser dans ce que Béraldi qualifie de « reliure-tableau », ou de « reliure-affiche » :

Eh bien, nous y sommes en plein, dans la reliure-tableau ! Non seulement dans la reliure-frontispice, emblématique, mais dans le pur tableau, dans l'imitation d'une technique par une autre. Raparlier a ainsi modelé sur *Notre-Dame de Paris* le dessin de Merson qui représente Claude Frolo emportant Quasimodo qu'il vient d'adopter. Enfin, sur la doublure de la *Mort du duc d'Enghien*, d'Henrique, il reproduit, rien de moins, le tableau de la *Mort du duc d'Enghien*, par Jean-Paul Laurens.¹³

Soulignons par ailleurs que la traditionnelle classification des bibliothèques en cinq sections¹⁴ se voit menacée dès les années 1830 par l'hypertrophie de la section Belles-Lettres, qui concentre toujours davantage les convoitises des collectionneurs : les volumes illustrés, en particulier, qui situent l'objet-livre au croisement de la littérature et des Beaux-Arts, rencontrent un franc succès. Les relieurs s'emparent alors tout naturellement d'œuvres issues du patrimoine littéraire français pour y puiser l'essentiel de leur inspiration, et rivalisent de virtuosité pour habiller recueils de poésie et textes romanesques. Le trio formé par Camille Martin, Victor Prouvé et René Wiener, à l'origine de ce qui deviendra l'École de Nancy, se distingue ainsi en 1893 au Salon du Champ-de-Mars avec une reliure violemment polychrome réalisée pour un exemplaire de *Salammbô*¹⁵, figurant « une déesse Thânit occupant tout le dos du livre et étendant le zaïmph sur les deux plats »¹⁶. Toutefois, de telles pratiques ne sont pas sans remettre en question la définition même d'un support livresque rendu impropre à la lecture. Par conséquent, les attaques à l'encontre de ces nouvelles techniques, qui détourneraient la reliure de sa fonction originelle en subvertissant la nature profonde du livre, ne tardent pas à pleuvoir :

[...] le livre y est tout [dans ce salon], excepté un livre : il y est dossier de chaise, panneau peint, simple tache, n'importe quoi : il est fait pour être accroché au mur. Mais mis dans la main d'un bibliophile, point. Au Champ-de-Mars, on considère le livre comme le premier « dessous » venu ; on ignore absolument ce qu'est le livre relié.¹⁷

12. Voir à ce sujet Philippe HAMON, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti, « Les essais », 2001.

13. Henri BÉRALDI, *La Reliure du XIX^e siècle*, vol. 4, Paris, Léon Conquet, 1897, pp. 126-127.

14. Il s'agit là de la classification fixée par Gabriel Martin (1679-1761) au début du XVIII^e siècle, qui préconise de diviser les bibliothèques en cinq sections bien distinctes : théologie, jurisprudence, sciences et arts, belles-lettres et histoire.

15. Camille Martin, Victor Prouvé et René Wiener : reliure en cuir mosaïqué et incisé, traits de pyrogravure et inclusion d'émaux, actuellement conservée au Musée de l'École de Nancy. Le décor est d'un seul tenant et enjambe le dos.

16. Henri BÉRALDI, *La Reliure [...]*, *op. cit.*, p. 129.

17. *Ibid.*, p. 200.

Autrement dit, la progressive autonomisation de la reliure, conjuguée à son rapprochement avec les arts figuratifs, conduirait à sa défonctionnalisation, tout en concentrant exclusivement l'attention du badaud sur le décor extérieur de l'ouvrage exposé, au détriment du texte.

1. 2. *Bibelot-philie* dans la sphère privée : nouvelles scénographies de l'objet-livre

Dans le second chapitre de son ouvrage consacré aux rapports entre littérature et architecture au XIX^e siècle, Philippe Hamon, reprenant et prolongeant ainsi la réflexion benjaminienne autour d'une « littérature panoramique »¹⁸, aborde la question des ouvrages collectifs qui se multiplient à l'occasion des expositions universelles, et qu'il qualifie, justement, de « livres-expositions » ou de « livres-panoramas ». Toutefois, c'est à la vocation à la fois systématique et cognitive dont se trouvent investies ces publications que l'auteur s'intéresse ici, non à la matérialité hypertrophiée du livre de bibliophilie, pourtant régulièrement célébrée, justement, à l'occasion d'expositions ou de salons. Or, cette réification du livre, débordant le cadre institutionnel de ces manifestations, tend justement à se déplacer de la sphère publique à la sphère privée, de l'espace marchand à l'espace muséal, de la vitrine du relieur à celle de l'amateur : la bibliothèque ou le cabinet de livres traditionnels se voient alors transformés en espaces d'exposition. La demeure du collectionneur affirme ainsi sa distinction vis-à-vis des institutions démocratiques de la bibliothèque et du musée¹⁹ avec lesquelles elle entretient de complexes rapports de rivalité, mais également d'imitation, puisqu'elle en reconduit, *via* le recours aux vitrines notamment, certaines pratiques expositionnelles. Espace hybride, la « maison-musée » abritant le déploiement de la collection se définit en effet, aux yeux de Bertrand Bourgeois, comme « un domicile transformé volontairement par son propriétaire en musée privé », au sein duquel la dimension fonctionnelle des objets se trouve niée au profit d'une « valeur expositionnelle, esthétique et mémorielle »²⁰.

C'est dans ce nouveau cadre, favorisé par le contexte d'émergence de la décoration d'intérieur comme « pratique culturelle dominante dans le dernier tiers du XIX^e siècle »²¹, que s'élaborent des mises en scène inédites de l'objet-livre, dont la spécificité se trouve progressivement effacée, dans un brouillage des frontières qui assimile le livre à un tableau, une estampe, un bijou, en somme à un bibelot. Le collectionneur Charles Cousin, auto-surnommé « le Toqué », n'établit ainsi aucune délimitation stricte entre ses exemplaires précieux, somptueusement reliés, et ses faïences, estampes ou autographes, dans la mesure où ces objets participent tous d'un même « bric-à-brac » muséifié²².

18. Voir Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du XIX^e siècle », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2003, pp. 274-400.

19. On ne peut en effet séparer l'essor des pratiques privées de collection de la naissance des musées en tant qu'institutions patrimoniales et nationales. Voir Pierre-Marc de BIASI, « Système et déviances de la collection à l'époque romantique (*Le Cousin Pons*) », dans *Romantisme*, n° 27, « Déviances », 1980, pp. 73-93.

20. Bertrand BOURGEOIS, *Poétique de la maison-musée [...]*, *op. cit.*, p. 22.

21. Dominique PETY, *Les Goncourt et la collection : de l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, p. 105.

22. Voir Charles COUSIN, *Voyage dans un grenier : bouquins, faïences, autographes et bibelots*, Paris, D. Morgand et C. Fatout, 1878, en particulier le préambule.

Les quelques *happy few* que le maître des lieux autorise à pénétrer dans le Saint des Saints du cabinet de travail ou de la bibliothèque, pièces plus spécifiquement dévolues à l'exposition des livres, sont invités à admirer la collection de leur hôte, tout en échangeant commentaires et remarques bibliotechniques. La collection devient dès lors le support d'une sociabilité ésotérique et élitiste qui fonctionne en circuit clos et tourne le dos à la collectivité²³. Il n'est donc pas surprenant qu'aux traditionnels rayonnages permettant d'aligner pragmatiquement les livres en laissant émerger le dos seul commencent à succéder des bibliothèques vitrées, dont les panneaux transparents permettent au livre de collection de s'exhiber à loisir, dans toute la splendeur de sa reliure et de ses dorures. Les manuels et traités de bibliophilie s'en font l'écho, en évoquant les « panneaux pleins ou à vitres », les « vitrines bien closes », ou encore les « meubles anciens, armoires ou bahuts, transformés en bibliothèques »²⁴ de plus en plus appréciés par les amateurs fin-de-siècle²⁵.

L'exemple de la maison d'Auteuil est à cet égard particulièrement intéressant, dans la mesure où l'agencement de la bibliothèque d'Edmond de Goncourt témoigne d'une tension générée par la juxtaposition de livres envisagés à la fois comme « outils de travail » et « bijoux de musées »²⁶ ; à la partie usuelle de la bibliothèque, vouée à une consultation assidue et destinée à alimenter le processus de l'écriture, s'oppose en effet la vitrine réalisée par Boulle, exclusivement réservée aux reliures précieuses et théâtre d'une véritable « bibelotisation » du texte littéraire²⁷. Cette délimitation spatiale en quelque sorte le statut problématique du livre de collection, érigé en objet d'art et comme figé derrière sa vitrine, au sein du système général de la bibliothèque de travail : l'immobilité du livre-bijou s'oppose en effet à la circulation des œuvres et des textes qui donne à la bibliothèque usuelle toute sa dimension de répertoire intertextuel. En jouant sur les deux tableaux, Edmond de Goncourt élabore un *ethos* auctorial ambivalent qui fait la part belle à une posture de bibliophile esthète. En tant que tel, il se présente comme un adepte de techniques novatrices dans l'art de la reliure, comme celle de l'émail incrusté, à laquelle il a eu recours pour orner un exemplaire célèbre de *Manette Salomon*²⁸, dont la reliure janséniste en maroquin grenat se trouve parée d'émaux de Popelin figurant l'héroïne du roman.

Comme on le voit, l'importance accordée à la matérialité extérieure du livre ramené au rang de bibelot se trouve à la fois confortée et systématisée par l'adop-

23. Germain Bazin nous rappelle en effet que dans la seconde moitié du siècle « les collections privées se referment, ne s'entrouvrant qu'à quelques amis ou initiés, à moins même que les propriétaires ne s'en montrent jaloux au point de les dérober à tous, et parfois surtout aux érudits, comme des avares couvant leurs trésors » (Germain BAZIN, *Le Temps des musées*, Liège, Desoer, « Art témoin », 1967, p. 194).

24. Édouard ROUYEYRE, *Connaissances nécessaires à un bibliophile*, t. 1, Paris, Édouard Rouveyre, 1899, p. 157.

25. Voir Jules RICHARD, *L'Art de former une bibliothèque*, Paris, Édouard Rouveyre et G. Blond, 1883.

26. Edmond de GONCOURT, *La Maison d'un artiste*, t. 1, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 344.

27. « Le dispositif du Grenier est encore plus explicite : le livre-bibelot cesse d'être enfermé dans une bibliothèque, il est désormais exposé sous vitrine [...] » (Dominique PETY, *Les Goncourt et la collection [...]*, *op. cit.*, p. 189).

28. Cet exemplaire correspond à l'article n°915 du catalogue de vente de la bibliothèque moderne des Goncourt : « Manette Salomon, par E. et J. de Goncourt. Paris, A. Lacroix et Cie, 1867, 2 tomes en 1 vol. in-12, mar. grenat jans., doublé et garde de moire grenat, dent. à petits fers, mors de mar. grenat, tr. dor. avec les initiales E.J. entrelacées et ciselées (R. Petit). » (*Bibliothèque des Goncourt. Livres modernes : ouvrages avec le portrait des auteurs peints sur la reliure [...]*, Paris, G. Duchesne et A. Durel, 1897, p. 138).

tion de nouvelles scénographies calquant, dans la sphère privée, un certain nombre de pratiques muséales. On en trouverait un exemple particulièrement frappant dans la collection d'*unica* d'Edmond de Goncourt, ces vingt-neuf livres-portraits récemment étudiés par Bernard Vouilloux. Ces ouvrages, qui constituent le clou de la vente de la bibliothèque moderne des Goncourt, sont en effet ornés d'un portrait d'auteur directement exécuté par un artiste contemporain sur le plat supérieur des reliures en vélin blanc signées Pierson. Pour mettre en valeur ces objets plus proches du tableau peut-être que du livre, les rayonnages d'une bibliothèque classique semblent inadéquats :

On voit tout de suite que ce dispositif ne peut convenir aux livres-portraits, dont le dos, de surcroît, est aveugle (ou muet). Les accrocher à un mur, comme des tableaux, ne conviendrait pas davantage – ne serait, à tous égards, pas convenable. L'exposition en vitrine semble donc s'imposer comme la seule idoine.²⁹

On ne saurait néanmoins superposer pleinement le modèle de la collection privée et celui du parcours muséographique public, dont la disposition fixe désamorce toute possibilité d'interaction avec des visiteurs, par ailleurs pluriels et anonymes. L'économie générale de la maison-musée permet au contraire, par sa double vocation domestique et muséale, une reconfiguration permanente de la collection, qui ne cesse d'évoluer en fonction des nouvelles arrivées d'objets, mais également de l'action des visiteurs que leur statut privilégié autorise parfois à saisir, manipuler et même déplacer les objets exposés.

1.3. La reliure, vitrine opaque du texte littéraire

La reliure se prête particulièrement à ces nouveaux jeux de position et disposition du livre, faisant la joie des visiteurs qui, tels les « greniéristes » d'Edmond de Goncourt, viennent les admirer, tandis que le texte se trouve, quant à lui, relégué au second plan, voire purement et simplement escamoté. Si, pour reprendre la terminologie genettienne, les plats et les dos d'un livre s'apparentent à des « seuils »³⁰, il s'agit peut-être moins de passages ouvrant sur un texte que de trompe-l'œil conçus pour arrêter et fixer le regard. Cette interface opaque que constitue la reliure en vient en réalité à dérober, à dissimuler le texte dont elle est supposée constituer l'introduction. Figée dans le déploiement de son décor ou de ses ornements, elle semble dénier au curieux ou au lecteur le droit d'en déranger le bel ordonnancement pour passer outre et s'aventurer au fil des pages. Le plat en deux dimensions tendrait donc à biaiser la perception de ce volume tridimensionnel que constitue le livre, au risque de compromettre sa capacité de spatialiser le texte et de le doter d'une épaisseur signifiante ; ce faisant, il s'impose de plus en plus comme un élément détaché et autosuffisant.

29. Bernard VOUILLOUX, « Une collection d'*unica* », dans *CONTEXTES*, n° 14, « Le portrait photographique d'écrivain », s. dir. Jean-Pierre BERTRAND, Pascal DURAND & Martine LAVAUD, 2014, § 55. [En ligne], URL : <http://contextes.revues.org/5919>

30. Genette ne s'intéresse en réalité pas à proprement parler à la question de la reliure, mais à sa transposition moderne, à savoir la couverture et la quatrième de couverture qu'il inclut dans le péri-texte éditorial : « Il s'agit du péri-texte le plus extérieur : la couverture, la page de titre et leurs annexes ; et de la réalisation matérielle du livre, dont l'exécution relève de l'imprimeur, mais la décision, de l'éditeur, en concertation éventuelle avec l'auteur : choix du format, du papier, de la composition typographique, etc. » (Gérard GENETTE, *Seuils* (1987), Paris, Seuil, « Points essais », 2002, p. 21).

Dans cette perspective, la reliure pourrait bien participer de cette hantise du plat, du plaqué, du superficiel, qui s'inscrit aux yeux de Philippe Hamon dans la dialectique typiquement dix-neuviémiste du volume et de la platitude³¹. Que représente en effet le plat d'une reliure – le substantif lui-même est éloquent – sinon une surface bidimensionnelle plaquée sur le livre, un masque qui en dissimulerait la profondeur ? Or, le texte littéraire peut se trouver particulièrement fragilisé par cette présence hyperbolique de la reliure, et ce pour deux raisons principales. La première concerne particulièrement les œuvres narratives, et notamment les romans réalistes qui, par définition, supposent de la part du lecteur une forme de suspension d'incrédulité ; cette suspension n'est toutefois possible qu'à la condition de faire abstraction du *médium* employé, sans quoi le livre s'exhibant comme *livre* rappelle sans cesse au lecteur qu'il ne s'agit là que d'une fiction créée de toutes pièces, compromettant du même coup son adhésion au récit. Par ailleurs, le plat supérieur d'un livre, dans la mesure où il constitue la première interface avec un ouvrage donné, n'est pas sans informer, voire déformer, notre perception du texte à venir, surtout s'il se fait de plus en plus nettement figuratif. Or, si l'image envahit volontiers un livre fin-de-siècle marqué par « la mobilité des langages textuel et iconographique »³², et si les poètes symbolistes s'accordent pour lui reconnaître une nouvelle dignité esthétique qui la délivre de sa traditionnelle sujétion au texte, elle n'en fait pas moins encore l'objet d'une méfiance tenace : on lui reproche de réifier le texte littéraire, de faire obstacle à la libre interprétation du lecteur, de substituer une séduction sensuelle à la dilection spirituelle de la lecture. La couverture illustrée et le plat historié condensent donc tout naturellement l'essentiel de la suspicion qui entoure l'image, au point d'être comparés par certains critiques à un « bâillon typographique illustré »³³. La couverture s'apparente alors à un « dispositif pervers : elle instruit de ce dont la connaissance manque, elle manifeste ce sur quoi le regard achoppe, elle alimente la compulsion, plus ou moins fébrile, du livre par le lecteur, dirige son œil sur le point qu'il cherche, mais qu'il ne rejoindra pas »³⁴. C'est dire que la surenchère de virtuosité technique perceptible dans les goûts des bibliophiles fin-de-siècle en matière de reliure n'est pas sans incidence sur le statut de textes qui se trouvent non seulement relégués à l'arrière-plan, mais également soumis à l'influence de motifs ou de figures dont la pertinence ne va pas toujours de soi.

L'emploi expositionnel du livre induit par certaines pratiques bibliophiles fin-de-siècle correspond donc à une remise en question de son usage traditionnel et engage une réévaluation de l'opération de lecture, désormais conçue comme un regard global posé sur un objet au sein duquel texte et matière se mêlent inextricablement. Au croisement de l'expérience sensible, de la lecture fragmentaire et de la rêverie, la reliure peut dès lors participer à l'élaboration d'une nouvelle pragmatique du livre, spécifiquement bibliophilique.

31. Voir Philippe HAMON, *op. cit.*

32. Évanghélia STEAD, *La Chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, « Histoire de l'imprimé », 2012, p. 43.

33. Charles GRIVEL, « De la couverture illustrée du roman populaire » dans *Productions du populaire*, s. dir. Jacques MIGOZZI & Philippe LE GUERN, Limoges, Presses universitaires de Limoges, « Médiatextes », 2004, p. 283.

34. *Ibid.*, p. 291.

2. DU MATÉRIEL DE LA RELIURE À L'IMMATÉRIEL DU TEXTE

2. 1. La reliure comme support d'une exposition polysensorielle du livre

Si Évanghélia Stead rappelle à juste titre que « l'intrusion de l'image dans la description de la bibliothèque et le tableau polychrome qu'en forment les reliures sont deux formes de ruine de la lecture et du déni du livre »³⁵, elle tempère toutefois cette dichotomie quelque peu facile entre apparence et contenu en soulignant l'importance, dans l'imaginaire fin-de-siècle, d'une lecture érotisée volontiers assimilée à une opération d'« effeuillage »³⁶. La comparaison de la reliure avec une peau dont le toucher procure à l'amateur de délicieux frissons n'est certes pas nouvelle, et il s'agit même d'un *topos* qui plonge ses racines bien en amont de la période fin-de-siècle proprement dite. Jules Janin assimile, dès 1866, la manipulation d'un livre à un acte proprement érotique : « on le regarde, on le contemple, on le retourne, on l'ouvre enfin, et voilà que soudain le véritable amateur, grâce au livre, entre en des ravissements infinis »³⁷. Toutefois, l'auteur semble estimer dans ce passage que la reliure reste tournée vers l'intériorité du livre, dont elle représente l'introduction : elle constitue bel et bien, au sens quasi-musical du terme, une forme d'exposition du texte à venir. Cette attention aux effets physiques suscités par la manipulation ou la contemplation d'une reliure, Edmond de Goncourt la revendique d'ailleurs crânement en l'opposant à l'étroitesse d'esprit de certains membres de la République des Lettres, incapables de concevoir l'expérience livresque autrement que sur le mode d'un pur horizon textuel :

Que je plains les lettrés qui ne sont pas sensibles à la séduction d'une reliure, dont l'œil n'est pas amusé par la bijouterie d'une dorure sur un maroquin, et qui n'éprouvent pas, en les repos paresseux de l'esprit, une certaine délectation physique à touches de leurs doigts, à palper, à manier une de ces peaux du Levant si moelleusement assouplies !³⁸

La reliure s'inscrirait alors dans une expérience de lecture totale et polysensorielle, qui, sans prendre la forme d'un déchiffrement linéaire et systématique, s'apparenterait plutôt à la circulation ininterrompue de sensations renvoyant aussi bien à la vue qu'au toucher, et même à l'odorat. Le livre bibliophilique engage en réalité une lecture paradigmatique au cours de laquelle, par un processus qui n'est pas sans rappeler celui des correspondances baudelairiennes, les divers éléments matériels et immatériels du livre ne cesseraient de se répondre dans une suite ininterrompue d'échos réciproques. Dans le cas d'un livre illustré, les images disséminées au fil du texte peuvent même apparaître comme autant de contrepoints de la reliure, aptes à en répéter ou en décliner les motifs iconographiques, ce qui autorise une circulation ininterrompue du regard. En feuilletant le texte, en admirant la finesse d'une gravure, tout en appréciant la virtuosité de la reliure, le bibliophile se prête ainsi à une lecture qui mobilise des ressources tant intellectuelles que sensibles : « La volupté physique n'en est point absente : feuilletter un livre longtemps convoité, manier une trouvaille imprévue, caresser une reliure, épousseter des tranches, sont autant de jouissances exquisées où la main n'a pas moins de part

35. Évanghélia STEAD, *op. cit.*, p. 256.

36. *Ibid.*

37. Jules JANIN, *L'Amour des livres*, Paris, J. Miard, 1866, p. 3.

38. Edmond de GONCOURT, *La Maison d'un artiste, op. cit.*, pp. 346-347.

que l'œil »³⁹, écrit Octave Uzanne. La diversité des verbes employés est représentative de la polyvalence caractéristique de cette lecture bibliophilique, qui joue sur plusieurs tableaux tout en intégrant pleinement dans son processus la dimension expositionnelle de la reliure. Se distinguant en cela clairement de l'objet muséifié, accessible au regard mais intouchable et figé dans son espace sanctuarisé, le livre s'abandonne à la manipulation du propriétaire et de ses amis : moins *exposé* dès lors que *proposé* aux rares élus invités à passer outre le premier plat, il permet de conjuguer plaisir sensible et émotion littéraire. Or, ce va-et-vient productif entre texte et matière n'est jamais plus fructueux que lorsque la reliure a été de bout en bout conçue et réalisée pour correspondre, autant que possible, au contenu du texte qu'elle contribue ainsi à dévoiler.

2. 2. La reliure narrativisée et littérisée

Les bibliophiles fin-de-siècle se plaisent en effet, en réaction aux longues décennies de réalisations « rétrospectives et vénérantes »⁴⁰ et de ressassements stériles, à s'impliquer dans la conception et l'élaboration de reliures singulières, uniques, créatives, permettant de restituer et d'offrir au lecteur-spectateur, en un seul coup d'œil, l'esprit ou le contenu d'une œuvre. De ce fait, valeur expositionnelle et valeur narrative tendent à se superposer, voire à se conjuguer, brouillant les frontières entre l'extérieur du livre, d'emblée littérisé, et un texte qui, par contrecoup, verra sa lecture influencée par le premier contact avec la reliure. Encore faut-il, évidemment, maîtriser son sujet, ce qui, d'après le très élitiste Edmond de Goncourt, n'est pas donné à tout le monde :

On va vendre ces temps-ci la bibliothèque d'un bibliophile qui avait fait relier ses livres en harmonisant autant que possible la teinte du maroquin avec le sentiment du texte.

Ainsi, le bleu avait été choisi pour les romans intimes, le vert pour les romans champêtres et les voyages, le citron pour les satires, les épigrammes, le fauve pour les sujets populaires, le rouge pour les romans à tendance de réforme sociale. Imagine-t-on l'imbécillité de cet amateur nommé Noilly⁴¹ et qui avait trouvé le moyen d'enfermer la prose et la poésie de Hugo dans les trois couleurs, avec des différences dans les teintes indiquant la nuance politique de l'auteur dans le moment ?⁴²

Aux yeux d'une nouvelle génération de bibliophiles esthètes soucieux de conjointre exigence intellectuelle et virtuosité technique, l'univers mental généré par un texte donné se doit donc trouver sa juste traduction dans une reliure aussi singulière que possible. Aussi ne s'agit-il pas d'établir un pseudo-système, d'emblée voué à l'échec, mais bien plutôt de s'imprégner autant que possible de l'esprit d'une œuvre afin d'en restituer la quintessence. Octave Uzanne, polygraphe érudit et collectionneur impénitent, se distingue ainsi par l'attention portée aux reliures originales et uniques

39. Octave UZANNE, *Bouquinistes et bouquineurs : physiologie des quais de Paris du Pont Royal au Pont Sully*, Paris, May & Motteroz, 1893, pp. 151-152.

40. Henri BÉRALDI, *La Reliure [...]*, vol. 3, *op. cit.*, p. 195.

41. La bibliothèque de Jules Noilly est vendue aux enchères entre le 15 et le 20 mars 1886 ; il s'agit d'une des premières grandes ventes d'éditions romantiques.

42. Edmond de GONCOURT, *Journal : mémoires de la vie littéraire (1866-1886)*, t. II, 9 mars 1886, éd. Robert RICATTE, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 1225.

qu'il fait réaliser par les plus grands maîtres de son temps, d'Amand à Charles Meunier. Citons, parmi bien d'autres exemples une seconde édition des *Fleurs du mal* de Baudelaire, dont la reliure mosaïquée, élaborée par Amand, comporte autour des plats une bande constituée de chardons et d'autres motifs végétaux, tandis qu'un motif central rappelle, dans le style symboliste alors en vogue, les principales thématiques de l'œuvre⁴³. Toutefois, c'est peut-être Edmond de Goncourt qui, une fois de plus, représente l'exemple le plus abouti de cette recherche proprement artistique qui fait de la reliure à la fois le seuil et le prolongement d'un texte qu'elle annonce et parachève dans le même temps. Dominique Pety souligne en effet que l'hôte du Grenier, hostile aux pastiches et copies qui font la joie du commun des bibliophiles, s'attache très tôt à se distinguer en s'impliquant activement dans le processus de création des reliures qu'il choisit pour sa bibliothèque, avant d'en confier la confection aux mains expertes de Capé, Lortic, Pierson ou Marius-Michel⁴⁴. Il note ainsi, au sujet de son exemplaire de *Salammbô* revêtu d'un cartonnage de cuir japonais⁴⁵ : « Reliure pas mal carthaginoise fabriquée avec une de ces feuilles de papier-cuir japonais que je crois avoir été le premier à employer pour la reliure des livres traitant de l'Extrême-Orient »⁴⁶.

On voit bien, dans cet exemple, combien les thèmes et les motifs d'une œuvre, l'orientalisme en l'occurrence, sont susceptibles de nourrir une réflexion proprement créatrice autour de la reliure, qui se trouve ainsi pleinement associée à la genèse d'un objet total, au sein duquel texte et matière s'exposent mutuellement. Le procédé est d'autant plus patent lorsque le bibliophile-concepteur de reliure est également l'auteur de l'ouvrage qu'il s'agit de parer : cette opération apparaît alors comme le prolongement logique de l'activité de création littéraire, dont elle constitue le plein aboutissement. À la fois littéraire, plasticien et artisan-reliure, revendiquant une forme d'auctorialité totale qui passerait par la maîtrise de l'ensemble du processus de production du livre, l'écrivain-bibliophile peut ainsi conjuguer avec profit vocation expositionnelle et ambition littéraire. On sait que Barbey d'Aurevilly accordait une extrême importance aux reliures qu'il faisait majoritairement exécuter par son artisan attitré, Gayler-Hirou, pour des exemplaires d'auteurs qu'il offrait ensuite à ses amis et familiers, en les accompagnant de quelque autographe flamboyant. Le musée aurevillien de Saint-Sauveur-le-Vicomte conserve ainsi une précieuse collection d'exemplaires d'envoi à Louise Read, parmi lesquels on peut signaler un somptueux volume d'*Une histoire sans nom*⁴⁷ : la reliure monochrome en plein maroquin noir, ainsi que les gardes de moire

43. « 22. Baudelaire (Ch.). *Les Fleurs du mal*. Seconde édition, augmentée de trente-cinq poèmes nouveaux et ornée d'un portrait de l'auteur, dessiné et gravé par Bracquemond. Paris, Poulet-Malassis, 1861, in-12, mar. brun, large bande entourant les plats, composée de chardons et autres plantes, dorée aux petits fers ; au milieu du plat, une curieuse mosaïque se rapportant au livre, dent. int., tr. dor. (Amand) ». (*Notes pour la bibliographie du XIX^e siècle : quelques-uns des livres contemporains en exemplaires choisis, curieux ou uniques [...] tirés de la bibliothèque d'un écrivain et bibliophile parisien*, Paris, A. Durel, 1894, pp. 8-9).

44. Dominique Pety met d'ailleurs cette pratique en lien avec le souci, tout à la fois, de rompre avec l'attitude « passiviste et rétrograde que continuent de véhiculer les bibliophiles traditionnels », et de « faire du livre objet d'art le support d'une création » (Dominique PETY, *op. cit.*, p. 182).

45. Il s'agit de l'article n°333 du catalogue de vente de la bibliothèque moderne des Goncourt : « 333. Flaubert (G.). *Salammbô*. Paris, M. Lévy frères, 1863, in-8, cart. cuir japonais, doublé et gardes de soie japonaise, tête dor., non rog. » (*Bibliothèque des Goncourt. Livres modernes [...]*, *op. cit.*, pp. 50-51). On remarque néanmoins qu'outre cet exemplaire et une édition originale de *Madame Bovary* reliée en plein maroquin rouge, les autres œuvres de Flaubert sont plus simplement protégées par des cartonnages en percaline ou en vélin. De telles réalisations restent donc relativement exceptionnelles.

46. Note autographe mentionnée en-dessous de la description bibliographique de l'exemplaire concerné (*ibid.*).

47. Il s'agit de l'édition originale, parue chez Lemerre en 1882. L'exemplaire, qui comporte une dédicace à Louise Read, est exposé avec le manuscrit de l'épître dédicatoire à Paul Bourget, qui

noire ornées de fers dorés fleur-de-lysés aux quatre coins, ne sont pas sans évoquer, sur un mode funèbre, la tonalité tragique de ce récit en huis-clos, baigné d'une angoissante obscurité. Quant à Edmond de Goncourt, il décrit ainsi avec orgueil dans son *Journal*, en décembre 1894, un volume de *L'Art du XVIII^e siècle*, co-écrit avec son frère, et somptueusement relié par Marius-Michel d'après ses suggestions :

C'est enfin *L'Art du XVIII^e siècle*, [...] un exemplaire dans une reliure exécutée par Marius Michel *sur mon idée*, avec l'entrelacement d'un lierre aux feuilles en fer de lance, et d'une branchette pourpre de *momichi* de mon jardin, reliure intaillée dans le cuir, colorisée dans la couleur des feuillages reproduits et où d'un rinceau formé de l'enchevêtrement des deux plantes, l'artiste relieur a contourné un grand G.⁴⁸

Par de telles créations, l'hôte d'Auteuil aspire manifestement à être son propre muséographe, mais également et peut-être surtout celui de son cadet Jules, trop tôt disparu. L'espace muséalisé du Grenier, fermé aux profanes et voué à disparaître avec son propriétaire⁴⁹, se prête dès lors à la célébration mélancolique de la collaboration littéraire des deux frères. Moins peut-être que le motif du musée, c'est alors celui du mémorial, intime et singulier, qui sous-tendrait, en profondeur, la démarche expositionnelle d'Edmond de Goncourt.

Touché, manipulé, déplacé, caressé autant que contemplé, le livre bibliophilique fin-de-siècle s'inscrit donc dans un double horizon de réception, à la fois matériel et immatériel, et obéit à une dynamique créatrice qui en fait un objet mobile et modulable. Au carrefour de l'invention textuelle et de la jouissance sensuelle, la reliure, tout en se présentant comme le prolongement du geste créateur initial, pose, impose et expose dès lors le texte à suivre, qu'elle annonce et dont elle informe la consultation par ses partis-pris esthétiques.

2. 2. La reliure en mot-saïque, l'exposition par le texte

Toutefois, le texte littéraire peut à son tour s'emparer de la reliure en la thématissant. La figure de l'*ekphrasis* en particulier, par la relative autonomie qui la caractérise dans le cadre général d'un récit, est ainsi régulièrement convoquée ; elle n'est d'ailleurs pas sans renvoyer au plat mosaïqué qui juxtapose des pièces de cuir de diverses formes ou couleurs. En ce sens, on pourrait parler d'exposition réciproque ; à l'ouverture matérielle et concrète de la reliure sur le livre répondrait, de manière symétrique, la capacité de l'écriture de s'emparer de cette interface et de l'intégrer à un projet proprement littéraire. C'est particulièrement le cas, évidemment, dans des textes à dominante nettement descriptive tels que *La Maison d'un artiste* ou le *Voyage dans un grenier*, au cours desquels l'auteur-narrateur, dépeignant au gré de ses déambulations l'ensemble de ce qu'il voit, se livre à un « discours de parcours qui n'est souvent qu'un parcours de discours »⁵⁰. On ne s'étonnera donc

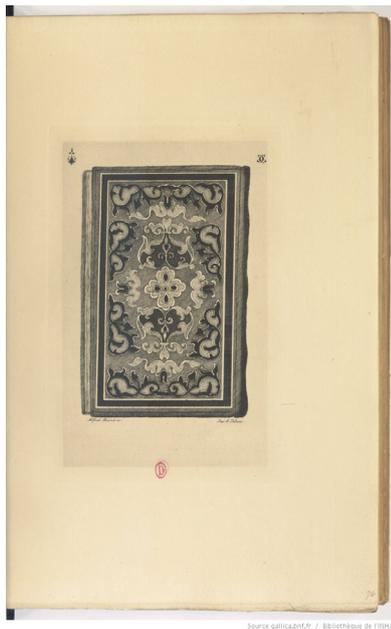
ouvre le volume.

48. Edmond de GONCOURT, *op. cit.*, t. III, 14 décembre 1894, p. 1050. Je souligne.

49. Il s'agit en effet d'un musée essentiellement éphémère, puisqu'il s'inscrit dans l'horizon de création de la fameuse Académie dont le fonctionnement doit être assuré par la vente des collections et de la bibliothèque goncourtiennes.

50. Philippe HAMON, *Du descriptif*, Paris, Hachette, « Hachette universités. Recherches littéraires », 1993, p. 175.

pas de trouver, sous la plume d'Edmond de Goncourt, occupé à décrire son cabinet de travail, plusieurs paragraphes consacrés aux reliures qui tapissent les rayonnages, ces « beaux vieux maroquins sanguins, où la patine du temps a mis comme une pourpre sombre [...] »⁵¹. Quant à Charles Cousin, l'auteur du *Voyage dans un grenier*, il redouble en quelque sorte la valeur expositionnelle des *ekphrasis* de reliures qui parsèment son texte par l'adjonction de chromolithographies ou d'eaux-fortes qui en constituent le pendant iconographique. L'auteur peut ainsi inviter le lecteur, au sujet d'un curieux ouvrage publié en 1553 et intitulé *Histoire d'Aurélio et d'Isabelle, fille du roi d'Escoce*, à consulter « la reproduction à l'eau-forte, en sa grandeur naturelle, de ce très petit in-8° dans sa première reliure du XVI^e siècle, à compartiments d'argent, d'or et de couleurs »⁵². L'espace blanc de la page sur lequel se détache nettement le rectangle de la reliure décrite n'est d'ailleurs pas sans rappeler le panneau vitré derrière lequel s'exposent volontiers les beaux maroquins du collectionneur. En une sorte de mise en abyme vertigineuse, le lecteur redevient spectateur et retrouve, grâce à la conjonction de la description et de l'illustration, la sensation qu'il pourrait éprouver en se déplaçant le long des rayonnages d'une bibliothèque. Le livre devient ainsi, en définitive, son propre musée idéal : l'écriture offre alors la clé d'un espace imaginaire au sein duquel éditions curieuses et reliures précieuses peuvent être parcourues et caressées à loisir, sans risque de conflit avec les exigences de conservation qui régissent les institutions muséales.



Eau-forte, reliure du XVI^e siècle
(*Voyage dans un grenier*)

L'emboîtement des strates expositionnelles peut s'avérer encore plus complexe lorsque la description d'une reliure assume dans un cadre fictionnel un rôle d'embrayeur narratif. C'est ainsi une reliure ou, pour mieux dire, une absence de reliure, qui se trouve à l'origine de l'action dans *Ma République* de Paul Lacroix. Constatant une béance dans les rayonnages de sa vitrine de livres précieux, le narrateur s'interroge sur l'identité de l'exemplaire absent : « J'ai vu une place vide dans un

51. Edmond de GONCOURT, *op. cit.*, p. 312.

52. Charles COUSIN, *op. cit.*, p. 76.

rayon de livres, j'ai constaté l'absence d'un volume. Quel est ce volume ? »⁵³. Après l'avoir identifié comme une édition particulièrement rare de la *République* de Bodin, le bibliophile éploré se met en quête de son livre perdu, permettant ainsi à l'intrigue de se nouer. La reliure fait donc l'objet d'une exposition paradoxale, puisque c'est en définitive son absence qui happe le regard : sur un mode négatif, elle témoigne d'un manque problématique dans le musée fictionnel et conditionne une écriture de la quête vouée à combler par l'écriture le vide des rayonnages. Le livre réel de Paul Lacroix se substitue alors symboliquement au livre fictif disparu. On trouverait un autre exemple saisissant de cet investissement narratif du motif de la reliure en se plongeant dans « Les galanteries du Sieur Scarron », le troisième conte du recueil des *Caprices d'un bibliophile* d'Octave Uzanne. Ce texte campe deux personnages, le narrateur et une charmante jeune femme répondant au vocable de Baronne, qui, au cours d'une longue et triste après-midi d'hiver passée au coin du feu, en viennent à lire divers passages des *Poésies* de Scarron. Or, c'est en s'interrogeant sur la nature du « curieux volume, relié avec art en maroquin bleu »⁵⁴, et gracieusement placé dans la main de son amie, que le personnage masculin permet à l'action de se nouer. Piqué de ne pas deviner le nom de l'auteur qui a plongé son interlocutrice dans une telle rêverie, le narrateur multiplie les hypothèses hasardeuses, jusqu'à la révélation du titre du volume (les *Poésies* de Scarron) ; la baronne se livre ensuite à une lecture à voix haute des « Estrennes à mademoiselle de Lenclos », dont le pouvoir évocateur se révèle si puissant que le personnage masculin, entièrement happé par cette plongée dans un monde disparu, voit véritablement surgir, en un tableau saisissant, toutes les brillantes séductions des salons du XVIII^e siècle :

Je revis Ninon, sa cour brillante et ses *passants* de qualité ; le Comte de Coligny, le chevalier de Grammont, les marquis de La Châtre et de Sévigné, le Prince de Condé, l'Abbé de Chaulieu, Villarceaux, Gourville, Saint-Évremont et tant d'autres.

Je n'étais plus chez vous, Baronne, je me trouvais en plein Marais, dans la ruelle de cette impure adorable, de cette femme, trois fois femme, par le cœur, l'esprit, l'inconstance et la frivolité.⁵⁵

La reliure, vitrine problématique d'un texte qu'elle soumet à la curiosité du narrateur et du lecteur tout en le dérochant, apparaît bien ici comme l'élément déclencheur de la lecture à voix haute qui, elle-même, joue le rôle d'une fenêtre ouverte sur les fastes d'un univers révolu. De la reliure réelle que le lecteur effectif des *Caprices d'un bibliophile* tient entre les mains à la reliure de maroquin bleu décrite par ce lecteur fictif qu'est le narrateur, de la reliure-tableau à l'hypotypose qui ressuscite un XVII^e siècle disparu, le cycle expositionnel se trouve parachevé.

*

* *

La reliure d'art, esthétisée et magnifiée, complaisamment exposée derrière des panneaux vitrés qui permettent d'en admirer toutes les facettes, participe dans

53. Paul LACROIX, *Ma République*, Paris, L. Carteret & C^{ie}, 1902, p. 60.

54. Octave UZANNE, « Les galanteries du Sieur Scarron », dans *Caprices d'un bibliophile*, Paris, Édouard Rouveyre, 1878, pp. 25-26.

55. *Ibid.*, pp. 31-32.

une certaine mesure d'une « bibelotisation » du livre caractéristique de la bibliophilie fin-de-siècle. Immobilisé et comme figé dans sa magnificence, le livre ne semble alors s'exposer aux regards que pour mieux s'y dérober, et revendique par là-même une autonomie esthétique qui l'isole aussi bien du processus de création littéraire, en amont, que de l'opération de lecture supposée lui donner vie, en aval. Dans le cabinet sanctuarisé et muséifié, le texte littéraire se trouve paradoxalement omniprésent et absent, comme si l'attention hypertrophiée portée à son enveloppe matérielle diminuait d'autant sa portée intellectuelle. Néanmoins, le système hybride propre à l'espace de la « maison-musée » permet, en tournant le dos aux impératifs de conservation caractéristiques du musée public, d'intégrer pleinement l'objet-livre dans la circulation de la vie domestique et de faire de la bibliothèque de collection le pivot d'une sociabilité résolument élitiste. Consulté puis replacé, entr'ouvert et feuilleté par quelques visiteurs triés sur le volet, le livre reprend vie et se trouve à la source de nouvelles dynamiques de création et d'interprétation. En tant qu'horizon de matérialisation de l'écriture littéraire, il interroge et interpelle l'auteur, l'inspire ou le stimule ; en tant qu'objet double, jouant de l'intrication entre texte et matière, entre idées et images, il est susceptible d'informer et d'infléchir la signification d'une œuvre. Le stade ultime de cette redynamisation du texte par l'objet se trouve enfin atteint lorsque le livre, lui-même muséalisé, permet l'accès à un espace mental de représentation et de projection au sein duquel exposition et lecture se confondent. Le parcours muséal trouve alors sa traduction la plus libre et la plus féconde dans une déambulation textuelle qui, par une mise en abyme vertigineuse, emboîte les strates expositionnelles pour restituer au livre toute sa dimension d'« instrument spirituel »⁵⁶.

Marine LE BAIL

Université Toulouse II - Jean Jaurès / PLH
mlebaill@univ-tlse2.fr

56. Stéphane MALLARMÉ, « Variations sur un sujet », dans *La Revue blanche*, 1^{er} juillet 1895, p. 33.



Christoph Benjamin SCHULZ

Literatur im White Cube

Kunstmuseen als Orte literarischer Kommunikation

Zusammenfassung

Dass sich die komplexen Beziehungen zwischen bildender Kunst und Literatur in Ausstellungen von Kunstmuseen widerspiegeln nimmt nicht Wunder. Der Aufsatz widmet sich dem Aufgreifen bekannter literarischer Autoren, Werke, Themen, Motive oder Figuren in der Ausstellungspraxis von Institutionen der bildenden Kunst. In der philologischen Diskussion über die Ausstellbarkeit von Literatur hat dieser starke Trend bisher kaum Aufmerksamkeit erfahren. Dabei werden einige Ausstellungen der letzten Jahre vorgestellt und gerade solche kuratorischen Ansätze beleuchtet, die sich von Herangehensweisen, wie sie für Literaturmuseen und vergleichbare Institutionen charakteristisch sind, absetzen und eine ganz andere Form der Auseinandersetzung mit *der Literatur* ermöglichen, als philologische Literaturausstellungen. Das Augenmerk liegt darauf, wie diese Projekte auf der kuratorischen Ebene argumentieren und wie auf einer *paratextuellen* Ebene, in Presseerklärungen, Wandtexten oder Katalogbeiträgen, über die Bezugnahme auf die Literatur kommuniziert wird.

Abstract

It is no surprise that the complex relations between visual art and literature are present in the expositions of art museums as well. This article is dedicated to the use of famous literary authors, works, themes, motives or figures in the display practices of visual art institutions. In the philological debate over the 'displayability' of literature this strong trend has so far received little attention. In examining it more closely, this article presents a number of exhibitions from the last couple of years and illuminates those curatorial approaches that differ from what is typical for literary museums and similar institutions and that thereby enable a relation with literature that differs from that of more traditional philological exhibitions. The aim here is to describe how these projects are presented on a curatorial level and how they communicate about literature on a paratextual level as well, in press statements, object labels and catalogue entries.

Um diesen Artikel zu zitieren:

Christoph Benjamin SCHULZ, „Literatur im White Cube. Kunstmuseen als Orte literarischer Kommunikation“, in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 16, „Literature at the Museum: The Muzealisation and Exposition of Literature“, Marie-Clémence RÉGNIER (Hrsg.), Juni 2015, 99-122.



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 (Université 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

LITERATUR IM WHITE CUBE

Kunstmuseen als Orte literarischer Kommunikation

Die Schnittstellen zwischen Literatur und bildender Kunst sind bekanntlich reich und vielfältig – sowohl mit Blick auf die aktuelle künstlerische Praxis in beiden Disziplinen als auch in einer historischen Perspektive. Sie begegnen sich beispielsweise dann, wenn auf inhaltlicher Ebene die Literatur die bildende Kunst oder, *vice versa*, die bildende Kunst die Literatur aufgreift und thematisiert. Wenn Bilder als Illustrationen in literarische Texte integriert werden, greifen sie ineinander. Und sie ergänzen sich, beispielsweise wenn literarische Autoren sich über ihre schriftstellerische Tätigkeit hinaus als Maler oder Zeichner betätigen und bildende Künstler mehr oder minder literarische Texte verfassen: Manifeste und programmatische Statements, Autobiographien und Tagebücher, Gedichte sowie Erzählungen oder Romane. In dem Schaffen vieler bildender Künstler und Schriftsteller inspirieren sich bildnerische und schriftliche Tätigkeiten wechselseitig.¹ Gleichzeitig stehen sich die beiden Disziplinen hinsichtlich des Wettstreits der Künste, der *Paragone delle Arti*, – an dem sich natürlich auch die anderen Künste beteiligen – auf der Ebene ihres spezifischen medialen Potentials und ihres *Ausdrucksvermögens* als Konkurrenten um die Vormachtstellung in einer Hierarchie der Künste gegenüber.

Das Interesse der Kunst an der *ästhetisch geformten* Sprache und der Schrift ist also kein ganz neues Phänomen. Schon die künstlerischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben gezielt an der Auflösung traditioneller Disziplinen und Werkbegriffe gearbeitet. Man denke diesbezüglich beispielsweise an die *Poèmes-Tableaux* und die *Poèmes-Objets* der Futuristen und Surrealisten oder Joan Mirós *Poèmes-Peintures*. Spätestens mit der *Concept Art* in den 1960er Jahren ist die Schrift zu einem unverzichtbaren Medium der bildenden Kunst geworden und kann nicht mehr als spezifisch literarisches Medium gelten.² Die Aneignung literarischer Formen und/oder Gattungen von Seiten bildender Künstler ist dabei hinsichtlich in der Literatur etablierter Konventionen und Werkvorstellungen durchaus kritisch zu verstehen und lässt gerade bei interdisziplinären Mischformen und textbasierten Arbeiten bildender Künstler nur noch eine diskursive Grenzziehung zwischen Literatur und bildender Kunst – somit auch zwischen einem literarischen und einem Kunstwerk – zu. Das ist zu sagen: Texte, Bücher (vor allem in Form von Künstlerbüchern) und das Lesen haben schon lange Eingang in die *White Cubes* der (modernen) Kunstmuseen gefunden. Dass sich die komplexen Beziehungen zwischen bildender Kunst

1. Das belegen auch zahlreiche Skizzen- oder Notizbücher. Vgl. diesbezüglich beispielsweise: Christoph Benjamin SCHULZ, „Das Buch als Medium der Aufzeichnung: Skizzenbücher und verwandte Phänomene“, in: Ulrich ERNST und Susanne GRAMATZKI (Hrsg.), *Paradigmata zum Künstlerbuch. Gattungen und Werke von der Klassischen Moderne bis zur Gegenwart*, Berlin, Bachmann Verlag, 2015, 125-154.

2. In diesem Zusammenhang erfuhr auch das Buch als Werkform der bildenden Kunst, als *Künstlerbuch*, eine enorme Aufwertung.

und Literatur in Ausstellungen von Kunstmuseen widerspiegeln nimmt also nicht Wunder. Hier schlägt sich einerseits die erweiterte oder entgrenzende literarische Praxis bildender Künstler nieder, wie auch das Interesse an der Literatur als einer – potentiell konkurrierenden, mindestens aber einer die *eigenen* Möglichkeiten herausfordernden – Schwesterdisziplin, in der ähnliche Themen auf ganz andere Art und Weise behandelt werden können.

Das Aufgreifen bekannter literarischer Autoren, Werke, Themen, Motive oder Figuren ist hier in den letzten Jahren vermehrt zu beobachten und sei zum Anlass genommen, im Folgenden einen Blick auf diesen Trend der vielschichtigen Bezugnahme auf *die Literatur* zu werfen, der sich nicht nur in Kunstmuseen in öffentlicher Trägerschaft, sondern auch in kommerziellen Galerien und privaten Sammlungsmuseen zeigt.³

In der Ausstellungspraxis der bildenden Kunst – gemeint sind dabei die temporären Sonderausstellungen – haben sich im Wesentlichen fünf unterschiedliche Ausstellungsformate ausdifferenziert: 1) Monographische Ausstellungen; 2) Ausstellungen mit einem historischen Fokus; 3) Ausstellungen mit einem geographischen Fokus; 4) Ausstellungen von oder zu bestimmten künstlerischen Disziplinen oder Medien; und 5) Thematische Ausstellungen. Diese konzeptuellen Herangehensweisen treten dabei nicht immer in Reinform auf und können nach Belieben kombiniert werden.⁴ Die Ausstellungen mit einem literarischen Fokus gehören schwerpunktmäßig in den Bereich der thematischen Ausstellungen. Die kuratorischen Strategien sind facettenreich – und mitunter gerade hinsichtlich suggestiver Titel überraschend. Dabei geht es um Literarisches in einem sehr konkreten, aber auch in einem weiten Sinne. Um die Bandbreite der Rezeption *der Literatur* in Kunstmuseen verdeutlichen zu können, seien die wichtigsten kuratorischen Konzepte zunächst als grundsätzlich zu unterscheidende Herangehensweisen differenziert: 1) Ausstellungen von literarischen Multitalenten, bei denen das bildnerische Schaffen im Vordergrund steht; 2) Ausstellungen, die einen Schriftsteller oder ein literarisches Werk in einen kulturwissenschaftlichen Zusammenhang stellen oder den künstlerischen Kontext eines Autors beleuchten; 3) Rezeptionsgeschichtliche Ausstellungen, die den Einfluss eines Autors oder eines Werks in der bildenden Kunst verfolgen; 4) Ausstellungen über die Beziehungen oder die künstlerische Verwandtschaft zwischen Schriftstellern und bildenden Künstlern; 5) Ausstellungen, die sich literarischen Strategien oder Darstellungsweisen in der bildenden Kunst respektive literarischen Formen oder Gattungen widmen; 6) Ausstellungen, die sich der künstlerischen Reflexion über die Sprache und die Schrift, das Schreiben oder Geschriebenes widmen, sowie Ausstellungen über literarische oder literaturaffine

3. An dieser Stelle kann nur darauf hingewiesen werden, dass, parallel zu dieser Entwicklung, literarische Bezugnahmen auch in Museen anderer Diskurse zu beobachten sind: „Das ABC der Bilder“ im Pergamon Museum, Berlin (2007), „Gestern oder im 2. Stock – Karl Valentin, Komik und Kunst seit 1948“ im Münchner Stadtmuseum (2009), „A Party for Will! Eine Reise in das Shakespear-Universum“ im Kölner Museum für Angewandte Kunst (2014) und „In 80 Dingen um die Welt. Der Jules-Verne-Code“ im Berliner Museum für Kommunikation (2014-15).

4. Eine Ausstellung zur Kunstszene New Yorks der 1960er und 70er Jahre würde einen zeitlichen und einen geographischen Fokus überblenden; eine Ausstellung zu Picassos Zeichnungen eine monographische und eine medienspezifische Herangehensweise. Auch so genannte Gruppenausstellungen mit den Werken verschiedener Künstler kombinieren oft mehrere Herangehensweisen – nach thematischen, geographischen oder historischen Gesichtspunkten, wobei diese nicht immer explizit kommuniziert werden. Oft geht es dabei um implizite inhaltliche Bezüge, nicht nur im Sinne von Ähnlichkeiten und Verwandtschaften, sondern auch in dem von gegensätzlichen oder kontrastiven Positionen – was in einem erweiterten Sinne auch als ein *Thema* verstanden werden soll.

Künstlergruppen; 7) Ausstellungen, die den Titel eines Werks zitieren und/oder ein literarisches Werk als Ausgangspunkt nehmen.⁵ Auch hier greifen im Einzelfall mitunter mehrere Herangehensweisen ineinander. Hinzu kommen Ausstellungen, die sich hinsichtlich dieser *Typologie* schlecht kategorisieren lassen, aber hinsichtlich der Rezeption von Literarischem im Medium der Kunstaussstellung innovativ und originell sind. In diesem Zusammenhang sind einige der raumgreifenden Installationen Joseph Kosuths zu nennen, der sich so konsequent und intensiv wie kaum ein anderer zeitgenössischer Künstler seit den 1960er Jahren mit literarischen und philosophischen Texten beschäftigt hat, und die auf Grund ihres Umfangs das Format eigenständiger Ausstellungen zu Literarischem – im engeren und weiteren Sinne – haben. Das gilt beispielsweise für „Gäste und Fremde: Goethes Italienische Reise“ in der Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main (1999). Bereits 1989 hatte Kosuth mit „Das Spiel des Unsagbaren“ für die Wiener Secession eine Gruppenausstellung über die Rezeption Ludwig Wittgensteins in der bildenden Kunst kuratiert.⁶ Die Kunsthalle Bremen zeigte 2003 „Rilke. Worpsswede“, mit dem viel versprechenden Untertitel „Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch“, und bezog sich damit nicht etwa auf ein literarisches Werk Rilkes, sondern auf ein kunsthistorisches (!) Buch, das er als Gelegenheitsarbeit für die bekannte Reihe der Knackfußschen Künstlermonographien über die befreundete Künstlerkolonie in Worpsswede geschrieben hatte. Hans-Ulrich Obrist organisierte 2008 mit „Everstill/Siempretodavía“ eine Ausstellung in Federico García Lorcas Sommerhaus am Stadtrand von Granada, für die namhafte zeitgenössische Künstler Werke angefertigt und in den Räumlichkeiten des Hauses installierten. Gunter Reski und Marcus Weber entwickelten 2009 mit „Captain Pamphile“ – nach dem gleichnamigen Roman von Alexandre Dumas, eine Ausstellung, die als „ein Bildroman in Stücken“ konzipiert war und mit 100 für dieses Projekt entstandenen Arbeiten unterschiedlicher Künstler den Roman durch Kunstwerke „nacherzählt“.⁷ Berlinde De Bruyckere arbeitete anlässlich ihrer Arbeit „Kreupelhout – Cripplewood“, die für den belgischen Pavillon der 55. Biennale in Venedig entstand (2013), mit dem Schriftsteller J.M. Coetzee als Kurator. In „The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World“ am New Yorker Museum of Modern Art (2014) griff Laura Hoptman auf den von dem Science-Fiction Autor William Gibson geprägten Begriff der „a-temporality“ zurück, „to describe a cultural product of our moment that paradoxically doesn't represent, through style, through content, or through medium, the time from which it comes.“⁸ Auch „Stanze/Rooms“ in dem zu der Privatsammlung Olbricht gehörigen Me Collector's Room in Berlin (2014), die Werke aus der renommierten Sammlung von Patrizia Sandretto Re Rebaudengo zeigte, war von einer literarischen Bezugnahme inspiriert: „In der Literatur versteht man unter *stanza* einen Ort, an dem sich der Dichter zurückziehen und Inspiration finden kann. Es ist ein physischer oder metaphorischer Raum, dessen Fenster den Blick auf den lebendigen, wandelbaren Horizont unserer Gedanken und Bilder eröffnen. Die Ausstellung [...] nimmt diesen Ansatz als Ausgangspunkt und versucht, durch eine

5. Im Anschluss an den Text ist diese Typologie mit einschlägigen Beispielen der einzelnen Herangehensweisen ausgeführt.

6. Galerieausstellungen mit installativen Werken Kosuths, die sich mit literarischen oder philosophischen Texten beschäftigen sind auf Grund der Vielzahl nicht angeführt.

7. Vgl. die Website dieses Projekts: <<http://www.pamphile.de/>>; vgl. zudem auch den Katalog: <http://www.pamphile.de/pamphile_katalog72korr.pdf>

8. <<https://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1498>>

Reihe zeitgenössischer Kunstwerke die Idee der *stanze* als Wohnraum poetischer Gedanken zu erwecken.“⁹

Bei den angesprochenen Ausstellungen handelt es sich ganz eindeutig um Ausstellungen mit einem literarischen Fokus oder Inhalt, in denen literarische Werke, Themen, Traditionen, Figuren und Motive oder Autoren thematisiert werden. Von den Literatúrausstellungen, wie man sie aus der philologischen Tradition kennt, unterscheiden sie sich insofern signifikant, als sie in erster Linie Ausstellungen von und mit Werken der bildenden Kunst über *die Literatur* sind. Sie treten im Allgemeinen also nicht mit dem Anspruch auf, die Literatur *selbst* ausstellen zu wollen.

1. DIE TRADITION PHILOLOGISCHER LITERATÚRAUSSTELLUNGEN

Diese vielfältige Praxis thematischer Literatúrausstellungen an Kunstmuseen lädt zu einem Blick auf die philologische Tradition der Ausstellung von Literatur ein. Gerade vor dem Hintergrund der signifikanten Unterschiede hinsichtlich der medialen Beschaffenheit und Disposition von solchen Kunstwerken, die (zwar) betrachtet werden können, aber gelesen werden müssen, also Texten, und solchen, die betrachtet werden müssen und (darüber hinaus in einem übertragenen Sinne aber auch) *gelesen* werden können, womit die der bildenden Kunst gemeint sind, ist in der Philologie eine grundsätzliche Diskussion über die *Ausstellbarkeit* von Literatur entbrannt.¹⁰ Die Frage danach, ob und wie, unter welchen Bedingungen und zu welchem Preis, man Literatur ausstellen kann – und zu welchem Zweck man sie überhaupt ausstellen soll – wird hier seit vielen Jahren intensiv diskutiert. Dabei haben die thematisch einschlägigen Ausstellungen an Kunstmuseen bisher nur wenig Aufmerksamkeit erfahren.¹¹ Die These, die in der deutschsprachigen Philologie seit den 1980er Jahren in zahlreichen einschlägigen theoretischen Texten immer wieder explizit oder implizit kolportiert wird, ist, dass *die Literatur* im Grunde und grundsätzlich nicht ausstellbar wäre. Das läge, so die Argumentation, gleichsam in der Natur der Sache. Diesbezüglich sei exemplarisch Klaus Beyrer zitiert, der 1986 in den *Mitteilungen des Germanistenverbandes* schrieb: „Es ist ein offenes Geheimnis, daß Literatur im eigentlichen Sinne nicht ausstellbar ist. Literatur verlangt danach, in stiller Zurückgezogenheit und konzentrierter Beachtung erfahren zu werden. [...]. Das Medium *Museum* als Ort der visuellen Aneignung konterkariert dagegen den Sinn und Zweck von Literatur [...].“¹² Was auf den ersten Blick zwar einer gewissen

9. <<http://www.me-berlin.com/ausstellungen/archiv-ausstellungen/>>

10. Diese Frage entfachte in Deutschland zuletzt am öffentlichkeitswirksamsten anlässlich der Eröffnung des Literaturmuseums der Moderne in Marbach im Jahr 2006.

11. Christa-Maria LERM HAYES (University of Ulster) und Helmut DRAXLER (Akademie der bildenden Künste Nürnberg) gehören zu den wenigen Kunsthistorikern, die sich mit dem Problem der Ausstellung von Literatur im Kunstmuseum beschäftigt haben. Vgl. hierzu: Helmut DRAXLER, „Shandyismus. Autorschaft als Genre“, in: Ders. (Hrsg.), *Shandyismus. Autorschaft als Genre*, Stuttgart, Merz Akademie, 2007, 15-34; sowie: Christa-Maria LERM HAYES, *Re-Inventing the Literary Exhibition: Exhibiting (Dialogical and Subversive) Art on (James Joyce's) Literature*. <http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpdesign/wpdvol2/hayes.pdf>

12. Klaus BEYRER, „Literaturmuseum und Publikum“, in: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes*, Juni 1986, 37-42, hier: 38. Für eine Zusammenfassung ähnlicher Positionen vgl.: Susanne LANGE-GREVE, *Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literatúrmusealer Präsentationen*, Hildesheim, Olms Verlag, 1995, 86-91; Hans-Otto HÜGEL, „Die Literatúrausstellung zwischen Zimelinschau und didaktischer Dokumentation: Problemaufriß – Li-

Plausibilität nicht entbehrt, täuscht allerdings darüber hinweg, dass, wie eine Studie belegt, zwischen 1949 und 1985 alleine in der ehemaligen DDR und der damaligen BRD über 2000 literarische Ausstellungen in einer der Literatur gewidmeten musealen Infrastruktur stattgefunden haben,¹³ die offensichtlich eine lebhaft und abwechslungsreiche Ausstellungspraxis in sehr unterschiedlich angelegten Institutionen betreibt. Sie setzt eine Tradition der Ausstellung von Literatur fort, die sich – zumindest in Deutschland – historisch bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen lässt: Zu den frühesten der Literatur gewidmeten Museen gehören hier Friedrich Schillers Wohnhaus in Weimar, das 1847 zu einer Gedenkstätte wurde, die Schiller-Häuser in Leipzig Gohlis (1858) und Marbach (1859), sowie das 1859 gegründete Freie Deutsche Hochstift – Frankfurter Gothemuseum und das 1862 in Halberstadt eröffnete Museum im Wohnhaus des Dichters und Sammlers Johann Wilhelm Gleim. Heute gibt es ein breites Spektrum literarischer Ausstellungsorte: Memoriale Museen zu literarischen Persönlichkeiten (wie das Schillerhaus Weimar); Inszenierungen an authentischen Orten (der ‚begehbare Roman‘ im Buddenbrookhaus, Lübeck, oder das Museum in Wolframs-Eschenbach); mediale Museen als Erlebnisorte (Nibelungenmuseum im Worms); Literaturmuseen, in denen die Literatur als eine künstlerische Disziplin ausgestellt wird (z.B. das Literaturmuseum der Moderne in Marbach), und zahlreiche Bibliotheken, die literarische Ausstellungen und Ausstellungen zu literarischen Themen entwickeln.

Wolfgang Barthel hat 1989 in dem Aufsatz „Literaturmuseum und literarische Kommunikation“ fünf „Objektgruppen“ herauskristallisiert, die in philologischen Literatúrausstellungen zum Einsatz kommen: 1) Nachlassbibliotheken (Buchgut und andere Textträger aus dem Autorenbesitz); 2) autorenbezogene Gebrauchs- und Erinnerungsgegenstände; 3) nicht-literarisches auktoriales Werkgut (etwa Goethes Zeichnungen); 4) nicht-literarische autorenbezogene Objektsammlungen (etwa Goethes Gesteinssammlung); 5) nicht-textuelles Rezeptionsgut.¹⁴ Dem hinzuzufügen wären, so Barthel sie nicht einer der Kategorien subsumieren würde, 6) Autographen, Skizzen und Arbeitsdokumente sowie Dinge, die die schriftstellerische Produktion inspiriert und beeinflusst haben. Die Puristen unter den Kritikern an der Ausstellbarkeit der Literatur würden der Argumentation mit diesem Spektrum an Exponaten entgegenhalten, dass es sich hierbei eben nicht um *die Literatur* oder literarische Werke handelt, sondern lediglich um Derivate der schriftstellerischen Praxis und Zeugnisse von Diskursen *über* Literatur: Die literarischen Kunstwerke *selbst* werden, insofern sie nicht als Manuskripte oder in publizierter Fassung in Vitrinen liegen, über den Umweg von Stellvertretern gezeigt.

teraturbericht“, in: Ders., Susanne EBELING und Ralf LUBNOW (Hrsg.), *Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik*, München u.a., De Gruyter, 1991, 7-38, hier: 10f. Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der These der *Unausstellbarkeit* der Literatur vgl. Christiana DIDIER, „Probleme des Literaturmuseums als Anreger“, *ibid.*, 45-56; sowie Stefanie WEHNERT, *Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien. Leseumfeld – Aufgaben – Didaktische Konzepte*. Kiel, Ludwig, 2000, 75-77.

13. Vgl. Susanne EBELING, Hans-Otto HÜGEL, Ralf LUBNOW (Hrsg.), *Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985*.

14. Vgl. Wolfgang BARTHEL, „Literaturmuseum und literarische Kommunikation. Ein Vorschlag zur Deutung eines Funktionszusammenhangs“, in: *Neue Museumskunde*, 32, Heft 1, 1989, 10-13, hier: 12. Zur Semantik der Exponate in philologischen Literatúrausstellungen vgl. beispielsweise auch: Heike GFREREIS, „Das Gesicht der Poesie. Die neue Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach. Mit einem Seitenblick auf das Literaturmuseum der Moderne“, in: Hellmut Th. SEEMANN und Thorsten VALK (Hrsg.), *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2012*, Göttingen, Wallstein-Verlag, 2012, 269-282.

Diese Perspektive geht nicht grundsätzlich fehl. Problematisch ist hingegen, wenn aus dem Umstand, dass in diesem *Modus* der Vitrinenpräsentation, literarische Texte nicht oder bestenfalls auszugsweise gelesen werden können, eine spezifische Qualität literarischer Werke abgeleitet wird – als würden sie sich gleichsam intentional ihrer Ausstellung verweigern. Auch die Musik, der Film, das Theater, der Tanz sind an Aufführungspraktiken und Orte gebunden und insofern nicht ausstellbar – und die Architektur kann zwar Ausstellungsräume gestalten und sich insofern *zeigen*, aber schwerlich selbst ausstellen. Nicht zuletzt lassen sich auch *die Geschichte* oder *die Naturwissenschaften* bestenfalls exemplarisch und über Derivate repräsentieren. In keinem der angesprochenen Kontexte wird jedoch eine vergleichbare programmatische Diskussion geführt.

Problematisch ist diese Argumentation auch deshalb, weil der Literaturbegriff, wenn von *der Literatur* die Rede ist, vollkommen ungeklärt ist und die historische Vielfalt literarischer Selbst- und Werkverständnisse, literarischer Formen, *Verwendungszwecke* und Lektürepraktiken nicht in einer zufriedenstellenden Weise Berücksichtigung findet. Die Geschichte literarischer Rezeption und Kommunikation ist sowohl in einer historischen Perspektive als auch in Bezug auf die moderne und zeitgenössische Praxis zu komplex, um *der Literatur* das heimische Umfeld oder die Bibliothek als angemessene Orte der Rezeption zuweisen zu können. Nicht zuletzt ist in diesem Zusammenhang auch zu konstatieren, dass experimentelle literarische Formen hier allem Anschein nach keine Facette dieses (zu) engen Begriffs von *der Literatur* zu sein scheinen – genauso wie das, was man mit Blick auf die eingangs erwähnte literarische Praxis bildender Künstler tentativ einmal *die Literatur der bildenden Kunst* nennen könnte.

Gerade im Vergleich zu philologischen Literatúrausstellungen stellen sich Fragen danach, mit welchem Anspruch literarische Themenausstellungen an Institutionen der bildenden Kunst auftreten. Wie argumentieren diese Ausstellungen hinsichtlich der Rolle der Literatur, auf die sie sich beziehen? Welche Bezüge brauchen und nutzen Sie? Was sagen sie über die literarischen Texte aus und welche *Lektüren* ermöglichen sie? Manche von Kunstmuseen initiierte Ausstellung wird dabei auch den Konventionen philologischer Literatúrausstellungen gerecht, denn Exponate wie Manuskripte, Gegenstände aus dem Besitz der Autoren, biographische oder rezeptionsrelevante Dokumente und kulturhistorische Objekte, die zu dem Autor oder Werk in einer Beziehung stehen sowie illustrierte Ausgaben, kommen hier durchaus auch vor.¹⁵ Doch stellen sie eben nicht den überwiegenden Teil der Exponate dar und gehen hinsichtlich der Rezeption in der bildenden Kunst über das hinaus, was die meisten der Literatur gewidmeten Ausstellungsorte leisten können.¹⁶ Im Folgenden sollen jedoch exemplarisch einige Ausstellungen der letzten Jahre vorgestellt und solche kuratorischen Ansätze beleuchtet werden, die sich

15. Neben der Ausstellung „Alice in Wonderland – Through the Visual Arts“, die das Museum Tate Liverpool 2011 zeigte, ist diesbezüglich „Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell“, die 2013-14 in der Darmstädter Mathildenhöhe zu sehen war, ein besonders eindrucksvolles Beispiel gewesen: <<http://www.mathildenhoehe.eu/ausstellungen/archiv/georg-buechner/>>. Auch die Ausstellung „Raymond Roussel. The President of the Republic of Dreams“, die François Piron 2013 für die Galerie Daniel Buchholz in Köln entwickelte, trug deutlich Züge einer philologischen Literatúrausstellung.

16. Gerade hochkarätige Werke der bildenden Kunst sind für die meisten Literaturmuseen schlichtweg nicht ausleihbar – sei es aus konservatorischen oder, hinsichtlich der Transport- und vor allen Dingen der teils immensen Versicherungskosten, aus finanziellen Gründen.

von Herangehensweisen, wie sie für Literaturmuseen und vergleichbare Institutionen charakteristisch sind, absetzen und eine ganz andere Form der Auseinandersetzung mit *der Literatur* ermöglichen. Dabei liegt das Augenmerk vor allen Dingen darauf, wie diese Projekte auf der kuratorischen Ebene argumentieren und wie auf einer *paratextuellen* Ebene in Presseerklärungen, Wandtexten oder Katalogbeiträgen hierüber kommuniziert wird.

2. DIE LITERATUR ALS SPIEGEL KÜNSTLERISCHER REFLEXIONEN ÜBER SOZIALE THEMEN

Wenn Kunstmuseen literarische Ausstellungen zeigen, dienen literarische Werke oft als *Folie* um inhaltliche oder thematische Trends in der zeitgenössischen Kunst herauszuarbeiten und vorzustellen. Sie zeigen, dass gesellschaftliche Entwicklungen, mitunter aber auch grundsätzliche, philosophische Fragen im Sinne einer *conditio humana*, sowohl von der Literatur als auch von der bildenden Kunst aufgegriffen werden.¹⁷ Dies kann sowohl zeitnah geschehen, wenn auf aktuelle Literatur Bezug genommen wird, als auch mit einer historischen Distanz, wenn auf historische und/oder kanonische literarische Werke rekurriert wird.

Die Ausstellung „Vermessung der Welt. Heterotopien und Wissensräume in der Kunst“ – zu sehen 2011 im Kunsthaus Graz und dem Universalmuseum Joanneum – widmete sich der „Vermessenheit des Anspruchs, die ganze Welt darstellen und abbilden zu wollen [...]. In einem enormen Schwall von Wissenszuwachs entwickelte sich in den letzten zwei Jahrhunderten eine moderne Wissenschaft, die von sich behauptet, weite Teile unseres Universums vermessen zu haben, um genau wie Humboldt und Gauß in Daniel Kehlmanns [...] Roman *Die Vermessung der Welt* immer wieder feststellen zu müssen, im Akt der Vermessung überholt worden zu sein.“¹⁸ Die Kuratoren Peter Pakesch und Katrin Bucher Trantow sehen sich durch einen Trend zur Kartographie, zur diagrammatischen Erfassung und Ordnung von Material und dazugehörigen Daten bestätigt, der sich auch außerhalb künstlerischer Diskurse in gesellschaftlichen, sozialen und ökonomischen Kontexten, in Begriffen, Phänomenen oder Topoi wie *Mapping Society*, *Mapping Industry*, *Networks of friends* und *interactive maps* zeigt. Auf die Frage, ob der den Wissenschaften zugeschriebene *totalitäre* oder *enzyklopädische* (Wahrheits-) Anspruch richtig und berechtigt ist, sei an dieser Stelle nicht eingegangen. Interessant ist, dass die angesprochenen Thematiken vor dem Hintergrund von Kehlmanns Roman diskutiert werden, der als Aufhänger fungiert, um Fragen nach der Rolle des Museums bei der Ordnung von Informationen zu stellen: „Das Museum ordnet, sammelt und bündelt, reflek-

17. Vgl. diesbezüglich beispielsweise auch die Ausstellung „L'insoutenable légèreté de l'être“ in der Pariser Galerie Yvon Lambert, über die es in dem entsprechenden Preetext heißt: „L'exposition [...] reprend à la fois le titre et les thèmes de l'ouvrage éponyme écrit par Milan Kundera en 1984. Kundera confronte dans son ouvrage les expériences de la vie de l'homme, qu'elles soient intellectuelles, émotionnelles et artistiques, à sa quête incessante d'harmonie et d'équilibre. Les artistes présentés dans cette exposition explorent les différents aspects de la condition humaine tels que l'amour, le bonheur, le désir, la solitude et le désespoir. Les oeuvres exposées reflètent d'une certaine manière toutes les gammes des émotions humaines. La galerie devient alors un espace de réflexion mental, où le spectateur peut ainsi s'interroger quant à la place de son existence dans *Le Monde*.“ Vgl.: <<http://artnews.org/yvonlambert/?exi=26151>>

18. So die beiden Kuratoren Katrin Bucher Trantow und Peter Pakesch in der Einleitung des Katalogs: Dies. (Hrsg.), *Vermessung der Welt. Heterotopien und Wissensräume / Heterotopias and Knowledge Spaces in Art*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011, 7. Der Begriff der Heterotopie ist Michel Foucault entlehnt.

tiert und schließt aus. Es schafft sich Bezugssysteme, baut daraus Kartografien und formt sich selbst zu einem verkleinerten Abbild der Welt. Anlässlich des 200-Jahr-Jubiläums des Universaliums Joanneum erforscht das Kunsthaus Graz das Museum als eine Heterotopie, einen Ort des Anderen, wo eigene Regeln gelten und wo das Akkumulieren und Gegenübersetzen außerhalb der Zeit zur kritischen Strategie werden kann.¹⁹ Das Beispiel von Kehlmanns Roman ist dabei auch deshalb interessant, weil die feuilletonistische Ausstellungskritik dieses Werk auch auf Ausstellungen bezogen hat, die, anders als die Grazer Ausstellung, keinen Verweis auf den Roman implizieren wollten. Er prägte beispielsweise Kritiken der Pariser Ausstellung „Les frères Humboldt. L'Europe de l'esprit“²⁰ – was angesichts des Themas der Ausstellung nahe lag. Aber auch eine Besprechung von „Jenseits des Horizonts“ im Pergamon Museum Berlin (2012) spielte mit der Schlagzeile „Wie die Vermessung der Welt begann“ auf Kehlmanns Buch an.²¹

Im Sommer 2014 waren in Deutschland gleich drei große literarische Thementausstellungen zu sehen. Thema von „Smart New World“ an der Düsseldorfer Kunsthalle, deren Titel sich auf Aldous Huxleys 1932 erschienenen dystopischen Roman *Brave New World* bezog, war „der grundlegende, die Gesellschaft radikal verändernde Prozess der Digitalisierung – die Auflösung und Überführung analoger Informationen in digitale Codes zum Zweck ihrer Speicherung und Weiterverarbeitung.“ Die in der Ausstellung vertretenen Künstler/innen nutzen, so die Kuratorinnen Elodie Evers und Magdalena Holzhey, „die rasanten Entwicklungen der digitalen Technologie nicht nur als Inspiration für ihre Bildwelten, sondern reflektieren vor allem deren kulturelle, gesellschaftliche und politische Dimension. Scharfsinnig, kritisch und auch humorvoll widmen sich die [...] Arbeiten den Möglichkeiten, Visionen und Gefahren der Digitalisierung. Dabei wird die staatliche und ökonomische Zensur, die einen Angriff auf demokratische Wissensproduktion und die Privatsphäre [...] bedeutet, genauso in Augenschein genommen wie die Auswirkungen des Internets auf unsere Denk- und Wissensstrukturen.“²²

„Immer schneller, höher, weiter – so lautet das Credo einer grenzenlosen Gesellschaft. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts bewegt sich der Mensch zwischen Euphorie und Depression, ist konfrontiert mit verheißungsvollen Möglichkeiten einer globalen und virtuellen Welt und der Herausforderung, das eigene Leben ständig zu verbessern, zu optimieren und effizienter zu gestalten.“²³ Das Projekt, auf das sich dieses Statement bezog, war die von David Foster Wallaces Roman *Infinite Jest* (1996) inspirierte und von Matthias Ulrich für die Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main kuratierte Ausstellung *Unendlicher Spass*. Die gezeigten Werke

19. Das Zitat ist dem Klappentext des Katalogs entnommen. Als Kehlmann 2014 die Frankfurter Poetikvorlesungen übernahm, war im Fenster zur Stadt/Margarete in der Braubachstraße begleitend die Ausstellung „Daniel Kehlmanns Vermessung der Welt. Von Nautischen Instrumenten und Schreibgeräten“ zu sehen. Vgl.: <<http://www.uni-frankfurt.de/50854998/Flyer-Kehlmann.jpg>>

20. Die Ausstellung wurde von Bénédicte Savoy und David Blankenstein kuratiert und war im Observatoire de Paris zu sehen. Zu der angesprochenen Kritik von Christian Geyer-Hindemith vgl.: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/ausstellung-in-paris-unsere-brueder-humboldt-12945773.html>>

21. <<http://www.tagesspiegel.de/wissen/ausstellung-wie-die-vermessung-der-welt-begann/6792752.html>>

22. Zu dieser Ausstellung ist leider kein Katalog erschienen. Das Zitat ist dem umfangreichen Ausstellungsbegleitheft entnommen.

23. <http://schirn.de/Newsroom_Unendlicher_Spass.html>

sollten dabei nicht den Inhalt des Romans visualisieren, „[v]ielmehr betrachtet die Ausstellung die unterschiedlichen Anforderungen, die heute an das Ich gestellt werden und in denen sich die Widerstände und Widersprüche einer solchen, gerne als alternativlos bezeichneten Wirklichkeit bemerkbar machen.“²⁴ Ausgangspunkt war demnach eine gesellschaftskritische Beobachtung und soziologische Analyse der aktuellen gesellschaftlichen Situation, deren Probleme sich sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst thematisiert finden. „Begriffe wie ‚Quantified Self‘, ‚Bodyhacking‘, aber auch ‚Burnout‘ geistern durch die Medien. Absolute Optimierung und Perfektion sind in der heutigen globalen Welt von jedem Einzelnen gefordert, rund um die Uhr. Welche Kehrseiten und Folgen hat dieses stete Zirkulieren des Menschen um sich selbst? In unserer diesjährigen Sommerausstellung wollen wir diese gegenwärtigen gesellschaftlichen Phänomene aufgreifen und Raum für eine künstlerische Auseinandersetzung bieten“, wird Max Hollein, der Direktor des Museums in der begleitenden Pressemitteilung zitiert.²⁵ In manchen literarischen Themenausstellungen ist die räumliche Konzeption und die Ausstellungsarchitektur von der narrativen Struktur literarischer Werke inspiriert, beispielsweise wenn von den *Kapiteln* der Ausstellung die Rede ist. Mitunter ist sie auch als Anspielung auf oder als Reflexion über die Struktur des literarischen Werks zu verstehen, um das es in der Ausstellung geht. In diesem Sinne waren die Positionen der 18 in hier vertretenen Künstler/innen auf ebenso viele Räume verteilt, die, „ähnlich dem literarischen Aufbau des Romans – labyrinthartig miteinander verbunden“ waren.²⁶ Das Frankfurter Museum für Moderne Kunst zeigte währenddessen „Die Göttliche Komödie. Himmel, Hölle, Fegefeuer aus Sicht afrikanischer Gegenwartskünstler“. Die drei Etagen des Museums waren hier den drei Teilen der *Divina Comedia*, dem Himmel, der Hölle und dem Fegefeuer, gewidmet. Interessanterweise war der Kurator Simon Njami in den 1980er Jahren als Schriftsteller bekannt geworden. Dass ein literarischer Autor eine literarische Themenausstellung an einem Kunstmuseum kuratiert, ist eine erwähnenswerte Ausnahme. Dantes Epos aus dem frühen 14. Jahrhundert setze sich mit theologischen, philosophischen und moralischen Fragen auseinander, so die Pressemitteilung zu diesem Projekt, die bis heute von gesellschaftlicher und politischer Brisanz seien. Die Ausstellung will dabei nicht nur die 4500 Quadratmeter des Museums zum „Schauplatz“ der Göttlichen Komödie machen, sondern am Beispiel der afrikanischen Gegenwartskunst auch einen neuen Ansatz für die Integration außereuropäischer und außeramerikanischer Kunst in den okzidentalen Museumsbetrieb bieten.²⁷ „Nach den vielen auf Afrika bezogenen Ausstellungen der letzten Jahre scheint es wichtig, die Bedeutung afrikanischen Schaffens nicht nur im postkolonialen Kontext, sondern auch im Hinblick auf Fragen der Ästhetik zu untersuchen. Die Ausstellung konzentriert sich daher nicht auf historische oder politische Darstellungen, vielmehr setzt sie auf Dichtung und Kunst als Ausdrucksformen, Unausgesprochenes zu transportieren und zu kommunizieren. Das Konzept der Ausstellung überträgt die universellen Fragestellungen der ‚Göttlichen Komödie‘ [...] in unsere Gegenwart und setzt sie in einen aktuellen, transnationalen

24. <http://schirn.de/Binaries/Binary12955/Schirn_Presse_Unendlicher_Spass_dt.pdf>

25. *Ibidem*.

26. <http://schirn.de/Binaries/Binary12955/Schirn_Presse_Unendlicher_Spass_dt.pdf>. Ob das Labyrinth als Metapher für die Struktur des Romans tatsächlich treffend gewählt ist, ist dabei eine ganz andere Frage.

27. So die Pressemitteilung des Museums.

Zusammenhang.²⁸ Während die zuerst genannten Ausstellungen ausschließlich mit Kunstwerken bestritten wurden, die von Seiten der Kuratoren und Kuratorinnen auf die literarische Referenz bezogen wurden – was den kuratorischen Blick und Prozess der Werkauswahl als eine bestimmte Lektüre der Werke in den Fokus rückt –, zeigte die Dante-Ausstellung auch solche von Seiten der Künstler in ihren Arbeiten dezidiert angelegten und expliziten Bezugnahmen sowie Werke, die extra für dieses Projekt entstanden sind.²⁹

3. VERWANDTSCHAFTEN ZWISCHEN LITERARISCHEN POETIKEN UND KÜNSTLERISCHEN KONZEPTEN

Neben Inhalten und gemeinsamen Themen von bildender Kunst und Literatur sind konzeptuelle oder poetologische Verwandtschaften der Arbeitsweisen von Schriftstellern und bildenden Künstlern Anlass für Ausstellungsprojekte gewesen. Christophe Gallois entwickelte für das Musée d'Art Moderne in Luxembourg die Ausstellung „L'image papillon“ (2013), deren Titel Muriel Pic literaturwissenschaftlicher Studie über den Schriftsteller W.G. Sebald entlehnt ist.³⁰ Somit bezieht sich diese Ausstellung nicht nur auf ein literarisches Werk, sondern auch, und das ist bemerkenswert, auf den über dieses Werk geführten literaturwissenschaftlichen Diskurs. Angeregt von den Büchern Sebalds – und deren Lektüre von Muriel Pic – richtet die Ausstellung „[...] das Augenmerk auf die komplexen Beziehungen, die Bild und Gedächtnis miteinander verbinden.“ Die Ausstellung zeigte 16 Künstler/innen, „deren Arbeiten sich, genau wie Sebalds Bücher [...], mit den Bereichen Gedächtnis und Geschichte hinsichtlich der Erfahrung und der Verwicklung der Zeiten auseinandersetzen.“³¹ Im Zentrum stehen dabei die vier zwischen 1990 und 2001 erschienenen Erzählungen *Schwindel. Gefühle*, *Die Ausgewanderten*, *Die Ringe des Saturn* und *Austerlitz*, in denen die Verwendung von unbetitelten schwarz-weiß Photographien auffällt, über deren Herkunft die Leser oft nichts oder nur wenig erfahren. „Dem Beispiel dieser Bilder folgend, erkunden die Arbeiten in der Ausstellung verschiedene Möglichkeiten, die Bilder der Vergangenheit innerhalb des Bereichs der Erfahrung zum Vorschein kommen zu lassen. So findet sich hier eine bestimmte Anzahl von Motiven wieder, die in Sebalds Arbeiten zentral sind: das Sich-Überkreuzen der Zeitlichkeiten, ein sensibles Verhältnis zum Dokument und zum

28. Das Zitat ist der Pressemitteilung entnommen, die Direktorin des Museums, Susanne Gaensheimer, bestätigt dies in ihrem Vorwort zum Katalog: Susanne GAENSHEIMER und Simon NJAMI (Hrsg.), *Die Göttliche Komödie. Himmel, Hölle, Fegefeuer aus Sicht afrikanischer Gegenwartskünstler*, Bielefeld, Kerber, 2014.

29. Diese Komplexität zwischen expliziten und impliziten Bezugnahmen sowie von beobachteten Verwandtschaften zeigte auch die Ausstellung „Alice in Wonderland – Through the Visual Arts“ der Tate Liverpool (2011). Vgl. diesbezüglich noch einmal den Aufsatz: Christoph Benjamin SCHULZ, „Die Literatur im Kunstmuseum. Facetten, Themen und Konzepte literarischer Ausstellungen im Kontext der bildenden Kunst“, vgl. Anm. 9.

30. Vgl.: Muriel PIC, *W.G. Sebald – L'image-papillon – suivi de W.G. Sebald: L'art de voler*, Dijon/Paris, Les Presses du réel, 2009. In der Pressemitteilung heißt es hierzu: „Muriel Pic zeichnet das wiederholte Erscheinen des Schmetterlings in Sebalds Büchern nach und sieht dabei im Schmetterling das allegorische Bild eines dialektischen Verhältnisses zum Gedächtnis: einerseits die wissenschaftliche Geste des Sammelns, der Archivierung, durch die die Vergangenheit in eine Starre versetzt wird, 'aufgespießt'; andererseits ein Bezug zur Vergangenheit, der empfindlicher ist und im Gedächtnis den Ort einer Erfahrung sieht, einer 'Beobachtung der Vergangenheit als Bewegung'. 'Man folgt der Erinnerung des Blicks, er flattert wirbelnd herum wie ein Schmetterling', wie Muriel Pic präzisierend sagt.“ Vgl.: <<http://www.mudam.lu/de/expositions/details/exposition/limage-papillon/>>

31. <<http://www.mudam.lu/de/expositions/details/exposition/limage-papillon/>>

Archiv, das Ineinandergreifen von persönlichem und kollektivem Gedächtnis, die Zerstörung, das Fragment, die Spur...“.³² Es geht also um das Offenlegen von hinsichtlich der Suggestionskraft und dem Einsatz von *anonymen* Bildern vergleichbaren Konzepten, wobei die gezeigten künstlerischen Werke von dem Kurator zu dieser Strategie Sebalds in eine Beziehung gesetzt wurden, sich aber nicht explizit auf die Werke Sebalds bezogen. Die einzelnen Segmente der Ausstellung waren je mit einem in einer Vitrine geöffneten Buch Sebalds eröffnet – was man als eine Inversion der Idee des Frontispiz verstehen könnte, das eine künstlerische Graphik in einem Buch dem Text voran stellt. „Durch die Verbindungen, die sie mit den ausgestellten Arbeiten weben, versuchen diese Bilder [gemeint sind die in Sebalds Büchern], im Zentrum der Ausstellung etwas neu durchzuspielen: nämlich zwei Arten von Verhältnis, die das Herzstück von Sebalds Schreiben bilden: die Montage und die Koinzidenz.“³³ Im gleichen Jahr zeigte die Kunsthalle Düsseldorf „Anton Voyls Fortgang“ und zitierte den Titel der deutschen Übersetzung von Georges Perecs 1969 erschienenem Roman *La Disparition*, bei dessen Abfassung der Autor bekanntlich den Vokal *e* nicht verwendete. Diese selbst auferlegte formale Strenge als Herausforderung an die künstlerische Produktion war der Anlass, vergleichbare Strategien in den Werken der Künstler Henri Chopin, Guy de Cointet und Channa Horwitz aufzuzeigen. Die drei Künstler „begannen ihre Arbeiten in den 1960er Jahren zu entwickeln, einer Zeit, die vom aufkommenden Poststrukturalismus bestimmt war: Roland Barthes postulierte 1968 den Tod des Autors. [...] Zeichensysteme wurden als willkürlich entlarvt und das Verhältnis von Zeichen und Bedeutung problematisiert. In der Kunst stand vor allem die konzeptuell-systematische Auseinandersetzung mit Grundparametern unserer Erfahrung – Zeit, Raum, Sprache, Kommunikation – im Vordergrund. Auf ihre je eigene Weise widmen sich Chopin, de Cointet und Horwitz der Analyse von Bedeutungssystemen, arbeiten deren regelhafte Zusammenhänge heraus, wandeln sie um oder erfinden neue.“³⁴ Auch wenn sich keine der in der Ausstellung gezeigten Arbeiten auf den Roman bezog, begründet der Presstext das Titelzitat mit der grundsätzlichen Bedeutung Perecs als „wichtige Inspirationsquelle und Referenz“ für viele Konzeptkünstler dieser Zeit.³⁵

In besonders komplexer Weise hat das von Helmut Draxler konzipierte, 2007 in der Wiener Sezession und im Kunsthaus Dresden gezeigte Projekt „Shandyismus. Autorschaft als Genre“ ein literarisches Werk in einer Ausstellung thematisiert. Auch hier ging es um die Verwandtschaft von künstlerischen und literarischen Konzepten. Die literarische Referenz verrät der Titel: Laurence Sternes zwischen 1759 und 1767 in neun Bänden erschienener Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. „Als ‘Shandyismus’“, so Draxler in seinem Katalogbeitrag, „kann [...] eine spezifische Konstellation der Produktion [begriffen werden], in der der [...] Roman im Gewährwerden seiner eigenen Medialität zwischen den Ansprüchen einer neuen Form von Öffentlichkeit und einer besonderen

32. *Ibidem*.

33. *Ibidem*.

34. <http://www.kunsthalle-düsseldorf.de/index.php?id=340>. Den Bezug zur Konzeptkunst wird von den Autoren der Katalogbeiträge ausgeführt. Vgl.: Elodie EVERS, Magdalena HOLZHEY und Gregor JANSEN (Hrsg.), *Anton Voyls Fortgang. Henri Chopin, Channa Horwitz, Guy de Cointet*, Leipzig, Spector Books, 2013.

35. Vgl. *Ibidem*.

Konstruktion von Autorschaft auftritt.³⁶ Aus der unkonventionellen Erzählweise wird eine *Autorenhaltung*, respektive ein künstlerisches Verfahren destilliert, das auch in den Werken bildender Künstler zu beobachten sei: „Die Ausstellung versucht [...] thesenhaft den Shandyismus sowohl in seinen historischen Dimensionen als auch als immer wieder aktualisierbare, kritische ‘Haltung’ vorzustellen. Vom historischen Roman und seinen ‘sentimentalischen’ Bezugspunkten führen verschiedene Pfade zu einer rhetorischen und taktischen Figur von Gegenwartskunst bzw. gegenwärtigem politischen und theoretischen Denken, insbesondere hinsichtlich der Positionierung dieses Denkens innerhalb widersprüchlicher institutioneller Anforderungen. [...] Eine Reihe von Werken ist zu sehen, die das methodische Vokabular des Shandyismus in erster Linie als Konstruktion zwischen Autor/in und Leser/in bzw. Betrachter/in artikulieren. Dazu gibt es einige thematische Blöcke insbesondere zu Narration und Diagrammatik, die, in Vitrinen präsentiert und eher historisch orientiert, die intermedialen Aspekte zwischen Kunst, Literatur, Film, Comics, Philosophie und Plattencovern adressieren. Zusätzlich werden einige Künstler/innen zu einer Art shandyistischer Intervention eingeladen, die Ausstellung selbst als Medium anzusprechen.“³⁷ Gerade hier zeigte sich das Setting und der *Rahmen* der Ausstellung mit dem Thema auf komplexe Weise verknüpft: Nicht nur die ausgestellten Werke hatten einen shandyistischen Charakter – auch die Ausstellung war ein shandyistisches Unterfangen: „Einladungskarte und Plakat, Ausstellungsarchitektur und Wanddesign, Struktur und Hängung der Ausstellung sowie die Beleuchtung sind vielfach auf einander bezogen als einander überlagernde, bedeutungsschaffende Schichten. Die einzelnen Werke werden weder als rein autonome Kunstwerke noch als bloße ‘Belege’ für eine Rezeptions- oder Motivgeschichte in Szene gesetzt. Sie kontextualisieren sich wechselseitig [...]. Das Wanddesign funkt gewissermaßen in die Hängung der Werke, die Architektur bestimmt mit, was und wie etwas auf ihr gezeigt werden kann.“³⁸

4. LITERARISCHE TITELZITATE ALS LEKTÜREANWEISUNGEN FÜR KURATORISCHE KONZEPTE

Wenn Kunstaussstellungen die Titel literarischer Werke zitieren, dann geschieht dies mit der Absicht, bei den Besuchern einen Kontext zu evozieren, der auf die Rezeption der Ausstellung abfärben und in gewisser Weise als Lektüeranweisung der ausgestellten Werke oder des kuratorischen Konzepts verstanden werden soll. Auch wenn solche Bezüge mitunter vergleichsweise oberflächlich bleiben und kuratorisch nicht *ausgespielt* werden, ist beabsichtigt, dass sie von den Besuchern, von Kritikern und Journalisten hergestellt werden. 2011 lockte das Von der Heydt Museum in Wuppertal mit der für ein literarisch interessiertes Publikum viel versprechenden Ausstellung „Zettels Traum“. Hinter dem suggestiven Titel verbarg sich eine Ausstellung mit Zeichnungen aus der Privatsammlung von Bernd und Verena Klüser. „Das Buch von Arno Schmidt ist ein hochkomplexes literarisches Meisterwerk [...]“, so der Sammler in einem im Katalog veröffentlichten Interview. „Es basiert auf dem Quellenmaterial von 120.000 Notizzetteln, also einer Sammlung von

36. Helmut DRAXLER, „Shandyismus. Autorschaft als Genre“, vgl. Anm. 11, hier: 16.

37. *Ibidem*, 17.

38. *Ibidem*. Auf der Website der Wiener Secession sind einige Installationsansichten zu sehen: <http://www.secession.at/art/2007_shandyismus_d.html>

Ideen und Notaten, die auf Papier festgehalten wurden. Insofern sind sie Zeichnungen durchaus vergleichbar, auch wenn diese einen zusätzlichen formal-ästhetischen Anspruch haben. [...] Nun kommuniziert ein Kunstwerk im Idealfall mit dem Betrachter wie *vice versa* der Betrachter mit ihm. Und weil es kein totes Konstrukt ist, dürfen wir ihm nicht nur eine Seele, sondern auch einen Traum zugestehen. [...] So ging der imaginäre Traum vieler Zettel in Erfüllung, nicht als achtlos weggeworfenes Abfallprodukt zu enden, sondern als Bestandteil hoch geachteter Kunstwerke durch Sammlungs- und Museumsehren nobilitiert zu werden.³⁹ Inhaltlich oder thematisch war die Auswahl nur insofern auf Arno Schmidts Werk beziehbar, als beide eine enorme Bandbreite diverser Themen widerspiegelten. Aber: „Was stünde nicht in Zettels Traum?“ wird Schmidt in einer der Pressemitteilungen zitiert. Das Rahmenprogramm war darum bemüht, die literarische Referenz zu untermauern: Es wurde sowohl eine literarische Führung angeboten als auch eine Lesung mit anschließender Diskussion, an der mehrere Mitglieder der Arno Schmidt Stiftung teilnahmen, wie auch Beteiligte an der Edition des Werks für die so genannte Bargfelder-Ausgabe, die erst wenige Monate vor Beginn der Ausstellung erschienen war. Auch wenn der Umstand, dass Zeichnungen als künstlerische Entwürfe oft auf losem Papier entstehen – was keineswegs auf alle der gezeigten Arbeiten zutrifft –, sicher keine tiefgründige Verwandtschaft zum Werk Arno Schmidts darstellt, scheint die Bezugnahme als *Werbestrategie* durchaus erfolgreich gewesen zu sein: Zahlreiche Kritiker haben die Referenz dankbar aufgenommen: „Insgesamt 120.000 Zettel benötigte Arno Schmidt, um sein [...] Kolossalwerk ‘Zettels Traum’ zu verfassen“, schrieb Magdalena Kröner in der FAZ, „Bernd und Verena Klüser reichen 220 Blätter, um eine opulente Reise durch die Kunstgeschichte der Zeichnung zu erzählen.“⁴⁰

Eine kuriose literarische Bezugnahme strebte die Bundeskunsthalle in Bonn mit „Narren. Künstler. Heilige. Lob der Torheit“ (2012) an – der Übernahme einer Ausstellung vom ethnographischen Pariser Musée du Quai Branly. Sie widmete sich verschiedenen Typen von Exzentrikern und Außenseitern als universalen Figuren in unterschiedlichen ethnologischen Kulturen und historischen Epochen: „Narren, Schmiede, Propheten, Dichter, Schamanen, Priester, Künstler gehören allesamt zu diesen Grenzgängern, leben in einer besonderen Sphäre und bringen Menschliches mit Übermenschlichem in Verbindung. Fremd wirkende Bilder, spirituelle Zeichen, Figuren u. a. aus dem antiken Griechenland, dem Fernen Osten, Ozeanien, Afrika, Sibirien und Südamerika treten neben europäische barocke, moderne und zeitgenössische Werke.“⁴¹ Neben bildlichen und skulpturalen Darstellungen dieser gesellschaftlichen Typen waren auch magische Werkzeuge und Instrumente, Fetische und Kostüme vertreten – sowie ein funktionstüchtiger Voodoo-Altar. Nicht alle Exponate waren also als *autonome Kunstwerke* zu verstehen, sondern Artefakte religiöser und kultischer Praktiken. Kurioserweise hatte das für das Pariser Mu-

39. Vgl.: „Zettels Traum. Bernd Klüser im Gespräch mit A.L. Terego“, in: Bernd KLÜSER (Hrsg.), *Zeichnungssammlung Bernd und Verena Klüser*, München, Edition Klüser, 2011, Band I, 9.

40. <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/galerien/sammlung-klusser-in-wuppertal-die-wahrheit-liegt-im-strich-1635180-p2.html>>. Vgl. diesbezüglich auch: <http://www.schwaebische.de/panorama/leute_artikel,-%ABZettels-Traum-in-Wuppertal-_arid,5044938.html>; <<http://www.wa.de/nachrichten/kultur/nrw/ausstellung-zettels-traum-wuppertal-1157400.html>>; sowie: <<http://www.wa.de/nachrichten/kultur/nrw/ausstellung-zettels-traum-wuppertal-1157400.html>>

41. Das Zitat ist der Pressemitteilung entnommen.

seum von Jean de Loisy entwickelte Projekt dort mit „Maîtres du désordre“ einen vollkommen anderen Titel und bezog sich nicht auf *Moriae Enconium*, also das *Lob der Torheit* des niederländischen Humanisten Erasmus von Rotterdam, sondern war als Versuch zu verstehen, eine Ausstellung aus dem Buch *Maîtres du désordre. Possession et chamanisme* des französischen Anthropologen und Ethnologen Bertrand Hell zu entwickeln.⁴² Die Anbindung an die Literaturgeschichte geschieht also erst mit der Änderung des Titels. Ohne dass Erasmus Buch hier eine substantielle Rolle bei der Entwicklung des Projekts gespielt zu haben scheint, muss dies vor allen Dingen dadurch motiviert gewesen sein, die Ausstellung für das deutsche Publikum anders *diskursivieren* zu wollen. Es geht hier also weniger um ein von der Literatur inspiriertes Konzept als um eine hinsichtlich der gesellschaftlichen Verortung im weiteren Sinne politische oder wenigstens museumsstrategische Entscheidung. Obwohl es sich bei der literarischen Referenz um ein kanonisches Werk handelt, die Bezugnahme insofern auffallen musste, wurde dies weder in dem Katalog noch in den Wandtexten thematisiert – so spielten beispielsweise auch die bekannten Handzeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren, die in der 1515 bei Johan Froben in Basel erschienenen Ausgabe publiziert wurden, in der Ausstellung keine Rolle. Wenn andere Ausstellungen von Lektüren, Interpretationen und Analysen literarischer Werke ausgehen, wird die Thematik der Ausstellung hier erst im Nachhinein in einen literaturgeschichtlichen oder philosophischen Kontext gestellt, in dem (auch) das literarische Werk verstanden wird oder werden soll.

*

* *

Gerade die zuletzt genannten Ausstellungen wurden nicht angeführt, um zu belegen, dass hinsichtlich der Literatur suggestive Titel nicht immer halten, was sie versprechen. Vielmehr sollte gezeigt werden, dass literarische Bezugnahmen in der Ausstellungspraxis von Kunstmuseen auf sehr unterschiedlichen Ebenen gesucht werden und literarische Themenausstellungen in Kunstmuseen auf vielen Ebenen an *Literarisches* andocken. Sie basieren auf zu differenzierenden kuratorischen Konzepten, die, gerade was den Bezug zur Literatur angeht, sehr unterschiedliche Ansprüche verfolgen und implizieren: Es werden Rezeptionsgeschichten literarischer Werke in der bildenden Kunst verfolgt, (bild-)künstlerische Werke von Schriftstellern gezeigt, deren künstlerisches Umfeld – oder das literarische Umfeld eines Malers – beleuchtet, sowie programmatisch respektive konzeptuell verwandte Beziehungen zwischen den Künstlern beider Disziplinen aufgezeigt. Auf abstrakterer Ebene geht es in einigen Ausstellungen auch um die Reflexion über Sprache und Schrift als ein von beiden Disziplinen *geteiltes* ästhetisches Medium. Die literarische Referenz kann dabei sowohl eine Basis darstellen, von der ausgegangen wird, als auch eine Projektionsfläche, der künstlerische Werke gleichsam *zugeschrieben* werden. Sie weisen auf explizite Referenzen und implizite Verwandtschaften hin – mitunter auch auf mögliche Bezüge, die von den Kuratoren als *Vor-Leser* entdeckt wurden. Da es oft um bekannte literarische Werke oder (mehr oder weniger) kanonische Schriftsteller geht, kann die literarische Bezugnahme sowohl einen roten Faden lie-

⁴² Vgl. die Einführung des Kurators: Jean de LOISY, „Die Kunst der Unordnung“, in: *Narren. Künstler. Heilige. Lob der Torheit*. Hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Berlin, Nicolai, 2012, 9-14, hier: 10. Von Erasmus von Rotterdams Buch ist hingegen an keiner Stelle die Rede.

Christoph Benjamin SCHULZ

fern, einen Rahmen, der der Ausstellung Kohärenz verleiht – insofern bündeln – als auch (und mitunter sogar gleichzeitig) diversifizieren, beispielsweise dann, wenn die Bezugnahme eher angedeutet als ausgeführt wird. Gemeinsam ist ihnen, dass sie einen intensiven Dialog mit und über Literatur und Literarisches anstreben und ermöglichen. Sie betrachten die Literatur durch die Brille der bildenden Kunst – und die bildende Kunst durch eine literarische Brille. Manche blicken darüber hinaus auf die Gesellschaft – mit einer Sehhilfe, die ein literarisches und ein künstlerisches Glas hat. Wie die philologischen Literatúrausstellungen treten auch die literarischen Themenausstellungen der Kunstmuseen nicht mit dem Anspruch auf, dass man *die Literatur* dort lesen könne oder ihr Besuch die Lektüre eines Buches ersetze – auch wenn gerade der Nachvollzug eines literarisch inspirierten Konzepts die Kenntnis des jeweiligen Werks voraussetzen mag. Vielmehr ergänzen sie literarische Diskurse und Diskurse über Literatur durch einen – auch hinsichtlich der Ausstellungspraxis in beiden Kontexten – disziplinenübergreifenden Blick. In diesem Sinne können sie sowohl die philologische Praxis der Literatúrausstellung gewinnbringend ergänzen als auch die philologische Diskussion über die Ausstellbarkeit von Literatur produktiv bereichern.

Christoph Benjamin SCHULZ

seit 2014 Lehrbeauftragter am Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum
cbschulz@web.de

TYPOLOGIE KURATORISCHER KONZEPTE VON LITERARISCHEN AUSSTELLUNGEN IN KUNSTMUSEEN

Die für die zuvor skizzierten unterschiedlichen kuratorischen Herangehensweisen im Folgenden angeführten Ausstellungen erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Sie widmet sich schwerpunktmäßig dem Zeitraum nach 1980, mit wenigen Ausnahmen, wo dies sinnvoll erschien. Dass Ausstellungen von *Schriftstellern* wie Ferdinand Kriwet oder Carlfriedrich Claus, die in der bildenden Kunst fast intensiver rezipiert wurden als von literarischer Seite, nur exemplarisch aufgenommen wurden, ist der Übersichtlichkeit geschuldet. Das gilt auch dafür, dass Ausstellungen von Künstlern wie beispielsweise Jochen Gerz, der sich gerade in den 1960er und 70er Jahren (noch) primär als Schriftsteller verstand, sowie von Künstlern wie Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Jenny Holzer, Barbara Kruger oder Hanne Darboven, die primär mit dem Medium Schrift arbeiten, an dieser Stelle nicht oder nur stellvertretend aufgeführt werden.

1) Ausstellungen von literarischen Multitalenten, bei denen das bildnerische Schaffen im Vordergrund steht:

- Mayakovsky, *Twenty Years of Work*. Museum of Modern Art Oxford, 1982.
- Victor Hugo: *Phantasien in Tusche*. Kunsthau Zürich, 1987.
- Antonin Artaud: *Dessins*. Centre Pompidou, Paris, 1987.
- Antonin Artaud: *Works on Paper*. Museum of Modern Art, New York, 1997.
- *Ubu's Almanac: Alfred Jarry and the Graphic Arts*. Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1998.
- *Dreaming in Pictures. The Photography of Lewis Carroll*. San Francisco Museum of Modern Art, 2002.
- *Auf einem anderen Blatt. Dichter als Maler*. Strauhof Zürich, 2002.
- *August Strindberg, Painter and Photographer*. National Museum Stockholm, Copenhagen State Museum, Musée d'Orsay, Paris, 2001-2002.
- *August Strindberg: Painter, Photographer, Writer*. Tate Modern, London, 2005.
- *Gerhard Rühm: Schriftbilder*. Museum Ludwig, Köln, 2008.
- *Heinz Gappmayr*. Kunsthalle Wien, 1997 und 2008.
- *Brion Gysin: Dream Machine*. New Museum, New York, 2010.
- *Die Ernst Jandl Show*. Wien Museum, 2010-2011.
- *Else Lasker-Schüler. Die Bilder*. Hamburger Bahnhof, Berlin, 2011.
- *Ferdinand Kriwet: Yester 'n' Today*. Kunsthalle Düsseldorf, 2011.
- *William Burroughs: The name is BURROUGHS – Expanded Media*. ZKM, Karlsruhe, und Deichtorhallen, Hamburg, 2012-2013.

- Cut-Outs and Cut-Ups: Hans Christian Andersen and William Seward Burroughs. The Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2012.
- Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs. The Art of William S. Burroughs. Kunsthalle Wien, 2012.
- Wortkünstler / Bildkünstler. Von Goethe bis Ringelnatz. Und Herta Müller. Museum Behnhaus Drägerhaus – Galerie des 19. Jahrhunderts und der klassischen Moderne, Lübeck, 2013.
- Marcel Broodthaers – Poet and Artist. Van Abbemuseum, Amsterdam, 2015.
- Douglas Coupland – Bit Riot. Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 2015.

2) Ausstellungen, die einen Schriftsteller oder ein literarisches Werk in einen kultur- wissenschaftlichen Zusammenhang stellen oder den künstlerischen Kontext eines Autors beleuchten:

- Simplicius Simplicissimus. Grimmelshausen und seine Zeit. Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster, 1976.
- Paul Eluard et ses amis peintres 1895-1952. Centre Pompidou, Paris, 1982.
- Segel der Zeit: Ausstellung zum 100. Geburtstag von Welimir Chlebnikow. Lindenau-Museum Altenburg, 1985.
- Goethe und die Kunst. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 1994.
- Federico García Lorca. Museo Reina Sofia, Madrid, 1998.
- The Dual Muse: The Writer As Artist, The Artist As Writer. Washington University Gallery of Art; Philadelphia, 1999.
- Apollinaire. Wortführer der Avantgarde. Hannema-de Suers Fundatie, Heino / Wijhe und Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck, 1999-2000.
- Ports of Entry – William S. Burroughs and the Arts. Los Angeles County Museum of Art, 1996.
- In memory of my feelings: Frank O'Hara and American Art. MOCA, Los Angeles, 1999.
- Die Erfindung des Schönen. Oscar Wilde und das England des 19. Jahrhunderts. Schloß Werningerode, 2000.
- Roland Barthes. Centre Pompidou, Paris, 2002.
- Jean Cocteau, sur le fil du siècle. Centre Pompidou, Paris, 2004.
- Samuel Beckett: A Passion for Paintings. National Gallery of Ireland, Dublin, 2006.
- Beat Generation / Allen Ginsberg. Vier parallele Ausstellungsprojekte in den Museen ZKM, Karlsruhe; Centre Pompidou, Metz; Fresnoy – Studio national, Tourcoing; Champs Libres, Rennes 2013.

LITERATUR IM WHITE CUBE

- Raymond Roussel. *The President of the Republic of Dreams*. Galerie Daniel Buchholz, Köln, 2013.
- Georg Büchner, *Revolutionär mit Feder und Skalpell*. Mathildenhöhe Darmstadt, 2014.
- *Augen auf! Thomas Mann und die bildende Kunst*. Museum Behnhaus Drägerhaus – Galerie des 19. Jahrhunderts und der klassischen Moderne, Lübeck, 2015.

3) Rezeptionsgeschichtliche Ausstellungen, die den Einfluss eines Autors oder eines Werks in der bildenden Kunst verfolgen:

- *Spuren des Don Quichote*. Mönchehaus-Museum für Moderne Kunst, Goslar, 2003.
- *Joyce in Art*. Royal Hilberian Academy, Dublin, 2004.
- *The Wizard of Oz*. CCA Wattis Institute of Contemporary Arts, San Francisco, 2008.
- *Moby Dick*. CCA Wattis Institute of Contemporary Arts, San Francisco, 2009.
- *Huckleberry Finn*. CCA Wattis Institute of Contemporary Arts, San Francisco, 2010.
- *Call Me Ishmael: An Exhibition on the Theme of Moby-Dick*. Parfitt Gallery, Croydon (GB), 2011.
- *Locus Solus. Impressions of Raymond Roussel*. Museo Reina Sofia, Madrid, 2011.
- *Alice in the Wonderland – Through the Visual Arts*. Tate Liverpool, 2011; MART Rovereto und Hamburger Kunsthalle, 2012.
- *Moby Dick*. Tel Aviv Museum of Art, 2013.
- *Sade. Attaquer le soleil*. Musée d’Orsay, Paris, 2015.

4) Ausstellungen über die Beziehungen oder die künstlerische Verwandtschaft zwischen Schriftstellern und bildenden Künstlern:

- *Ludwig Wittgenstein – Das Spiel des Unsagbaren*. Wiener Secession und Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 1989. (kuratiert von dem Künstler Joseph Kosuth)
- *Samuel Beckett – Bruce Nauman*. Kunsthalle Wien, 2000.
- *Art and Utopia. Restricted Action*. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2005. (Bezugnahme auf Stéphane Mallarmé)
- *Not I: A Samuel Beckett Centenary Celebration*. Museum of Contemporary Art, Chicago, 2006.
- *Picasso and the Allure of Language*. Yale University Art Gallery, 2009.

- Convergence: Literary Art Exhibitions. Golden Thread Gallery, Belfast, 2011.
- L'image papillon. Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, 2013. (Bezugnahme auf W.G. Seebald)
- Emily Dickinson / Robert Walser. Pencil Sketches. The Drawing Center, New York, 2014.
- Ohne Achtsamkeit beachte ich alles. Robert Walser und die bildende Kunst. Aargauer Kunsthau, Aarau (CH), 2014.
- Vincent van Gogh / Antonin Artaud. Le Suicidé de la société. Musée d'Orsay, Paris, 2014.
- Miró. A Painter among Poets / Malerei als Poesie. Bucerius Kunstforum Hamburg, K20 – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2014-15.

5) Ausstellungen, die sich literarischen Strategien oder Darstellungsweisen in der bildenden Kunst respektive literarischen Formen oder Gattungen widmen:

- Erzählen. Akademie der Künste, Berlin, 1994.
- Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst. Haus der Kunst, München, 2002.
- Horn Please! Erzählen in der zeitgenössischen indischen Kunst. Kunstmuseum Bern, 2008.
- Märchen Kunst. Kunsthalle Darmstadt, 2010.
- Geschichten zeichnen. Erzählung in der zeitgenössischen Graphik. Museum Folkwang, Essen, 2012.
- Formen des Erzählens: Victor Burgin. Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2014.
- Artist/Novelist. Museum of Modern Art, New York, 2014.
- Märchen und andere wundersame Geschichten. Museum Schloß Moyland, Bedburg-Hau, 2016.

6) Ausstellungen, die sich der künstlerischen Reflexion über die Sprache und die Schrift, das Schreiben oder Geschriebenes widmen, sowie Ausstellungen über literarische oder literaturaffine Künstlergruppen:

- Skripturale Malerei. Haus am Waldsee, Berlin, 1962.
- Schrift und Bild. Stedelijk Museum, Amsterdam, Staatliche Kunsthalle Baden Baden, 1962-1963.
- Klankteksten/ konkrete poezie/ visuelle teksten. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1970.
- Materializzazione del Linguaggio. 18. Biennale von Venedig, 1978.
- Les mots dans le dessin. Musée du Louvre, Paris, 1986.

LITERATUR IM WHITE CUBE

- Buchstäblich wörtlich wörtlich buchstäblich. Konkrete und visuelle Poesie. Nationalgalerie, Berlin, 1987.
- The Dada and Surrealist Word-Image, Los Angeles County Museum of Art, 1989, und Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 1990.
- Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute. Von der Heydt Museum, Wuppertal, 1991.
- Die Sprache der Kunst. Kunsthalle Wien, Frankfurter Kunstverein, 1993.
- Die Wiener Gruppe. Kunsthalle Wien, 1998.
- La Parola Nell'Arte. MART, Rovereto (I), 2008.
- Un Coup de Dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache. Generali Foundation, Wien, 2008.
- The Space of Words. Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, 2009.
- Schrift als Bild. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 2010–2011.
- Ecstatic Alphabets / Heaps of Language. Museum of Modern Art, New York, 2012.
- Graphology. The Drawing Room, London, 2012.
- Poesia Visiva. Mart Rovereto (I), 2012.
- Marking Language. The Drawing Room, London, 2013.
- Drawing Time, Reading Time. The Drawing Center, New York, 2014.
- Palimpsest. Golden Thread Gallery, Belfast, 2014.
- Zeichen. Sprache. Bilder – Schrift in der Kunst seit den 1960er Jahren. Städtische Galerie, Karlsruhe, 2014.
- Le Corbeau et le Renard. Aufstand der Sprache mit Marcel Broodthaers. Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst, 2014.

7) Ausstellungen, die den Titel eines Werks zitieren und/oder ein literarisches Werk als Ausgangspunkt nehmen:

- Von Mäusen und Menschen / Of Mice and Men. 4. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst. Kunstwerke Berlin, 2006.
- Locus Solus. Galerie Yvon Lambert, Paris, 2009.
- Zettels Traum. Von der Heydt Museum, Wuppertal, 2011.
- Vor dem Gesetz. Skulpturen der Nachkriegszeit und Räume der Kunst. Museum Ludwig, Köln, 2011.
- Le temps retrouvé – Cy Twombly photographie & artistes invités. Collection Yvon Lambert, Avignon, 2011.
- Die Vermessung der Welt. Heterotopien und Wissensräume in der Kunst. Kunsthaus Graz / Universalmuseum Joanneum, 2011.

Christoph Benjamin SCHULZ

- The Garden of Forking Paths. Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich, 2011.
- The Unbearable Lightness of Being / L'insoutenable légèreté de l'être. Galerie Yvon Lambert, Paris, 2011.
- A Portrait of the Artist as a Young Man. Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart, 2011.
- Narren. Künstler. Heilige. – Lob der Torheit. Bundeskunsthalle der BRD, Bonn, 2012.
- Anton Voyls Fortgang / A Void. Guy de Cointet, Henri Chopin, Channa Horwitz. Kunsthalle Düsseldorf, 2013.
- AA Bronson: The Temptation of AA Bronson. Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 2013.
- Javier Tellez: Praise of Folly. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent, 2013.
- Smart New World. Kunsthalle Düsseldorf, 2014.
- Unendlicher Spass / Infinite Jest. Die Ausstellung. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 2014.
- Die göttliche Komödie. Himmel, Hölle, Fegefeuer aus der Sicht afrikanischer Gegenwartskünstler. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Smithsonian National Museum of African Art, Washington DC, 2014-2015.

LITERATUR

Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten e.V. (Hrsg.): *Literatur vor Ort. Literarische Gesellschaften, Museen und Gedenkstätten*, Berlin, Directmedia, 2007, CD-ROM, ISBN 978-3-89853-537-3

Sabiene AUTSCH, Michael GRISKO und Peter SEIBERT (Hrsg.), *Atelier und Dichtertzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*, Bielefeld, Transkript, 2005.

Wolfgang BARTHEL, „Literaturausstellungen im Visier“, in: *Neue Museumskunde* 27, Heft 1, 1984, 4-13.

Wolfgang BARTHEL, „Literaturausstellungen im Visier“, in: *Neue Museumskunde* 33, Heft 3, 1990, 181-192.

Wolfgang BARTHEL, „Literaturmuseum und literarische Kommunikation“, in: *Neue Museumskunde*, 32, Heft 1, 1989, 10-13.

Wolfgang BARTHEL, „Probleme, Chancen und Grenzen des Literaturmuseums“, in: Ders. (Hrsg.), *Literaturmuseum – Facetten. Visionen*, Frankfurt an der Oder, Kleist Gedenk- und Forschungsstätte, 1996, 7-31.

Wolfgang BARTHEL (Hrsg.), *Literaturmuseum – Facetten. Visionen*, Frankfurt, Oder, 1996.

Ernst BEUTLER, „Die literarhistorischen Museen und Archive. Ihre Voraussetzungen, Geschichte und Bedeutung“, in: Ludolph BRAUER, Albrecht MENDELSSOHN BARTHOLDY und Adolf MEYER-ABICH (Hrsg.), *Forschungsinstitute. Ihre Geschichte, Organisation und Ziele*, Hamburg, Hartung, 1930, 227-259.

Klaus BEYRER, „Literaturmuseum und Publikum“, in: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes*, Juni 1986, 37-42.

Ulrich BORSORF, Heinrich Theodor GRÜTTER (Hrsg.), *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*, Frankfurt am Main/New York, Campus, 1999.

Maria BRÜCKNER, *Eine Analyse der literaturmusealen Konzeption des Erich Kästner Museums: Zeitgeist, Innovation, Singularität*, München, Grin-Verlag, 2010.

Karl DACHS, „Buchausstellungen in wissenschaftlichen Bibliotheken“, in: Georg RAMSEGER (Hrsg.), *Imprimatur, Ein Jahrbuch für Bücherfreunde*, Neue Folge, Band, 11, 1984, 82-100.

Christina DIDIER, *Literaturmuseen im Funktionswandel – Eine Untersuchung zu Grundproblemen einer Museumsgattung am Beispiel der Museumsgestaltung*, Jena, 1983.

Christina DIDIER, „Spezifische Probleme des Literaturmuseums als Anreger“, in: Susanne EBELING, Hans-Otto HÜGEL und Ralf LUBNOW (Hrsg.), *Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik*, München u.a., K. G. Saur, 1991, 45-56.

Burckhard DÜCKER, Thomas SCHMIDT (Hrsg.), *Lernort Literaturmuseum. Beiträge zur kulturellen Bildung*, Göttingen, Wallstein, 2011.

Susanne EBELING, Hans-Otto HÜGEL und Ralf LUBNOW (Hrsg.), *Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik*, München u.a., K. G. Saur, 1991.

Dieter Eckardt, „Die Literaturmuseen in der DDR“, in: Dieter Lüttge (Hrsg.), *Kunst – Praxis – Wissenschaft. Bezugspunkte kulturpädagogischer Arbeit. Tagungsbericht und Arbeitsmaterialien*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms, 1989, 230-236.

Willi EHRLICH, „Probleme der musealen Darstellung des Lebens und Wirkens bedeutender Persönlichkeiten“, in: *Neue Museumskunde*, 19, 1976, 11-26.

Heike GFREREIS, „Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen?“, in: Dies., Marcel LEPPER (Hrsg.), *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*, Göttingen, Wallstein, 2007.

Heike GFREREIS, „Das Gesicht der Poesie. Die neue Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach. Mit einem Seitenblick auf das Literaturmuseum der Moderne“, in: Hellmut Th. SEEMANN und Thorsten VALK (Hrsg.), *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2012*, Göttingen, Wallstein-Verlag, 2012, 269-282.

Jochen GRYWATSCH, *Zimmer frei: Zehn museale Entwürfe für Annette von Droste-Hülshoff. Neue Wege der Literatúrausstellung*, Bielefeld, Aisthesis, 2011.

Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825-1933. Hg. von Wulf WÜLFING, Karin BRUNS und Rolf PARR, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, 1998.

David Mark HOFFMANN, „‘Die Liebe zur Sache und die Bereitschaft zur Mitteilung sind der Schlüssel zum Verständnis.’ Zehn Thesen zur Kulturkritischen Ausstellung“, in: *Ars et amicitia, Beibest zu Daphnis*, Band 28, 1998, 27-40.

Andreas KÄUSER, „Ist Literatur ausstellbar? Das Literaturmuseum der Moderne. Anmerkungen zur Konzeption und Diskussion“, in: *Der Deutschunterricht*, 2 2009, 30-37.

Manfred Kahler, „Museumspädagogische Überlegungen zur Gestaltung von Literaturmuseen“, in: *Möglichkeiten und Perspektiven der Konzeption und Gestaltung von Literaturmuseen*. Hg. von der nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, 1985, 59–63.

Wolfgang KAYSER, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern/München, A. Franke, 1961.

Kleist Gedenk- und Forschungsstätte (Hrsg.), *Literaturmuseum, Facetten, Visionen. Kleist-Museum*, Frankfurt an der Oder, 1996.

Katerina KROUCHEVA und Barbara SCHAFF (Hrsg.), *Kafkas Gabel: Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*, Bielefeld, Transkript, 2013.

Hannelore KUNZ-OTT, Susanne KUDORFER und Traudel WEBER (Hrsg.), *Kulturelle Bildung im Museum. Aneignungsprozesse – Vermittlungsformen – Praxisbeispiele*, Bielefeld, Transkript, 2009.

Christiane KUSSIN (Hrsg.), *Dichterbüser im Wandel. Wie sehen Literaturmuseen und Literatúrausstellungen der Zukunft aus?* Hg. von der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten, Berlin, 2001.

Christiane KUSSIN, Alexandra Seitz (Hrsg.), *Literarische Gesellschaften, Literaturmuseen und literarische Gedenkstätten. Namen, Zahlen, Hinweise zu 350 Einrichtungen*, Hg. von der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten, Berlin, 1999.

Susanne LANGE-GREVE, *Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentationen*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms, 1995.

Christa-Maria LERM HAYES, *Re-Inventing the Literary Exhibition: Exhibiting (Dialogical and Subversive) Art on (James Joyce's) Literature*. <http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpdesign/wpdvol2/hayes.pdf>

Dieter LÜTTGE, „Inszenierungsstile von literarischen Ausstellungen – 11 Thesen“, in: Ders. (Hrsg.), *Kunst – Praxis Wissenschaft. Bezugspunkte kulturpädagogischer Arbeit: Tagungsbericht und Arbeitsmaterialien*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms, 1989, 212-213.

Paul RAABE, *Das Lessinghaus in Wolfenbüttel: ein Literaturmuseum für einen deutschen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts*. Hg. von der Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel, 1978.

Ulrich RAULFF, „Wie Wolken über Wasser. Der Zauber der Handschrift und die Schaulust am Text“, in: *Denkbilder und Schaustücke, Das Literaturmuseum der Moderne*, Hg. vom Deutschen Literaturarchiv Marbach, 2006, 41-51.

Ulrich RAULFF, „Zeigen oder nicht? Abdruck des Podiumsgesprächs mit Wilhelm Genazino, Ulrich Raulff und Wolfgang Rihm am 15. Januar 2006 im Literaturmuseum der Moderne“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 2007.

Horst SCHOLKE, *Halberstadt: Das Gleimhaus, Literaturmuseum für deutsche Spätaufklärung* [Broschüre], Regensburg, Schnell und Steiner, 1995.

Georg SCHWEDT, *Literatur-Museen. Wohnhäuser, Sammlungen, Literatenkabinette*, München, Callwey, 1995.

Thomas THIEMEYER, „Zwischen Aura und Szenographie. Das (Literatur-) Museum im Wandel“, in: Burckhard DÜCKER (Hrsg.), *Lernort Literaturmuseum: Beiträge zur kulturellen Bildung*, Göttingen, Wallstein, 2011, 60-71.

Stefanie WEHNERT, *Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien. Leseumfeld – Aufgaben – Didaktische Konzepte*, Kiel, Ludwig, 2000.

Uwe WIRTH, „Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?“, in: Anne BOHNENKAMP-RENKEN u.a. (Hrsg.), *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie: Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen*, Göttingen, Wallstein, 2011, 53-64.

Frank R. ZANKL, „Das Personalmuseum“, in: *Museumskunde*, 41, 1972, Heft 1/2.

Bernd ZELLER, „Dichters Lande. Dichterstätten – Dichterstrassen – Literaturmuseen“, in: *Jahresring 1984-85. Jahrbuch für Kunst und Literatur*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1984, 209-222. Die Ausstellungskataloge der angesprochenen Ausstellungen sind nicht aufgeführt.



Émilie SITZIA

Beyond the Book in the Glass Coffin Musealization of Fairy tales: from Theme Parks to Museums?

Abstract

One literary genre has cultivated a privileged relationship with museums: the fairy tales. This article proposes to focus on the classical literary fairy tales (Perrault, Grimm and Andersen) and to explore what are the specificities of the literary fairy tales that make them particularly successful exhibition material. In these exhibitions the tension between education and entertainment, and the risks and opportunities that this entails, are particularly visible. What are the potential roles of fairy tale exhibitions and museums and what sets them apart (or what inspiration do they take) from theme parks? By exploring the various objectives of these exhibitions the article will analyse how these objectives are translated in museum/exhibition practices that are inspired by or reject the mediation strategies of the theme park. Can some of the strategies of literary fairy tales exhibitions be applied to other literary genres?

Résumé

Un genre littéraire a cultivé une relation privilégiée avec les musées: le conte de fées. Cet article propose de se concentrer sur les contes de fées littéraires classiques (Perrault, Grimm et Andersen) et d'interroger les caractéristiques du genre comme objet d'exposition. On se demandera dès lors si le conte de fées n'est pas un genre qu'on pourrait qualifier de « muséogénique ». Dans ces expositions, la tension entre éducation et divertissement, ainsi que les risques et les opportunités qui en découlent, sont particulièrement visibles. Quels sont les rôles potentiels de ces expositions et musées de contes de fées ? Quels éléments les distinguent (ou quelle inspiration prennent-ils) des parcs d'attractions ? En explorant les différents objectifs de ces expositions, l'article analysera la façon dont ces objectifs sont traduits en pratiques muséales / d'exposition en termes scénographiques au travers d'emprunts éventuels à l'univers des parcs d'attraction. Enfin, nous nous demanderons si les stratégies de médiations des expositions de contes de fées littéraires peuvent s'appliquer à d'autres genres littéraires.

To refer to this article:

Émilie SITZIA, "Beyond the Book in the Glass Coffin. Musealization of Fairy tales: from Theme Parks to Museums?", in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 16, "Literature at the Museum: The Musealization and Exposition of Literature", Marie-Clémence RÉGNIER (ed.), June 2015, 125-138.



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

BEYOND THE BOOK IN THE GLASS COFFIN

Musealization of Fairy tales: from Theme Parks to Museums?

ONCE UPON A TIME...

Exhibiting any literary work is a challenge (whether exhibiting digital literature, theatre plays, novels, poetry, etc.); the passage from the literary world to the exhibition space creates tensions, ambiguities, and debates¹. However it seems that one genre has cultivated a privileged relationship with the museum: the literary fairy tales. What are the specificities of the literary fairy tales that make them particularly successful exhibition material? What are the functions of such exhibitions? What do these exhibition strategies owe to the rhetoric of the theme park? Can some of the mediation strategies of literary fairy tales exhibitions be applied to other literary genres?

Fairy tales as a genre has no single definition. Jack Zipes outlines this issue and the dependence of the fairy tale on other literary genres:

In his first short monograph, [Jens] Tismar set down the principles for a definition of the literary fairy tale (das Kunstmärchen) as genre: (1) it distinguishes itself from the oral folk tale (das Volksmärchen) in so far as it is written by a single identifiable author; (2) it is thus synthetic, artificial, and elaborate in comparison to the indigenous formation of the folk tale that emanates from communities and tends to be simple and anonymous; (the differences between the literary fairy tale and the oral folk tale do not imply that one genre is better than the other; (in fact, the literary fairy tale is not an independent genre but can only be understood and defined by its relationship to the oral tales as well as to the legend, novella, novel, and other literary fairy tales that it uses, adapts, and remodels during the narrative conception of the author.²

The fluidity of its definition and the explicit dialogue of literary fairy tales with diverse genres offer a flexibility that is beneficial to its staging in the exhibition space. For the purpose of this article, we will focus on exhibition modes of the classical literary fairy tales and limit our corpus to the classic European tales of Charles Perrault, the brothers Grimm and Hans Christian Andersen. These tales offer the

1. These challenges have been researched on a practical level; see for example the work of the International Committee for Literary Museum or reports such as Helen VINCENT (National Library of Scotland) and James LOXLEY, Joseph MARSHALL, Lisa OTTY (University of Edinburgh) (eds.), *Exhibiting the Written Word*, Edinburgh, Making Our Connections Project Team, 2011. These issues have also been studied academically with works such as “La littérature exposée”, Olivia ROSENTHAL and Lionel RUFFEL (eds.), in: *Littérature*, 160, 2010.

2. Jack ZIPES, “Introduction: Towards the Definition of the Literary Fairy Tale”, in: Jack ZIPES (ed.), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford, Oxford University, 2000. Jack Zipes is an important source for this article. His work on the evolution of fairy tales and his position identifying fairy tales as having an important social and political function is controversial.

benefit of a large exhibition history, a common usage in theme parks, a rich material life while staying closely related to book exhibition history³.

The most common mode of display of fairy tales still is the illustrated book exhibitions. In this form of exhibition, the fairy tale book, an intimate object meant for active handling, is moved to a glass case and is transformed into a passive public object⁴. The precious book in the glass coffin is preserved, but its essential functions and cultural meaning are put in jeopardy. In an exhibition context, the reconciliation of the tension between the fairy tale as narrative, the book as object and the fairy tales' material and visual life (illustrations, costumes, animations, films, etc.) is essential. Musealization, defined as: "the operation that tends to conceptually and physically extract an object from its original natural or cultural environment and to give it a museum status, to transform it into a *musealium* or *muséalie*, a museum object, that is, to make it enter the realm of the museum"⁵ is therefore a delicate process when it comes to literature in general and fairy tales in particular. Strategies need to be implemented that simultaneously offer the fairy tale to view without silencing its essential content.

In 1999 Joseph Pine and James Gilmore were already arguing that a shift had taken place in society towards an experience Economy/Society where aesthetics, entertainment, evasion and education were key⁶. This shift was reflected in the museum world by a move towards new museology, which tries to democratize content, focus on accessibility and move from education to the spectacular⁷. Open interpretation and engagement of/with the public are at the heart of contemporary new museum practices⁸. Might this drive to meet the Experience Economy/Society lead the museum space to directly or indirectly reference theme parks⁹? Mathilde Puhl and Rémi Mencarelli outlined the current trend of a "hybridization of museum's offerings" that they attribute to an increasing porosity between the museum and the attraction park's domains¹⁰. To them, museums engage in alternative mediation strategies and, under the influence of theme parks, try to enhance the entertaining

3. It is not the purpose of this article to outline a history of fairy tales exhibition. While it would be a fascinating primary research, it is beyond the scope of this article. Modern fairy tales such as *Alice in Wonderland* or *Harry Potter* are excluded from our corpus as they pose an altogether different set of issues.

4. These issues have been put forward in the recent report *Exhibiting the Written Word*, produced by the National Library of Scotland and the University of Edinburgh (Helen Vincent and James Loxley, Joseph Marshall, Lisa Otty, see footnote 1).

5. "[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, la transformer en musealium ou muséalie, objet de musée, soit à la faire entrer dans le champ du muséal" (André DESVALLÉES & François MAIRESSE, "Muséalisation", in: André DESVALLÉES & François MAIRESSE (eds.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 251. All translations in this article are by the author).

6. Joseph PINE and James GILMORE, *The Experience Economy: work is theatre and every business a stage*, Boston, Harvard Business School Press, 1999.

7. François MAIRESSE, *Le Musée, temple spectaculaire: une histoire du projet muséal*, Lyon, Presses de l'Université de Lyon, 2002.

8. Janet MARSTINE, *New Museum Theory and Practice: an Introduction*, Oxford, Blackwell, 2006.

9. Balloffet, Courvoisier and Lagier recently led a seminal study on edutainment based on the analysis of the discourse of museum leaders in Switzerland, France and Canada (see Pierre BALLOFFET, François H. COURVOISIER and Joëlle LAGIER, "Du musée au parc d'attraction: opportunités et risques de l'«éduvertissement»", in: *International journal of Arts management*, 16, 2, 2014, 4-18).

10. "[U]ne hybridation de l'offre muséale en raison d'une porosité croissante entre la sphère culturelle et la sphère des loisirs, plus précisément entre le domaine des musées et celui des parcs d'attractions." (Mathilde PUHL and Rémi MENCARELLI, "Muséo-parcs et réenchâtement de l'expérience muséale: le cas de la Cité des Arts et des Sciences de Valencia", in: *Décisions Marketing*, 60, 2010, 21-31).

aspect of their exhibits to convey a dense and serious content while attraction parks try to enrich their intrinsically entertaining content with educational offerings¹¹. The main difference between museum and theme park is their principal aim: an educational and/or aesthetic aim(s) for the museum and an objective of entertainment for the theme park.

This article proposes to study the musealization and forms of display of fairy tales to explore the tensions, risks and opportunities of merging educational and entertaining mediation forms. It will first explore why fairy tales are a distinctive genre when it comes to exhibitions and the reasons behind their enduring popularity as exhibition material. This article will then question the traditional functions of classical literary fairy tale exhibitions and scrutinize a few examples of implementations in order to analyse how traditional objectives are translated in exhibition practices that are inspired by or reject the rhetoric of the theme park. Finally, this article will investigate a few alternative forms of display of fairy tales that challenge its traditional functions and mediation strategies.

1. MIRROR MIRROR ON THE WALL: FAIRY TALES THE FAIREST BOOKS OF THEM ALL? FAIRY TALE, A GENRE APART

Fairy tales have been consistently popular exhibition topics. On top of their appeal to a broad public, the classical literary fairy tales' unwavering popularity is due to specific aspects that make them prime exhibition material. We will now explore what these specificities are and their impact on the forms of display of fairy tales.

One of the first particularities of classical literary fairy tales is their origins and the reading practice that accompany them. As remarked by Zipes in his definition of the literary fairy tales outlined above, the literary development of fairy tales went hand in hand with orality. In the late seventeenth-century salon, this form of literature was deeply linked to entertainment and escape and based itself on existing oral traditions. While Madame d'Aulnoy or Perrault's fairy tales were designed as literary jewels, they were also meant to be "read aloud in parlours" and performed¹². This theatrical mode of reading did not change substantially when fairy tales gradually, particularly later in the eighteenth century, became the domain of children¹³. Indeed reading fairy tales stayed very much a performance: voices are made-up, huffing and puffing takes place to the great joy of a younger audience. For fairy tales the relationship to the print objects was always fragile, as is the case for many contemporary practices of literature¹⁴. For Philippe Vasset the book should not be considered as an object but as a "cloud of possibilities"¹⁵. This is particularly true for fairy tales where the book is one possible version and embodiment of the tales. Beyond orality, fairy tale narratives are consumed, especially today, in many

11. *Ibid.*, 21. 0

12. Jack ZIPES, *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, Lexington, University Press of Kentucky, 1994, 13.

13. *Ibid.*, 23-24.

14. Rosenthal and Ruffel point out that contemporary practices of literature are tempted by dematerialisation (away from the book into the ephemerality of performance): Olivia ROSENTHAL & Lionel RUFFEL, "La littérature exposée", 12.

15. "[N]uage de possibles" (Olivia ROSENTHAL & Philippe VASSET, "Entretien avec Philippe Vasset", in: Olivia ROSENTHAL & Lionel RUFFEL (eds.), "La littérature exposée", 30).

different ways other than in print: plays, eBooks, DVDs, games, *etc.* This variety of embodiment creates a fluidity of narratives and an openness of interpretation. This particularity of tales matches a recent tendency in museology for open interpretation, bias for ‘experientialisation’ (creating multiple and often interactive experience) and questioning of authority: “theorists call for the transformation of the museum from a site of worship and awe to one of discourse and critical reflection that is committed to examining unsettling histories with sensitivities to all parties; they look to a museum that is transparent in its decision-making and willing to share power”¹⁶. Fairy tales are the ideal context for a redistribution of the authority between author, institutional authority and the public as they are flexible in their interpretations, malleable in their representation, and multiple in their embodiment. So while the musealization process extracts the narrative from its reading practices, with fairy tale narratives the museum can attempt to recreate an open type of performance that uses the multiple embodiment of the text (games, movies, cartoons, *etc.*) and that reproduces, in some measure, the experience of reading aloud.

Beyond orality and reading practices, the readership of fairy tales offers great potential for exhibition makers. The classical literary fairy tales’ readership is still often a combination of children and adults. The texts themselves were layered to combine education (often in the form of a moral lesson), entertainment (with the adventures of the characters) and escape (the stories are almost always delocalised in time and space). This creates a tension between different interpretative dimensions of the text. Fairy tales however were “*not* told or written for children”,¹⁷ rather, as Jack Zipes goes on to explain, the literary form of fairy tales was gradually adapted to children¹⁸. This multiple textual level gives curators an opportunity to try and reach the elusive ‘general public’; on the condition that the museum agrees to create equally multi-layered exhibition architecture, that offer multiple entry points and levels of interpretation for diverse target groups. It also allows the museum to engage with a mixture of academic and popular culture as fairy tales, while still considered by the general public as popular culture, have generated an important body of academic research from diverse disciplinary perspectives such as psychology, literature, ethnography, folk studies, *etc.* This makes fairy tales a favoured exhibition material as the display can bring visitors from the state of their pre-existing knowledge built on popular culture, to an appreciation/understanding of more academic and reflective content, thereby facilitating learning through engagement in space with the narratives.

This engagement in space is enhanced further by another particularity of fairy tales that makes them interesting exhibition material: their privileged relationship to images. Whether it is illustrations, films, animated cartoons or posters, a process of “intersemiotic translation”¹⁹ takes place. The fairy tale is transported from one sign system to the other, layers of interpretations are added through each

16. For more information on new museology and the history of its development see Janet MARSTINE, *New Museum Theory and Practice: an Introduction*, Oxford: Blackwell, 2006, 5.

17. Jack ZIPES, *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, 23.

18. Zipes emphasises the importance of the patriarchal viewpoint in fairy tales. He argues that this position is taken to the detriment of women despite their key role in the literary development of fairy tales (*ibid.*, 24).

19. Roman Jakobson distinguishes between three types of translations: intralingual (or reformulation), interlingual (or translation in its usual meaning) and intersemiotic (or transmutation, from one sign system to another). We use it here to express the translation of the text into different me-

visual translation²⁰. This enriches and complicates the musealization process and exhibition of the tales, as all exhibitions of text need to engage not only with the various retellings of the stories but also the multiple visual identities of the tales. Each visual translation is to some measure an adaptation to a specific time and social context that needs to be addressed in the exhibition: from Gustave Doré's realist illustrations of Perrault to Disney's feminist reading of the Ice Queen, the visual interpretations demand as much contextual clarification as the text itself²¹. Therefore, when an illustrated book is exhibited as a purely visual object, this type of display privileges one specific visual translation over the original textual content. Without specific material around the exhibition, the tension between visual translation and original text will stay invisible to most visitors. This relationship to the visual material means that there is always something to show in the display of fairy tales, but that the selection of visual material is always driven by curatorial choices.

Furthermore, the material life of fairy tales reinforces this tendency to use them as privileged exhibition material. To most people, classical literary fairy tales are more than the texts solidified and stabilised by Perrault, the brothers Grimm or Andersen. From the end of the nineteenth century, fairy tales invaded popular culture. While books, illustrations, *images d'épinal*²² and comic book versions were the dominant support for the spread and popularisation of fairy tales until the 1940s, gradually other media and products were introduced. The fairy tales development into films (Georges Méliès from 1896), animations (Walter Booth, Anson Dyer, Walter Lanz, Walt Disney, *etc.*), toys (dolls, board games, *etc.*), costumes and more recently television series (such as 'Once upon a time'), video games and apps as well as other products (from pyjamas to sticker books) shows the range of this expansion²³. The pace of the diversification of support accelerated in the 1980s and 1990s with the increased commercialisation of fairy tales. This intense material life gives fairy tales an advantage over other literary form: there is always an object to show, and this object will be familiar to the visitor. While today the book is no longer the dominant media of the fairy tales, it still stays the most persistent. Books are still present in the filmic/animated representations of fairy tales – that use the opening of a book as a framing device – and in spatial representations of fairy tales, both in exhibition spaces and theme parks – note for example the omnipresence of books in Efteling. Despite the extreme material life of fairy tales, is the book seen as the original embodiment of the fairy tale? Is the book understood as the 'authentic' object where fairy tales are concerned?

dia (Roman JAKOBSON, "Aspects linguistiques de la traduction", in: *Essai de linguistique générale*, trans. Nicolas RUWET, Paris, Minuit, 1963, 79).

20. Zipes shows the dynamism of the visual translations in Jack ZIPES, "Breaking the Disney Spell", in: *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, 72-95.

21. See Forster-Hahn's seminal article Françoise FORSTER-HAHN, "A Hero for all Seasons? Illustrations for Goethe's 'Faust' and the Course of Modern German History", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 53, 4, 1990, 511-536.

22. *Images d'épinal* were colourful prints mostly sold in 19th century Europe, in France in particular. The images had popular subject matters (such as fairy tales scenes, battle scenes, religious scenes) and were sometimes given to children for good behaviour.

23. Disney was particularly good at this aspect (see Pierre BALLOFFET, François H. COURVOISIER and Joëlle LAGIER, "Du musée au parc d'attractions: opportunités et risques de l'«éduvertissement»", 8. For an analysis of the fairy tales' expansion in the world of film and cartoons see Jack ZIPES, *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, 76-95.

Authenticity is core to the educational and conservation role of the museum. Museums “are traditionally concerned with the conservation of rare and unique objects. The traditional museum attaches a high value to objects that are considered to be authentic. Indeed, authenticity, uniqueness and originality constitute the foundation of today’s museum collections.”²⁴ The underlying issue that sets fairy tales apart is the frequent inexistence of authentic objects (most objects are issue of the material life of the tales), authentic source texts and authentic author (Perrault, Grimm and Andersen all built on existing folk tales), authentic period (‘once upon a time’) or authentic place (‘a far away kingdom’). While Dutch art historian Nicole Ex argues that authenticity is subjective and is attributed by the viewer, she also identifies four forms of authenticity that are intrinsic to the object. These are: faithfulness to material authenticity (the original material object), faithfulness to conceptual authenticity (the artist/author’s intention), faithfulness to contextual and functional authenticity (the use of the object) and faithfulness to historical authenticity (the history of the object itself is made visible)²⁵. The objects present in a fairy tales exhibition (books, illustrations, posters, films, toys, *etc.*) to some measure all address aspects of this delimitation of authenticity but also all contradict it to some level. For example a toy, while being faithful to the contextual and functional authenticity of the fairy tale may not be faithful to the conceptual authenticity of the tale. These objects hereby create an open relationship between text and reality (or perceived reality) and transform the text into a malleable curatorial material. Display practices of fairy tales can therefore be considered as a form of retelling as they interpret and re-invent the tale for a new period/public each time²⁶. If we consider the museal displays as such, then the musealization of fairy tales is a practice that questions one of the most essential aspect of musealization: the exhibition of the authentic, precious or unique objects²⁷.

The authenticity and indirectly the authoritative voice of the museum is, in this musealization process, silenced to address the imaginary rather than the intellectual and to provide entertainment – the *raison d’être* of theme parks. This is interesting in regards to the juggling of the notion of authenticity and retelling, and the blurring of the boundary between museum and theme park. The “famous family Burattini” in its itinerant museum/show *Le Musée des Contes de Fées, “entre-sort forain”*, combines a fairy tale museum and a fun fair type of show. There, the seven league boots (Fig. 1), Cinderella’s dress and Tom Thumb’s pebbles are exhibited under the statement: “All is from the period all is authentic”²⁸. By borrowing, in a parodic manner, the authoritative voice of the museum and its perceived criteria,

24. Vivian VAN SAAZE, *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, 74. We focus here on the concept of authenticity within a museum framework rather than on a philosophical level. Another useful definition of authenticity is given by Heather MACNEIL and Mak BONNIE, “Construction of Authenticity”, in: *Library Trends*, 56, 1, 2007, 26-52. They distinguish between “authentic as true to oneself” and “authentic as trustworthy statement of fact” (27).

25. Nicole EX, *Zo Goed als Oud: De Achterkant van het Restaureren*, Amsterdam, Amber, 1993, 94.

26. Vanessa JOOSEN, *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: an Intertextual dialogue between fairy-tale scholarship and postmodern retellings*, Detroit, Wayne State University Press, 2011, 9-11.

27. We will not here consider other aspects of spectacular design. For this see Charity M. COUNTS, “Spectacular Design in Museum Exhibitions”, in: *Curator*, 52, 3, 2009, 273-288.

28. “Tout est d’époque... Tout est authentique...”, BURATTINI family, http://illustrefamille-burattini.fr/http___www.illustrefamilleburattini.fr/Spectacle_du_Musee.html, consulted September 2014.

the Burattinis' museum and show demonstrates the issues and faint border between the fairy tale museum exhibition and the theme park. As there is no period for the stories ('once upon a time') and the objects can only be considered as authentic conceptually (as opposed to historically, contextually or materially) and are mostly displayed for the purpose of entertainment, is it still a museum or a satire of a museum? The books also present in the scenography seem to give authority to the objects, to ground their authenticity, in the same manner that they frame the cartoon narrative in Disney's *Snow White* or are omnipresent in Efteling or Disneyland.



Fig. 1 – Burattini Family
Seven League Boots (Le Musée des Contes de Fées, “entre-sort forain”)

As we have seen museums and theme parks, because of the nature of fairy tales (orality/modes of reading, readership, link to the visual world and material life) are relatively independent from the idea of ‘authenticity’, which is traditionally key to the process of musealization²⁹. The museum experience is generally perceived as an educational or aesthetic experience that can be entertaining. As Eilean Hooper Greenhill argues:

[...] museums and galleries are fundamentally educational in character, that is, they offer opportunities to people for increasing reservoirs of knowledge and experience. They are not fundamentally about entertainment; entertainment in museums always has the ulterior motive of offering something new, exciting and potentially valuable. Entertainment in museums, however it might be presented, is used as a method of education, in the full knowledge that learning is best achieved in circumstances of enjoyment.³⁰

29. See discussion on authenticity and museum practices above.

30. Eilean HOOPER GREENHILL, *Museums and their Visitors*, London, Routledge, 1994, 140. Also see on this topic Anik MEUNIER, “Les outils pédagogiques dans les musées: pour qui, pour quoi?”,

The theme park experience is seen mainly as an entertaining immersive experience; albeit one that can also be educational. Walt Disney, who Pine and Gilmore identify as one of the pioneer of the “experience expansion”, claimed that Disneyland would be immersing the public and that people would find “happiness and knowledge” there³¹. In the context of new museology, immersion and activation of public are central. This leads to the creation of hybrid models where the educational and entertainment values are given equal ground. According to Michela Addis, *edutainment* is the coming together of education and entertainment³². Museums and theme parks borrow from each other’s ideologies: through the adoption of open immersive models museums are moving towards the theme park ideology, while the activation of the public in theme parks (that is to say putting them in an active critical/intellectual position) pushes them towards more educative ground. This weaving of educational objectives and entertainment reinforces the argument of Francois Courvoisier, Pierre Balloffet and Joelle Lagier that the frontiers between theme park and museums are not so clear and that there is an “increasing porosity between the cultural and the entertainment spheres”³³.

Therefore it seems that, in the particular case of the fairy tale, the frontier between education and entertainment lies in the difference between activating the text (making the text come to life) and activating the public (creating an environment where the public is intellectually and critically stimulated). As we have seen, fairy tales have multiple reasons behind their unwavering popularity as exhibition material. This article now proposes to explore the various traditional and alternative functions of fairy tale exhibitions as well as their forms of display within the museum. We aim to investigate how this dynamic between the theme park and the museum works in practice and how it impacts the functions of fairy tales exhibitions.

2. HEIGH-HO, HEIGH-HO, IT’S OFF TO THE MUSEUM WE GO! TRADITIONAL FUNCTIONS OF FAIRY TALES IN EXHIBITIONS

One of fairy tales’ traditional functions is to offer an escape; an alternative world out of time and geography³⁴. This function of escape is maintained in the practice of the musealization of fairy tales. Fairy tales exhibitions propose a world separated from reality. Intertextual references are prompted, promoting a common cultural referent but room is left for the imagination (of the curator or the visitor). This function is often seen when immersive practices are implemented, for example when a specific story is exhibited³⁵. Jean-Max Colard presents the idea of “expositional adaptation”, which can

in: *La Lettre de l’OCIM*, 133, 2011, 5-12. [Online]: <http://ocim.revues.org/648?lang=en>, consulted March 2015.

31. Joseph PINE and James GILMORE, *The Experience Economy: work is theatre and every business a stage*, 47.

32. Michela ADDIS, “New technologies and cultural consumption – edutainment is born!”, in: *European Journal of Marketing*, 39, Nos. 7-8, 2005, pp. 729 - 736.

33. « [P]orosité croissante entre la sphère culturelle et la sphère des loisirs » (Pierre BALLOFFET, François H. COURVOISIER and Joëlle LAGIER, “Du musée au parc d’attractions: opportunités et risques de l’édutainment”, in: *International journal of Arts management*, 2).

34. See Zipes’ discussion between the role of Myth of Mircea Eliade and that of fairy tales (Jack ZIPES, *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, 1-4).

35. On the topic of immersion and interactive exhibits see John H. FALK and Lynn D. DIERKING, *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Walnut Creek, Altamira Press, 2000 and Florence BELAËN, “Les expositions d’immersion”, in: *La Lettre de l’OCIM*, 86, 2003, 27-31. [Online]: <http://doc.ocim.fr/LO/LO086/LO.86%285%29-pp.27-31.pdf>, consulted February 2015.

be compared to filmic adaptation³⁶. The aim of such exhibitions would be to become “a narrative catalyst: the spectator is invited to enter the space of the novel”³⁷. This invitation to enter the space of fiction then gives priority to distraction and *divertissement*, which Zipes claims as one of the main functions of contemporary fairy tales.³⁸ An example of such practices is the *Musée de Contes de Fées* in Notre-Dame-de-Bellecombe (France)³⁹. This museum focuses on classical literary fairy tales and aims to recreate small immersive scenes from fairy tales that animate themselves as the story develops (Fig. 2). The characters are handmade by a local family out of paper-mache and salt dough. This form of display gives priority to the experience of the story and the entertainment value of the tale. Here, the parallel with the theme park is extreme and distinguishing between the theme park and the museum in the display itself is challenging. That said, the main difference between the *Musée de Contes de Fées* and a theme park is the educational activities the museum proposes. The museum offers a creative atelier around salt dough creation, thereby engaging the public with the process of the creation of the display. They also offer storytelling sessions using an authentic nineteenth-century magic lantern and discovery sessions with optical toys. These sessions focus on the material life of the fairy tales and alternative modes of display of the fairy tales. Fairy tales become a tool for education in the history of display and technology not in the display itself, but in the accompanying educational programme.



Fig. 2 – Breyton Family

Little Red Riding Hood (Musée de Contes de Fées of Notre-Dame-de-Bellecombe)

36. « [A]daptation expositionnelle » (Jean-Max COLARD, “Quand la littérature fait exposition”, in: Olivia ROSENTHAL and Lionel RUFFEL (eds.), “La littérature exposée”, 83).

37. « [U]n embrayeur de récit: le spectateur est invité à pénétrer l'espace d'un roman » (*ibid.*, 84).

38. Jack ZIPES, *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, 141.

39. La Maison des Contes, <http://www.maisondescontes.fr/contes.html>, Consulted October 2014.

One of the most prominent traditional functions of the fairy tale exhibition is to make readers out of visitors. This scenography focusing on spectacle and entertainment attempts to circumvent the apprehension towards literature, avoiding the written word by creating or using pre-existing knowledge (about the tale itself or making links to daily life). The curators avoid the representation of the literary word by staging or bringing to life the experience of reading. This activation of the public and creation of an emotional link to the tale aims to eventually bring people back to the book with a newfound relationship to the narrative; encouraging them to enhance, further or repeat the experience. This type of immersive practice is often done by character (using the existing familiarity viewers have for Cinderella for example⁴⁰) or by themes (using themes close to daily life). The Literair Museum in Hasselt (Belgium) offers creative curatorial experimentations such as boxes dedicated to specific authors and illustrators containing objects and stories relating to their childhood or characters to help visitors create an emotional link to the writers and illustrators⁴¹. But among the most interesting curatorial elements is their food in fairy tales room: ‘Giftige appels op gouden bordjes’ (poisoned apples on golden plates). The room has been decorated by artist Micheline Vandervreken and represents the main food scenes from diverse classical fairy tales: the cakes of little Red Riding Hood, Cinderella’s pumpkin, Hansel and Gretel’s gingerbread house, the musical pot of the Swineherd, *etc.* The aim is to immerse visitors in the tales and also link the display to their prior knowledge. Here, education is central and integrated in the display. Panels inform the visitors about fairy tales as a literary genre while labels accompanying the artworks show direct quotations from the tales. Exploration suitcases with question cards prompting the visitor to explore the space are readily available. Listening booths provide the visitors with easy access to extracts from the texts linking back to the oral origins and reading practices of the tales. Finally, in that same room a reading corner has been set up with an outstanding collection of illustrated books for the visitors to browse. This multi-sensory approach, with an accessible entry point for every type of learner and every age group aims to engage the visitors with the text in a sensory, intellectual and emotional way. The mode of display, the activities, the accessibility of the books on site and the attractiveness of the illustrated books available for consultation encourage the visitor to (re)discover the texts. There, the immersive mode of display is clearly at the service of education, which is itself embedded in the space rather than in a separate education programme.

Cultural identity is anchored in children’s literature, myths and stories. It is not by chance that fairy tales were gathered in Europe at the height of the nation-building exercises of the eighteenth and nineteenth century and that these texts became instant classics⁴². The musealization and display of fairy tales therefore also have a role in reinforcing the cultural substrate, the sense of belonging to a specific Western culture. As Zipes argues:

40. See for example the exhibition “Il était une fois les contes de fées”, at the Bibliothèque Nationale de France in Paris in 2001, which contained sections on Cinderella and Little Red Riding Hood. BNF, <http://expositions.bnf.fr/contes/>, consulted September 2014.

41. The Literair Museum (Hasselt, Belgium), <http://www.literairmuseum.be/>, consulted July 2014.

42. On the importance of folklore and tales in the building of national identities see Anne Marie THIESSE, *La Création des identités nationales*, Paris, Seuil, 1999.

The classical fairy tale makes it appear that we are all part of a universal community with shared values and norms, that we are all striving for the same happiness, that there are certain dreams and wishes which are irrefutable, that a particular type of behaviour will produce guaranteed results, like living happily ever after with lots of gold in a marvellous castle, our castle and fortress that will forever protect us from inimical and unpredictable forces of the outside world.⁴³

In terms of display this is usually manifested in exhibitions of specific tales, of key classic authors or of golden age illustrators (as main translators of the text). The format adopted is usually that of the monograph, with “Once upon a time... An exploration of Gustave Doré in the modern fairy tale” at the Carle Museum in Amherst Massachusetts, provides a good example of this cultural reinforcement. Doré’s popular illustrations of Charles Perrault’s tales such as “Sleeping Beauty,” “Little Red Riding Hood” or “Beauty and the Beast” are shown in this exhibition along with the works of contemporary children’s-book illustrators such as Jerry Pinkney, James Marshall or Fred Marcellino. This mode of display encourages the visitor to compare and draw links between Doré and contemporary illustrators and to measure the influence of the author, creating a visual genealogy of the tales. While it does to some measure activate the visitor, creating this genealogy reinforces the sentiment of cultural belonging, linking past and present illustrators and tales. Education in this context is perceived as a transfer of knowledge, value and attitudes. This is also the kind of transfer that happens, in an indirect way, in theme parks⁴⁴.

The traditional functions of the classical literary fairy tales exhibition (escape, valorisation of the text, anchoring of Western cultural identity) are therefore mostly based on making the narrative come to life (activating the text) rather than challenging the visitor (activating the visitor). The traditional representation and function of fairy tales has been challenged since the mid-twentieth century, particularly in the visual arts. As Zipes put forward:

From the nineteenth century up through the 1960s, visual artists generally celebrated the opulent and extraordinary optimism of fairy tales [...] On the contrary, contemporary artists have approached fairy-tale topics from a critical and sceptical perspective [...] Their subversive views of the fairy tale collide with traditional norms and conventional expectations of fairy-tale representations [...].⁴⁵

This challenging of the traditional representations and interpretations of fairy tales goes hand in hand with alternative modes of displays and functions of exhibitions. These alternative modes of display tend to focus on the activation of the visitor rather than on the activation of the narrative itself.

43. Jack ZIPES, *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, 5.

44. The rest of their educational programmes aims “to inspire a lifelong love of art and reading” through experiments with Visual Thinking Strategies guided tours, etc. Carle Museum (Amherst, Massachusetts), <http://www.carlemuseum.org/>, consulted October 2014.

45. Jack ZIPES, *The Irresistible Fairy Tale: the Cultural and Social History of a Genre*, Princeton, Princeton University Press, 2012, loc. 3220-3227.

3. IN A DISGUISE SO COMPLETE NO ONE WILL EVER RECOGNIZE ME: SUBVERSION OF THE TRADITIONAL FUNCTIONS OF FAIRY TALES THROUGH EXHIBITIONS

Zipes puts forward two main types of challenges to traditional fairy tales in contemporary art: first the tendency towards remaking and recreating and secondly the tendency to present fairy tales as conflicted mosaics⁴⁶. These two alternative approaches to fairy tales are identifiable in the modes of display of fairy tales and aims of fairy tales exhibition.

In those displays the fairy tale is used as a curatorial structure: the architecture of the text provides the exhibition structure. The 2009 exhibition ‘Telling Tales: Fantasy and Fear in Contemporary Design’ at the Victoria and Albert Museum (V&A) in London showed the potential of using fairy tales as a curatorial structure⁴⁷. The exhibition was divided into three sections: *the Forest Glade*, *the Enchanted Castle* and *Heaven and Hell*. Each section was then linked to a specific aspect of fairy tales and design. The Forest Glade, “inspired by fantasy and nature evoking the spirit of fairy tales”,⁴⁸ focused on presenting strange and organic types of design. The Enchanted Castle section focused on “parodies of historical design styles”⁴⁹. Both sections concentrated on the traditional fictional location of fairy tales, but used it as an entry point to discuss contemporary design. The final section, Heaven and Hell, “concerned with themes of mortality and after-life”, detached itself slightly from the fairy tale’s guiding geography to delve into a more gothic atmosphere. While these dark themes stay close to the concerns of fairy tales, they clearly indicate the remaking and recreating aspect of the exhibition. In their accompanying events series the V&A had a variety of lectures, short courses and workshops on contemporary design, fairy tales, creative writing, design history, etc.⁵⁰. There, the fairy tales were seen as a productive starting point and the exchanges between curation and literature were made on multiple levels. Colard highlighted the generative possibilities not only of textual references but also of processes, tools, structures, paratextual production and intertextual relationships⁵¹. In a reversal of roles, the exhibition, rather than presenting fairy tales, used the fairy tales’ recognisability and visitors’ prior knowledge of fairy tales formulas to help them connect with new design material. This display remade and recreated the fairy tale to suit a new discourse. While the objectives are different, this mediation strategy of the museum, using the existing knowledge and attachment of the public to the fairy tales, is very close to the strategy of theme parks. It allows for a direct connection with the public but the content of the narrative is relegated to the background, to a familiarity to be built upon. However, in the

46. *Ibid.*, loc. 3248.

47. Victoria and Albert Museum (London, England), “Telling tales: Fantasy and Fear in contemporary design”, exhibition in 2009, <http://www.vam.ac.uk/microsites/telling-tales/exhibition.html>, consulted August 2014.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*

50. Examples of the accompanying programmes included: a symposium on “Telling Tales: Narratives, Concepts & Contemporary Furniture”, a study day “Introducing Fairytales: Meaning and Making”, a workshop “Enchantment, Fantasy and Fear: Creative Writing Workshop”, a short course “Pop to Postmodernism: Contemporary Furniture and Interiors”, etc.

51. Jean-Max COLARD, “Quand la littérature fait exposition”, 75-83.

case of the V&A exhibition, the main aim was to increase visitors' knowledge of design using this familiarity (as is shown by the objects displayed and the accompanying education programme), rather than providing entertainment, as in the theme parks' strategy.

The second tendency of contemporary art presented by Zipes, of presenting the fairy tales as conflicted mosaics, often matches the modes of exhibitions that are trying to challenge established social structures. These modes of display also rely on the emotional connections the public already has with fairy tales but also relies on the recognisability of experiences depicted in the fairy tales: the characters from fairy tales are often abstracting ordinary life experiences. While, as Zipes underlines, traditional fairy tales tend to “reinforce a patriarchal and middle-class social code”,⁵² these forms of retelling aim to challenge the existing order, meaning that they can have a distinctly ambivalent tone⁵³. Different emphases are therefore visible and the critical roles of the artist and the curator are more present. For example, the exhibition ‘Les Contes Défaits’ (‘the Unmade Tales’) in 2013 at the *Musée de la Femme* in Longueuil (Canada) took a highly critical view of fairy tales. The curatorial programme (indicated in the title) is to unbuild the social structures established by fairy tales and challenge them. To do this, the exhibition relied on Canadian artist Dina Goldstein and her “Fallen Princesses Series”, which presents challenging views of fairy tales. For example, in the photograph *Snowy* (2008), Snow White is represented in her Disney costume in a mundane interior caring for four young children while the prince watches television with his feet up. Snow White stares at the viewer with an all-too-familiar exhausted, empty mother's gaze. Building on the developments of fairy tale retelling in contemporary art, such displays of fairy tales engage the viewers with the text on a whole new critical level. It is the representation of women in these fairy tales that becomes central to the retelling. Offering the viewer this conflicted mosaic that refers to something they are familiar with, activates and challenges the text through the image, questioning the social values and shared cultural substrate, as well as the transmission mode of the tales. Such exhibitions function as an anti-theme park. Rather than aiming to activate the text, immerse the visitor and reinforce an existing interpretation of the text, such exhibitions aim to activate the visitor to challenge the text and ask questions about its social, visual and cultural reception and relevance. It allows for a “coproduction of the experience that allows the visitor to take on an active role”⁵⁴. We must then ask the question: is it possible to engage the viewer in a critical way in an immersive environment, or does the immersive environment create a ‘theme park effect’ that is engaging the public but in a non-critical manner?

52. Jack ZIPES, *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, 141.

53. Vanessa JOOSEN, *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: an Intertextual dialogue between fairy-tale scholarship and postmodern retellings*, 16-17.

54. « [U]ne coproduction d'expérience permettant au visiteur d'avoir un rôle actif » (Pierre BALLOFFET, François H. COURVOISIER et Joëlle LAGIER, “Du musée au parc d'attractions: opportunités et risques de l'éduvertissement”, 4).

AND THEY LIVED HAPPILY EVER AFTER? FROM THEME PARKS TO MUSEUMS AND BACK

This article set out to explore the diverse strategies that have been implemented to counter the reduction of the book to its cover and to avoid “objectification by specialisation”⁵⁵. It explored some reasons behind the unwavering popularity of fairy tales as exhibition material and in view of this examination, it certainly seems true that “Fairy tales can apparently be neither killed nor eradicated”⁵⁶. As Joosen emphasises the secret to their long life is hybridity in their retelling and critical reception as well as in their multifarious material forms and display modes. The article investigated the traditional functions and forms of the fairy tale exhibitions: to provide an escape, bring narratives to life and to reinforce Western cultural identity. It also analysed alternative fairy tales’ functions and display modes: as a productive starting point for the public, as a site of exchange of structures and tools between literature and curation, as a conflicted mosaics challenging established social structures. This investigation brought to light several essential elements that are valid for literary exhibitions in general. Firstly, literary exhibitions are often supported by strategies looking to activate the narrative creating immersive environment that give the text a voice and borrow from the rhetoric of the theme park. However these immersive strategies tend to silence the viewer and limit the learning opportunities for the visitor unless educational material is embedded in the exhibition. Strategies looking to challenge and activate the visitor instead of the book create potentially fruitful educative environments but pose the problem of the loss focus on the original narrative, opening up the text for interpretations. The meeting between immersive entertainment and education is therefore in the context of literary exhibitions creating a fragile balance between the theme park and the museum. Secondly, the issue of authenticity stood out as part of this hard-to-attain balance in literary exhibitions. Exhibiting any work of fiction will pose to some measure a problem of definition of authenticity. Finally, the issue of the familiarity of the reader to the text, the recognisability of the narrative poses interesting questions. While literary exhibitions play with the visitor’s memory of the text, these displays are not *lieux de memoire* as for example the house of a writer might be. Are literary exhibitions places of memory, places of worship or places of challenge of the text? This use of the familiarity – a theme park practice – can potentially be used to engage, activate or educate. It can be “a wishing apple, one bite and all your dreams come true” or it may put the book into a deep sleep.

Émilie SITZIA

Maastricht University
emilie.sitzia@maastrichtuniversity.nl

55. “[R]éification par la spatialisation” (Jean-Philippe ANTOINE, “L’espace conduit-il au paradis? Sur l’exposition des mots”, in: Olivia ROSENTHAL and Lionel RUFFEL (eds.), “La littérature exposée”, 110.

56. Guido KÖNING quoted in Vanessa JOOSEN, *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: an Intertextual dialogue between fairy-tale scholarship and postmodern retellings*, 1.



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/Littéraire interferences*, 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 Compostela & 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 MARIJAU, 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 *Encocannage* 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. Fièremment 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.



Interférences littéraires Littéraire interferences

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

Gabriele Wix

Wort-Raum Lyrik:

Schreibprozesse sichtbar machen. Zur Ausstellung

„Thomas Kling. geschmolzener und / wieder aufgeschmo- / lzner text.“
Universitätsmuseum Bonn und Akademie der Künste Berlin, 2013/2014

Zusammenfassung

Der Beitrag befasst sich mit den Hintergründen der zunehmenden Attraktivität von Literatursausstellungen im deutschsprachigen Raum und stellt ein 2013/14 an der Universität Bonn erarbeitetes Ausstellungsprojekt über Schreibprozesse des deutschen Lyrikers Thomas Kling (1957–2005) vor. Noch vor wenigen Jahren stand man auch im deutschsprachigen Raum der Literatursausstellung skeptisch gegenüber, Literatur sei zur „betrachtenden Wahrnehmung im Raum“ nicht geeignet. Die Eröffnung des Literaturmuseums der Moderne (LiMo, Deutsches Literaturarchiv Marbach) im Jahre 2006 und der von Anne Bohnenkamp und Sonja Vandenrath im Jahre 2011 herausgegebene Band *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatursausstellungen* markieren eine Wende. Der Umgang mit Literatur schien nicht mehr länger auf die „einsame und stumme Buchlektüre“ beschränkt zu bleiben. Ganz im Gegenteil, so unsere These, gerade im Museum, im Raum, vermag sich die insbesondere der Lyrik eigene Dimension der „Wort-Räume“ zu erschließen.

Abstract

The paper addresses the increasing interest in expositions of literature in the German-speaking world and examines the backgrounds behind. In addition, it refers to an exhibition project on the writing processes of the German poet Thomas Kling (1957–2005), which has been developed at the University of Bonn in 2013/14. Only some years ago, expositions of literature were met with suspicion in the German-speaking world, too. Literature seemed not to match with the visual perception in the museum space. The opening of the Museum of Modern Literature or LiMo (Literaturmuseum der Moderne) in 2006, which is part of the German Literature Archive Marbach (Deutsches Literaturarchiv Marbach), and the release of the book *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatursausstellungen*, edited by Anne Bohnenkamp und Sonja Vandenrath in 2011, represented an encouraging milestone. Literature seemed no longer to be limited to a lonely, mute reading. Going even beyond you might say that it is just the museum space where the dimension of the so-called “Wort-Räume” is to be learnt, the spaces of and by words, which are inherent especially to poetry.

Um diesen Artikel zu zitieren:

Gabriele Wix, „Wort-Raum Lyrik: Schreibprozesse sichtbar machen. Zur Ausstellung ‘Thomas Kling. geschmolzener und / wieder aufgeschmo- / lzner text.’ Universitätsmuseum Bonn und Akademie der Künste Berlin, 2013/2014“, in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 16, „Literature at the Museum: The Muzealisation and Exposition of Literature“, Marie-Clémence RÉGNIER (Hrsg.), Juni 2015, 159-172.



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 (Université 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

WORT-RAUM LYRIK:
SCHREIBPROZESSE SICHTBAR MACHEN
Zur Ausstellung
„Thomas Kling: geschmolzener und/wieder aufgeschmo-/lzner text.“
Universitätsmuseum Bonn und Akademie der Künste Berlin, 2013/2014

Das Verlorene steht auf, das Lieengelassene
rebelliert, es will zurück an den Tag –

Botho Strauß

1. LITERATURAUSSTELLUNG UND LITERATURWISSENSCHAFT

Das Phänomen der Literatúrausstellung hat im deutschsprachigen Raum vor noch nicht allzu langer Zeit Eingang in den wissenschaftlichen Diskurs gefunden. 2007, als der Begriff „Literatúrausstellung“ in *Metzler Lexikon der Literatur* aufgenommen wird, geschieht das noch mit einer gewissen Distanz. Die Ausstellbarkeit von Literatur sei „grundsätzlich umstritten“, heißt es in dem Lexikonartikel von Michael Grisko.¹ Diese Aussage wird der „meistzitierte Satz“² in dem vier Jahre später von Anne Bohnenkamp und Sonja Vandenrath herausgegebenen Band *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen*.³ Er leitet eine Wende im Diskurs ein: „Nach dem Erscheinen 2011 muss über die Frage, ob Literatur ausgestellt werden kann, nicht mehr diskutiert werden.“⁴

Pointiert fasst der Titel *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie* die Spannung, ja den Kontrast zwischen privater Lektüre und Ausstellungsraum. Der herrschenden Skepsis, das Medium Literatur sei mit dem Medium Ausstellung nicht sinnvoll zu verbinden, Literatur sei – anders als bildende Kunst – zur „betrachtenden Wahrnehmung im Raum“ nicht geeignet, stellen die Herausgeberinnen ein empirisches Ar-

1. Michael GRISKO, „Literatúrausstellung“, in: Dieter BURDORF u.a. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur*. 3. völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart u.a., J. B. Metzler, 2007. Vgl. auch Peter SEIBERT: „Literatúrausstellungen und ihre Geschichte“, in: Anne BOHNENKAMP und Sonja VANDENRATH (Hrsg.), *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen*, Göttingen, Wallstein, 2011, 15-37.

2. Gertrude CEPL-KAUFMANN und Jasmin GRANDE, „Vom Nachdenken über das Ausstellen im Zeichen der Literatur“, in: Katerina KROUCHEVA und Barbara SCHAFF (Hrsg.), *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*, Bielefeld, [transcript], 2013, 54-94, hier 66.

3. BOHNENKAMP und VANDENRATH (Hrsg.) (Anm. 1).

4. CEPL-KAUFMANN und GRANDE (Anm. 2). Vgl. auch Britta HOCHKIRCHEN und Elke KOLLAR, „Die seit Jahrzehnten geführte Debatte, ob man Literatur in Ausstellungen, Museen und Archiven vermitteln kann – oder markanter: ob sie sich überhaupt ausstellen lässt, scheint sich langsam zu erschöpfen.“ Aus: „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.): *Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven*, Bielefeld, [transcript], 2015, 7-21, hier 8).

gument gegenüber: die „boomende Praxis“ von Literatúrausstellungen.⁵ Dies stellt der Band selbst in der Vorstellung verschiedener aktueller Ausstellungsprojekte unter Beweis, darunter ein 2010 vom Frankfurter Goethe-Haus initiiertes Experiment zur Frage: „Wie stellt man Literatur aus?“ in Form einer Meta-Ausstellung mit „Sieben Positionen zu Goethes ‚Wilhelm Meister‘“.⁶ Den sich trotz aller Vorbehalte in der Theorie deutlich abzeichnenden Trend sehen Bohnenkamp und Vandenrath durch die Existenz neuer Institutionen wie Literaturmuseen und -häuser verstärkt.⁷ Im deutschsprachigen Raum ist vor allem das 2006 eröffnete und in jeder Hinsicht außergewöhnliche Literaturmuseum der Moderne (LiMo) in Marbach zu nennen.⁸ Die Entwicklung der Literaturhäuser lässt sich exemplarisch am Netzwerk „literaturhaus.net“ nachvollziehen. Von den elf darin verbundenen Institutionen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz wurden zwei in den 1980er, fünf in den 1990er und vier in den 2000er Jahren gegründet. Gerne verweisen sie auf eine lang zurückreichende literarische, verlegerische oder buchhandwerkliche Tradition am Ort, und oft sind sie in historischen Gebäuden beheimatet, von der spätklassizistischen Villa an der Außenalster in Hamburg bis hin zum denkmalgeschützten Gebäude aus dem 16. Jahrhundert in Salzburg.⁹ Die Exklusivität dieser Orte der Literaturvermittlung relativiert sich in einem soziologisch ausgerichteten Blick auf das breite Spektrum der Literatúrausstellung, und es wird deutlich, wie stark sie sich von ihren Ursprüngen, den literarischen Erinnerungsstätten und Literaturmuseen, gelöst und verselbständigt hat:

Wenn man von Literatúrausstellung redet, darf man das inzwischen ruhig vom Rasonieren über Literaturmuseen und –memoriale abkoppeln. Nicht nur bedienen sich diese selbst immer mehr der temporären (Sonder-)Ausstellung, sondern vierzehn Tage lang ein ‚Google Alert‘ mit dem Stichwort ‚Literatúrausstellung‘ geschaltet, reicht, um zu errahnen, in welchem breitem thematischen (von Lokalmatadoren bis hin zur Reiseliteratur) wie räumlichem Spektrum (sei es Stadtbibliothek, Jugendzentrum, Sparkassenfoyer oder Literaturhaus) Literatúrausstellungen stattfinden.¹⁰

Eine mögliche Erklärung für das wachsende Interesse sehen Bohnenkamp und Vandenrath in der grundlegenden Änderung der Rezeptionsmodi im Zuge des unter den Schlagworten „pictorial turn“¹¹ oder „iconic turn“¹² verhandelten Me-

5. Anne BOHNENKAMP und Sonja VANDENRATH, „Zur Einführung“, in: BOHNENKAMP und VANDENRATH (Anm. 1), 9-11, hier 9.

6. BOHNENKAMP und VANDENRATH (Anm. 1), 285 ff.

7. Sie sind zum Teil im Zusammenhang mit den im deutschsprachigen Raum reich vertretenen Dichterhäusern entstanden. Vgl. dazu u.a. Bodo PLACHTA, *Dichterhäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Stuttgart, Reclam, 2011.

8. Auf rund 1000 m² zeigt es Exponate aus dem Bestand des Deutschen Literaturarchivs Marbach vom 20. Jahrhundert bis heute in Verbindung mit einem anspruchsvollen Veranstaltungs- und Wechselausstellungsprogramm. Vgl. v.a. Deutsches Literaturarchiv Marbach (Hrsg.): *Denkbilder und Schaustücke*, Begleitbuch zur ersten Ausstellung, Marbach, 2006.

9. Netzwerk der Literaturhäuser. [Online], URL: <http://www.literaturhaus.net/>. Vgl. auch ALG online. Das Portal literarischer Gesellschaften und Literaturmuseen. [Online], URL: <http://www.alg.de/>. Diesem Dachverband gehören derzeit 241 literarische Gesellschaften, Literaturmuseen und literarische Gedenkstätten an.

10. Erhard SCHÜTZ, „Literatur. Ausstellung. Betrieb“, in: BOHNENKAMP und VANDENRATH (Anm. 1), 65-75, hier 70. Vgl. ergänzend: „Im expositorischen Bereich wiederum findet Literaturvermittlung nicht mehr nur in spezifischen Literaturmuseen oder anderen musealen Einrichtungen wie Dichtergedenkstätten oder Archiven statt, sondern hat sich längst auch auf Kunstmuseen ausgedehnt.“ HOCHKIRCHEN und KOLLAR (Anm. 4), 8.

11. William John Thomas MITCHELL, *Bildtheorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2008.

12. Gottfried BOEHM (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994.

dienwandels: „Die tiefgreifenden medialen Umwälzungen unserer Gegenwart rücken schließlich wieder stärker ins Bewusstsein, dass der Umgang mit sprachlichen Kunstwerken nicht auf die einsame und stumme Buchlektüre beschränkt bleiben muss.“¹³ Dieses Fazit der Herausgeberinnen und ihr Plädoyer für die Erprobung anderer Rezeptionsweisen von Literatur, die über die private, stille Lektüre hinausgehen, bilden den Ausgangspunkt für die Konzeption der Ausstellung an der Universität Bonn.

2. DIE SITUIERUNG DES AUSSTELLUNGSPROJEKTS IM WISSENSCHAFTLICHEN DISKURS

Ins Positive gewendet und auf das hier zur Diskussion stehende Projekt des Sichtbarmachens lyrischer Schreibprozesse übertragen, würde das Resümee von Bohnenkamp und Vandenrath besagen, dass gerade der Umgang mit dem sprachlichen Kunstwerk im (musealen) Raum die der Lyrik eigene Dimension der „Wort-Räume“ zu erschließen vermag – eine These, die der Begründung bedarf. Vor der Darstellung des Ausstellungsgegenstandes sei deshalb einigen wenigen Anmerkungen zur Situierung des Vorhabens im wissenschaftlichen Diskurs Raum gegeben.

Grundsätzlich ist die Annäherung an den Gegenstand, hier die Lyrik, mit räumlichen Kategorien nicht neu, trotz des als Paradigmenwechsel apostrophierten „spatial turn“.¹⁴ Rainer Maria Rilke etwa greift zur Raum-Metapher, wenn er die Unergründlichkeit des Werks von Georg Trakl und damit zugleich das Spezifische lyrischen Schreibens in Worte zu fassen sucht:

[...] es ist gleichsam auf seine Pausen aufgebaut, ein paar Einfriedungen um das grenzenlos Wortlose: so stehen die Zeilen da. Wie Zäune in einem flachen Land, über die hin das Eingezäunte fortwährend zu einer unbesitzbaren großen Ebene zusammenschlägt.¹⁵

Wie keine andere Gattung gibt die Lyrik in der Verdichtung und Prägnanz des Sprechens den Pausen Raum. Von Rilke eher auf das Wesen der (Traklschen) Dichtkunst bezogen, in der sich aus der semantischen Dichte sparsam gesetzter Verse heraus der Raum zum Nichtsagbaren oder Ungesagten öffnet, lässt sich die Metapher der Landschaft für das „grenzenlos Wortlose“ auch auf die räumliche Dimension des Schriftträgers beziehen. Geht es doch ganz entscheidend um die Fläche, das Blatt Papier, auf dem der Weißraum, das Wortlose, Trakls karge Verse zu überlagern droht. Dieser eben auch medial-material zu verortenden Spannung zwischen Wort und Raum hat beispielsweise die von Carl Keidel jr. gestaltete historisch-kritische Salzburger Trakl-Ausgabe mit ihrem großzügigen Layout und der feinen Romulus-Antiqua Rechnung getragen und so die Rezeption des Dichters entscheidend geprägt.¹⁶ Für Thomas Kling, den Trakls Lyrik von Jugend an begleitet hat,

13. BOHNENKAMP und VANDENRATH, „Zur Einführung“ (Anm. 5), 9.

14. Vgl. u.a. Doris BACHMANN-MEDICK „Spatial Turn“, in: Doris BACHMANN-MEDICK: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 3., neu bearbeitete Auflage. Reinbek bei Hamburg Rowohlt-Taschenbuch, 2009, 284-328. Hingewiesen sei an dieser Stelle auf die zentrale Rolle, die der Begriff „Raum“ in Klings Poetik spielt, vgl. die Komposita „Mundraum“ im Titel der Manhattan-Gedichte (Anm. 28 und 31) und „Sprachraum“ (Anm. 17 und 22).

15. *Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe*, Salzburg, 2. Auflage, O. Müller, 1959, 10.

16. Walter KILLY und Hans SKZLENAR (Hrsg.), *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*, 2 Bände, Salzburg, O. Müller, 1969.

ist die Spannung zwischen dem Setzen von Zeichen und dem zu besetzenden und doch niemals zu besitzenden Weißraum eine fast selbstverständliche Voraussetzung des Dichtens.¹⁷ Ebenso bedacht komponiert Kling „neben der Sprachraumnutzung“, wie er selbst betont, „die Räumlichkeit und die Anordnung im Buch“.¹⁸

Das Spannungsverhältnis zwischen dem Setzen von Zeichen und dem unbesitzbaren Feld des Wortlosen wiederholt sich auf der Ebene der ‚Medialität und Materialität‘ des Ausstellungs-Raumes. Denn auch die Exponate einer Ausstellung sind nichts weiter als „Zäune“, „ein paar Einfriedungen“ einer im Prinzip „unbesitzbaren großen Ebene“. Hier ist es vor allem Uwe Wirth, der im aktuellen Diskurs über die Literatúrausstellung – wenn auch weniger radikal als in Rilkes Metaphorik der Weite und Unbesitzbarkeit – auf die Bedeutung des Raums ‚zwischen‘ den Dingen in der Literatúrausstellung verweist und unter Berufung auf Aby Warburgs „Programm einer ‚Ikonologie des Zwischenraums‘“ die Literatúrausstellung als „Schauplatz einer ‚Philologie des Zwischenraums‘“ ausruft:

Was ausgestellt wird, ist das, was gezeigt wird, und was gezeigt wird, sind die sichtbaren Ausstellungsobjekte. Aber es wird noch mehr gezeigt, etwas, das nicht als Objekt sichtbar ist, sondern das nur als Beziehung zwischen Objekten, das heißt im räumlichen Arrangement der Museumsdinge, sichtbar *wird*. Das wusste schon Aby Warburg, der Photographien von Bildern und Zeitungsausschnitten auf mit schwarzem Stoff bezogenen Tafeln anordnete, wobei er die Ansicht vertrat, die Räume zwischen den arrangierten Elementen seien konstitutiv für das Entstehen eines ‚Denkraums‘.¹⁹

Diesem Modell einer Philologie des Zwischen ist die hier vorzustellende Ausstellung in besonderem Maße verpflichtet. Es geht einmal um den Raum als Denkraum in den vom Dichter entfalteten „Wort-Räumen“, den „Zäunen“, die er in der grenzenlosen Ebene des Wortlosen errichtet, und – auf medial-materialer Ebene – den Schriftzeichen, die er auf das Blatt setzt. Zum andern geht es um den Raum als Denkraum in dem Arrangement der Exponate, das in der räumlichen Berührung viel mehr als durch den Kommentar mögliche Beziehungen zwischen den begrenzten materiellen Spuren eines prinzipiell unfassbaren Entstehungsprozesses herzustellen sucht.²⁰

17. Vgl. Thomas KLING, „Peter Huchel Dankabstammung. ‚Die Wespen singen drüber wild‘“, in: Ders., *Botenstoffe*, Köln, DuMont, 2001, 164-171. Kling verweist hier vor allem auf „die Schreibgrundhaltung der Wortkargheit, die des Risses, der Vermorschung, kurz: der Scherbe“ (165). Die für unser Projekt relevante Phase von Klings Schreiben ist von einem geradezu „grafischen Gestaltungsimpuls“ geprägt. Siehe Peer TRILCKE, „Klings Zeilen. Philologische Betrachtungen“, in: Frieder von AMMON u.a. (Hrsg.), *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*, Göttingen, V&R Unipress, 2012, 293-325, hier 295. In dem Gedicht „Manhattan Mundraum“ (Anm. 28) beispielsweise basiert die Versgliederung je nach Strophe auf einer annähernd gleichen oder stetig wachsenden Anzahl von Anschlägen pro Vers, so dass die Strophen sich wie Häuserblöcke in einer Stadtlandschaft gegen den Himmel abzuheben scheinen.

18. Thomas KLING, „Ein schnelles Summen. Thomas Kling im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes und Urs Engeler in Köln am 2.4.1994“, in: Ders., *Botenstoffe*. (Anm. 17), 202-215, hier 204. Zu weiteren Aspekten der Medialität und Materialität im Prozess des Schreibens und Publizierens vgl. Gabriele WIX, „Am Abend wenn... Vom Nutzen konkurrierender Editionen: Georg Trakl. Salzburger und Innsbrucker Ausgabe“, in: *Beihfte zu editio*, 38, 2015, 385-400 und „Von Josef Albers bis Christopher Williams. Zur Mappe als künstlerischem Medium seit 1945“, in: Annette GILBERT (Hrsg.), *Nichts für schnell-betrachter und bücher-blätterer. Eugen Gomringer's Gemeinschaftsarbeiten mit bildenden Künstlern*, Bielefeld, Kerber, 2015.

19. Uwe WIRTH, „Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?“, in: BOHNENKAMP und VANDENRATH (Anm. 1), 53-64, hier 63.

20. Zur Betonung der Differenz, dass es sich bei den Autografen um „erstarre Schreibspuren“ handelt, nicht um „das Schreiben selbst“, vgl. Almuth GRÉSILLON, *Literarische Handschriften. Zur*

3. DER DICHTER THOMAS KLING UND DIE TEXTGENETISCHE ANNÄHERUNG AN SEINEN MANHATTAN-GEDICHTKOMPLEX ALS GEGENSTAND DER AUSSTELLUNG

Thomas Kling (1957-2005) ist Dichter, Performer, Essayist und Übersetzer. In seiner Funktion als Herausgeber einer viel beachteten Lyrikanthologie, als Kritiker und als Kurator des Literatentreffen „Hombroich : Literatur“ hat er maßgeblich auf die Entwicklung der deutschsprachigen Lyrik Einfluss genommen.²¹ Zu Lebzeiten sind nahezu zwanzig Lyrik- und Essaybände erschienen, deren Titel wie *erprobung herztärkender mittel, geschmacksverstärker, brennstabm, nacht.sicht.gerät, Botenstoffe* oder *Sondagen* sein künstlerisches Programm abbilden. Mit einer dezidierten Hinwendung zu den „Realien“ markiert sein Schaffen das Ende der Epoche der neuen Innerlichkeit. Schreiben bedeutet in Klings Poetik Übersetzen und damit ein Einholen von „Wirklichkeiten“ in den Sprachraum der Dichtung:

Wir haben es mit der Schwierigkeit des Übersetzens zu tun, des Übersetzens von Wirklichkeiten, von Realien; von geschichtlichen, kultur- und zeitgeschichtlichen Realien. Wir haben es mit den Realien der gesprochenen und toten Sprachen zu tun. Das Durchtauchen all der vorhandenen, seienden Sprachräume.²²

Geboren in Bingen lebte Kling nach einem Studium in Düsseldorf, Köln und Wien zunächst in Köln, bevor er Ende 1994 mit der Künstlerin Ute Langanky auf die *Raketenstation Hombroich* bei Neuss zog. Auf diesem ehemaligen Nato-Stützpunkt, den der 2007 verstorbene Kunstmäzen Karl-Heinrich Müller 1994 in Erweiterung des *Museum Insel Hombroich* zur Einrichtung eines Lebens- und Schaffungsmittelpunkts für Künstler, Dichter und Musiker erworben hatte, wohnte und arbeitete Kling in den letzten zehn Jahren seines Lebens in einem ehemaligen Mannschaftsbunker. „Der Bunker ist unsere Nachthütte in den Kürbisgärten geworden; ist Atelier, Bibliothek, Arbeitsraum, Labor inmitten dieser Rübenäcker, um genau zu sein.“²³ Heute befindet sich hier, in der weitgehend unveränderten Bibliothek Klings, das *Thomas Kling Archiv*, eine Schenkung seiner Frau Ute Langanky an die *Stiftung Insel Hombroich*. Es enthält den gesamten Nachlass des Dichters und ist mit dem Originalmobiliar wie Klings Schreibtisch und Stehpultaufsatz ausgestattet. Durch zahlreiche Bilder und Requisiten, die Zeugnis seines Lebens und Freundeskreises geben, sowie durch den Verbleib in den Räumlichkeiten, die das Paar gemeinsam bewohnte und in denen Langanky heute alleine lebt, trägt das Archiv die Züge eines Dichterhauses und besitzt eine starke, fast körperliche Präsenz des verstorbenen Autors.

Klings Nachlass wurde von Ende 2008 bis Mitte 2011 durch das Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf archivalisch erschlossen.²⁴ Bei dem Projekt an der Uni-

Einführung in die „critique génétique“, Bern u.a., Peter Lang, 1999, 157.

21. Thomas KLING, *Sprachspeicher. 200 Gedichte aus 1200 Jahren*, Köln, DuMont, 2000. Unveröffentlichtes und verstreut publizierte Aufsätze sind in Auswahl posthum erschienen in: *Thomas Kling. Das brennende Archiv*. Zusammengestellt von Norbert WEHR und Ute LANGANKY, Berlin, Suhrkamp, 2012.

22. Thomas KLING, „Sprachinstallatin Lyon“, in: VON AMMON u.a. (Anm. 17), 11. Kling bezieht sich hier auf den „quecksilbrig listen- wie sprachenreichen ehemaligen Hirten- und Wegegott“ Hermes, den Götterboten, den Dolmetsch, den Vermittler, und damit auch Alter Ego des Dichters.

23. Thomas KLING, „Forderung. Förderung. Startrampe“, in: Auszug aus dem *Buch der Stiftung Insel Hombroich*, Erstausgabe, 1998. [Online], URL: <http://www.inselhombroich.de/raketenstation-hombroich/labor/>.

24. Vgl. Alina SCHARFSCHWERT, „Das eingepflegte Archiv“, in: VON AMMON (Anm. 17), 383-389. Die Archivalien sind eingepflegt in das digitale Archiv d:kult (Digitales Kunst- und Kulturarchiv

versität Bonn handelt es sich um die erste philologische Sondierung des Archivs mit dem Ziel, den poetischen Schreibprozess auszustellen und eine Faksimile-Edition eines exemplarischen Textkonvoluts zu erarbeiten, das heißt, philologisch-editorische und ausstellungsbezogene Erschließung bilden von Anfang an einen Zusammenhang.²⁵ Initiiert von Kerstin Stüssel, Lehrstuhlinhaberin für *Neuere deutsche Literaturwissenschaft*, werden Ausstellung und Edition mit ihr und Studierenden in zwei parallel veranstalteten Seminaren gemeinsam erarbeitet.²⁶ Das Interesse an Kling ist über seine unstrittige Bedeutung für die Gegenwartslyrik hinaus im Kontext eines Alleinstellungsmerkmals der Bonner Germanistik zu sehen, der im Jahr 2011 von der Kunststiftung NRW und der Universität Bonn eingerichteten Thomas-Kling-Poetikdozentur, die dem „radikalen Geist“ des Dichters und seinem „kompromisslosen Künstlertum“ verpflichtet ist.²⁷ Institutionell eingebettet ist das Ausstellungsprojekt in die Festlichkeiten zum 125jährigen Bestehen der Bonner Germanistik am 31. Oktober 2013, ein Rahmen, der – nicht zuletzt durch die Förderung der Kunststiftung NRW und der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn – die Möglichkeit eröffnet, mit einer Literatúrausstellung die Premiere im Wechselausstellungsraum des neuen Universitätsmuseums zu gestalten.

Die philologische Sondierung setzt an der Schnittstelle von Archiv und neuem Schreibort an. Sehr schnell kristallisiert sich der Manhattan-Gedichtkomplex des Autors als besonders relevant für unser Vorhaben heraus. Denn der Befund ist durchaus überraschend: Ein Dichter begibt sich mit der ersten Publikation nach seinem Umzug an den Niederrhein – „inmitten dieser Rübenäcker“ – auf eine *Reise um die Welt*. Aus dem so betitelten Roman von Adalbert Chamisso stammt eines der Mottos für den Gedichtband *morsch*, den Kling 1996 veröffentlicht. Auftaktgedicht ist „Manhattan Mundraum“, ein zwölfstrophiges Gedicht, dessen Entstehung auf den ersten und einzigen Besuch Klings im November 1995 in New York zurückgeht, einer Einladung des *Goethe House* zur Teilnahme an einem *Deutsch-Nyorician Poetry Festival* folgend. Der Ausstellungstitel „Thomas Kling: geschmolzener und / wieder aufgeschmolzener text.“ ist ein Schlüsselzitat aus diesem Gedicht.²⁸ Er spiegelt den thematischen Schwerpunkt der Frage nach der Genese literarischer Texte wider und trägt der dichterischen Poetik Rechnung: Kling versteht sich als Spracharchäologe, dem über die geschriebene Sprache und das gesprochene Wort hinaus die Dialekte und Fachsprachen sowie die Etymologie eine zentrale Referenz für das Schreiben sind. Das poetische Programm des Dichters in New York beschreibt Peter Waterhouse als ein „Freikratzen der Poesie“ dieser

Düsseldorf). [Online], URL: <http://www.duesseldorf.de/kultur/kulturamt/dkult/> mit derzeit 3507 Treffern zu Objekten unter dem Suchwort „Thomas Kling“. Digitalisate wurden nicht erstellt.

25. Vgl. die Begleitpublikation: Kerstin STÜSSEL und Gabriele WIX (Hrsg.). *Thomas Kling. Zur Leitcodierung. Manhattan Schreibszene*, Göttingen, Wallstein, 2013.

26. Vgl. dazu die universitätsinterne Presse: Ulrike Eva KLOPP, „Wie entsteht ein Gedicht? Team aus Lehrveranstaltungen zeigt Ausstellung zu Thomas Kling“, in: *Forsch*, 4, 2013, 30. [Online], URL: <https://cams.ukb.uni-bonn.de/hkom/e-forsch/november-2013/page32.html> und Uninews-Online, Uni Bonn, 27.10.2013. [Online], URL: <http://uninews-online.de/2013/10/27/ausstellung-mit-handschriften-von-thomas-kling/>.

27. Ursula SINNREICH und Fritz BEHRENS, „Die Thomas-Kling-Poetikdozentur der Kunststiftung NRW“, in: *Von Sprache sprechen. Die Thomas-Kling-Poetikdozentur*, Herausgegeben von der Kunststiftung NRW, Düsseldorf, 2014, 9-13, hier 12.

28. „Manhattan Mundraum“, in: Thomas KLING. *Morsch. Gedichte*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1996, 7-12, hier 9.

Stadt.²⁹ Es ist das Entziffern des „NYC TEXTUS“³⁰, wie Kling das Gedicht in einem Entwurf benennt, „wo, im ohrenzwischen- / raum granitplattn mahlen, gegeneinander mahlen:“ („Manhattan Mundraum“, 2. Strophe), es ist die Arbeit am Palimpsest: „palimpsest ist ding, vom schabereinsatz / abgekratzt ist palimpsest“ (6. Strophe), und es ist das Zündeln an der etymologischen Kette von „morsch“, „Mörser“ und „Mörtel“, die Kling selbst im Klappentext des Gedichtbandes *morsch* aufreht.

In expliziter motivischer Wiederaufnahme dieses Gedichts verwebt „Manhattan Mundraum Zwei“ sechs Jahre später die mediale Rezeption des Terrorakts 9/11 in den endlosen Loops mit der Augen- und Ohrenzeugenschaft des Dichters bei seinem damaligen Besuch. Die ebenso exponierte Stellung des Nachfolgegedichts im Œuvre Klings wird belegt durch die Entscheidung des Autors, damit den 2002 erschienenen Gedichtband *Sondagen* einzuleiten.³¹ Verlinkt sind die Gedichte untereinander durch ein Zitat aus der Eingangsstrophe des ersten Manhattan-Gedichts in einem der beiden Mottos für „Manhattan Mundraum Zwei“: „die / ruinen, nicht hier, die / zähnung zählung der / stadt!, zu bergn, zu verbergn!“³² Der intertextuelle Ansatz und das Verflechten von Motiven und Wendungen durch das Werk hindurch, hier das Zitat eigener Verse in einem sechs Jahre später geschriebenen Gedicht, sind Ausdruck des poetologischen Ansatzes des Dichters, der den Loop in „Manhattan Mundraum Zwei“ nicht nur als mediales Instrument thematisiert, sondern auch als selbstreferentiellen Verweis einsetzt.

Die Frage nach der Bedeutung dieses rätselhaften Eigenzitats bringt einen für die Beziehung zwischen Archiv und Museum wesentlichen Punkt ins Spiel, der weiter unten noch einmal zu vertiefen sein wird: das Auffinden scheinbar zufällig aufbewahrter Dinge, denen im Nachvollzug der Genese eine Schlüsselbedeutung zukommen kann, sofern sich die Spuren entziffern lassen. In diesem Fall ist es eine Kinokarte, die sich zwischen den Seiten eines Notizhefts aus New York findet. Sie dokumentiert Klings Besuch des Films *Epidemic* von Lars Trier während seines Aufenthalts in New York. Die Aussage „die / ruinen, nicht hier“ bezieht sich auf eine Sequenz im Film über die Zerstörung Kölns im zweiten Weltkrieg. Dass dies von New York aus geschieht, verdeutlicht das deiktische Adverb „hier“ bzw. dessen Negation „nicht hier“. In „Manhattan Mundraum Zwei“ erhalten die im Motto zitierten Verse mit der Antizipation der terroristischen Zerstörungen in New York eine neue Bedeutungsebene. Der scheinbar zufällige Fund der Kinokarte enttarnt sich als vom Autor gezielt platzierter Hinweis auf ein ganzes Netz von im Text verborgenen Bezügen. Dies aufgedeckt zu haben, ist nicht unser Verdienst, sondern das Ergebnis einer akribischen Analyse der Faksimile-Edition aus der Begleitpublikation zur Ausstellung anlässlich eines von *uni-bonn.tv* aufgezeichneten Gastvortrags, den Klings Weggefährte und Dichterkollege Marcel Beyer im Universitätsmuseum Bonn hielt.³³ Was bei der Konzeption der Schau nicht bekannt gewesen und

29. Peter WATERHOUSE, „Mund. Tener mundi orbis“, in: *Thomas Kling. text + kritik* 147/2000, 38-58, hier 45 f.

30. Thomas KLING, „Loses Blatt mit Wasserzeichen o.D. in einem Schreibblock“, datiert vom 23.2.–4.3.1996. Thomas Kling Archiv, Stiftung Insel Hombroich: HHI.2008.D.Kling.2964. Faksimile in: STÜSSEL und WIX (Anm. 25), 28 f.

31. „Manhattan Mundraum Zwei“, in: Thomas KLING, *Sondagen. Gedichte*, Köln, DuMont, 2002, 7-17.

32. *Ibid.*, 9.

33. Die Videoaufzeichnung beginnt mit einer Wiedergabe von Klings Performance seines Gedichts „Manhattan Mundraum“ und gibt auch Einblick in die Ausstellung. Vgl. Marcel BEYER,

deshalb nicht zu sehen war, kam über diesen Weg auf beeindruckende Weise in die Ausstellung hinein.

Wenn im Titel meines Beitrags nachdrücklich auf das Herstellen von Sichtbarkeit abgehoben wird, mag der Einwand geltend gemacht werden, dass Sichtbarkeit selbstredend Voraussetzung jeglicher Form des Ausstellens sei. Die Schwierigkeiten bei der Ausstellung von Literatur – die ja schon mit der Frage anfangen, was überhaupt der Gegenstand ist, der ausgestellt werden soll – spitzen sich jedoch hier insofern zu, als der dichterische Schreibprozess nicht gegeben, sondern auf Grundlage der materialen Überlieferungsspuren erst herzustellen ist. Das bedeutet, einen rekonstruierten zeitlichen Verlauf in die Sichtbarkeit und damit in eine Verortung im Raum zu überführen. Grundlage ist ein (post)strukturalistischer, prozessualer Textbegriff, der den „avant-texte“ als dem gedruckten Text gleichwertig betrachtet.³⁴ In der Editionsphilologie wird das methodische Vorgehen bei der Erarbeitung der Genese bzw. des Schreibprozesses nicht unter der Kategorie des Sichtbarmachens beschrieben. Diese aber bietet sich bei der Offenlegung wissenschaftlicher Praktiken, hier des editorischen *procedere*, im Kontext eines Ausstellungsprojektes für ein Universitätsmuseum an, das sich der Ausstellung wissenschaftlicher Praxis widmet.

Das für die Entstehung eines Textes relevante Material ist aus dem Fundus des Archivs und privater Sammlungen herauszufiltern und wird damit in die erste Stufe der Sichtbarkeit überführt. Im zweiten Schritt gilt es Sichtbarkeit im Sinne der Lesbarkeit über eine Transkription der Dichterhandschrift herzustellen, in einem weiteren ist die mögliche Abfolge der Entwürfe und aller weiteren Dokumente wie Typoskripte, Word-Dokumente, Druckvorlagen, Korrekturfahnen, Abdrucke zu rekonstruieren. Darüber hinaus stellt sich die Frage nach den Werkkorrespondenzen sowie den intertextuellen Bezügen, den Lektüren, die in das Schreiben eingeflossen und – im Falle Klings – häufig in seiner Arbeitsbibliothek nachweisbar sind. Der entscheidende Schritt ist die Charakteristik des Schreibprozesses selbst sowie seiner räumlichen Verfasstheit, die Kerstin Stüssel in Erweiterung des von Rüdiger Campe geprägten Begriffs der „Schreibszene“ betont und so eine Brücke zur Wahrnehmung von Literatur im Raum schlägt.³⁵ Während des gesamten, umfassenden Produktions- und Rezeptionsprozesses ist also die Frage der Sichtbarkeit, und hier eben auch: der Ausstellbarkeit, bereits im Spiel. Entsprechend, so die These, sollen

„Thomas Kling, New York State of Mind“, Vortrag am 29.11.2013 im Universitätsmuseum Bonn. [Online], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MRC5hWIyX04>. Vgl. ders. „Thomas Kling-New York State of Mind“, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 209, März 2014, 123-135, und die handschriftlichen Notizen Klings in: Thomas KLING, *Loses Blatt mit Wasserzeichen* (Anm. 30).

34. Vgl. das Standardwerk von Almuth GRÉSILLON (Anm. 20).

35. Kerstin STÜSSEL, „Schreibszene Manhattan“, in: STÜSSEL UND WIX (Anm. 25), 78-95. Hier 82. Vgl. Rüdiger CAMPE, „Die Schreibszene, Schreiben“, in: Hans Ulrich GUMBRECHT und K. Ludwig PFEIFFER (Hrsg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, 759-772 und Sandro ZANETTI, „Logiken und Praktiken der Schreibkultur. Zum analytischen Potential der Literatur“, in: Uwe WIRTH (Hrsg.), *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*, Berlin, Kadmos, 2009, 75-88: „Schreibszenen – Thematisierungen von Schreibprozessen im Prozess des Schreibens, Inszenierungen einer Wiederkehr des Schreibens im Geschriebenen – eröffnen einen Zugang zur Geschichte des Schreibens, der diese Geschichte im Medium der quasi-simultanen Reflexion als Widerstreit heterogener (körperlich-gestischer, instrumentell-technischer, sprachlich-semantischer) Elemente mit historisch und individuell je unterschiedlichen Gewichtungen zu erkennen gibt.“ (*ibid.*, 77). Vgl. auch Wolfgang SCHOTT unter Berufung auf Hubert WINKELS, die Ausstellung habe mit ihrem Konzept der Schreibszene eine neue wissenschaftliche Zugangsform entwickelt, in der das Tätigkeitsfeld des Dichters erfasst sei. In Wolfgang SCHOTT, „Sprachinstallation. Revisited“ [Online], URL: <http://www.editiondaslabor.de/blog/?p=26455> und Hubert WINKELS, „Thomas Kling – der sanfte Beserker, die Universität und der Tod“, in: *Von Sprache sprechen* (Anm. 27), 19-30.

in der Ausstellung, der letzten Ebene des Sichtbarmachens, alle Stufen des Sicht- und Ausstellbarwerdens transparent bleiben. Das bedeutet, die Darstellung des dichterischen Schreibprozesses mit dem Prozess seiner Rekonstruktion und der Praxis des Aus-Stellens in einem Universitätsmuseum zu überblenden.

4. DIE AUSSTELLUNG IM WECHSELSPIEL MIT DEM AUSSTELLUNGORT (I): DAS UNIVERSITÄTSMUSEUM BONN

Die erste Präsentation findet im Wintersemester 2013/14 im neu eröffneten Universitätsmuseum Bonn statt, an einem Ort, dessen historische Schichten der Nutzung vom barocken Residenzschloss bis hin zu einer Studentenbibliothek aufgrund einer sorgfältig bedachten Restaurierung ablesbar geblieben sind und der mit seinem oben bereits angesprochenen eigenen Ausstellungskonzept der Präsentation wissenschaftlicher Praxis einen einzigartigen Resonanzboden für das Ausstellungskonzept bereit stellt.³⁶ Auf Initiative der Literaturwerkstatt Berlin wird die Ausstellung im Juni 2014 unter anderer Akzentuierung im Rahmen des Poesie Festivals in der Akademie der Künste in Berlin gezeigt.³⁷ Die Handschrift und ihre Transkription erfahren dabei einen Medienwandel, worauf ich im letzten Teil des Aufsatzes eingehe.

Die Narration der Ausstellung im Universitätsmuseum Bonn folgt der wissenschaftlichen Recherche, beginnend mit der ersten Orientierung auf dem Areal der *Raketenstation Hombroich* und der Sichtung der Publikationen, die unmittelbar nach dem Umzug des Dichters entstanden, über die Sondierungen in den Autografen und z.T. handkorrigierten Computerausdrucken / Druckfahnen, die im Digitalen Online-Archiv dem Stichwort „Manhattan“ zugeordnet und im *Thomas Kling Archiv, Stiftung Insel Hombroich* aufbewahrt sind, ferner die Nachforschungen nach noch nicht archivalisch erfasstem Material, darunter ein 36seitiges Notizbuch von Klings Aufenthalt in New York im November 1995, und schließlich die Erforschung der Arbeitsbibliothek des Dichters bis hin zu den ersten Versuchen der Studierenden, die Autografen diplomatisch zu transkribieren, denen als Dokumentation des Arbeitsprozesses eine eigene Vitrine gewidmet ist.³⁸ Das Ergebnis wird als Faksimile-Edition in einer Begleitpublikation bereitgestellt, so dass ergänzend zur Schau in den Seiten des Schreibblocks oder Notizbuchs „geblättert“ werden kann, was in dem unter Glas abgeschirmten Original nicht möglich ist.³⁹

36. Vgl. „Universitätsmuseum Bonn. Schaufenster der Wissenschaft“. [Online], URL: <http://www3.uni-bonn.de/einrichtungen/universitaetsverwaltung/organisationsplan/archiv/universitaetsmuseum>

37. Vgl. „Kling und Pastior. Text – Stimme – Bild. Ausstellung. Veranstaltung Literaturwerkstatt Berlin Juni 2014. [Online]: <http://www.literaturwerkstatt.org/de/literaturwerkstatt-berlin/veranstaltungen/veranstaltung-suche/kling-und-pastior-text-stimme-bild> und „Kling and Pastior: Text – Voice – Image. Exhibition. Event Literaturwerkstatt Berlin June 2014. [Online]: URL: <http://www.literaturwerkstatt.org/en/poesiefestival-berlin/programm-2013/gesamtuebersicht-2013/kling-und-pastior-text-stimme-bild>

38. Zur genaueren Beschreibung der Archivalien vgl. Gabriele Wix „Leitcode Manhattan“, in: STÜSSEL und WIX (Anm. 25), 48-77.

39. Dies geschieht entgegen der gängigen Praxis, dem Besucher das Umblättern in einer digitalisierten Version zu ermöglichen, oft als Pad oder elektronischer Bilderrahmen an/in der Vitrine mit dem Original zu finden. Es sei dahingestellt, ob der Medienwechsel und das Licht des elektronischen Mediums dem zuträglich ist, was man den ästhetischen Augenblick nennt, den Moment, in dem „ein Museumsding“ den Betrachter „angemacht“ hat (WIRTH [Anm. 19], 59). Jedenfalls hat das Gesamtkonzept von Ausstellung und Buch zur Weiterführung der wissenschaftlichen Arbeit und zur nachhaltigeren Wahrnehmung des Projekts beigetragen. Vgl. u.a. BEYER (Anm. 33),

Um der Besonderheit der Klingschen Dichtung gerecht zu werden, sieht das multimediale Ausstellungskonzept unterschiedliche und voneinander getrennte Bereiche vor, die farblich oder formal miteinander vernetzt sind. Das *dossier génétique* und die ersten Spuren der wissenschaftlichen Erschließung werden konventionell in Vitrinen gezeigt. Die Wiedergabe einer extremen Ausschnittvergrößerung aus einem handschriftlichen Manhattan-Gedichtentwurf auf neutralem Beige dient als Untergrund für die Präsentation der Exponate: Ohne dass es verbaler Erklärungen bedarf, ist den Ausstellungsbesuchern das Thema „Schreibprozesse“ präsent. Die Freilegung der Genese Schicht um Schicht und ihr korrespondierend das „Freikratzen der Poesie der Stadt“ als Verfahren des Gedichtes selbst reflektiert auch die Gestaltung des Ausstellungsplakats, das für die Veranstaltungen des Rahmenprogramms, der bereits oben angesprochene Vortrag von Beyer und ein *Poetry Slam*, variiert wird. Die Auswahl des darauf abgebildeten Dichterporträts stellt eine visuelle Verbindung zur Thomas-Kling-Poetikdozentur her, die für ihre Öffentlichkeitsarbeit dieses Foto mit hohem Wiedererkennungswert verwendet. Das frische Türkisblau des Entwurfs wird – die Gegenwärtigkeit einer Archivrecherche durch Studierende signalisierend – zur Leitfarbe der Ausstellung und findet sich zum Beispiel in den kommentierenden Kartons in den Vitrinen wieder, auf die ich weiter unten zurückkomme.

Performanz ist ein entscheidender Faktor in Klings Lyrik, die bereits von sich aus die „einsame und stumme Buchlektüre“ zu überwinden sucht. Entsprechend gibt es eine Video- und Hörstation – es existieren Tonaufzeichnungen beider Manhattangedichte –, aber auch eine Lesecke mit den Lyrikbänden Klings, ferner einen interaktiven Karteikasten zur Vorbereitung eines wissenschaftlichen Kommentars.⁴⁰ Zentraler Blickfang der Ausstellung ist die (Re-)Präsentation des Schreiborts und heutigen Archivs. Sie verleiht den Archivalien maßgeblich ihre Fundierung und Verortung als „Schreibszene“, weshalb ich mich auf diesen Ausstellungsbereich konzentrieren und ihn vertiefend darstellen möchte.

Die Transposition des Schreiborts in den Ausstellungsort erfolgt über verschiedene Medien und auf einer doppelten Ebene, die aus der besonderen räumlichen Situation des Archivs resultiert, der bereits mehrfach angesprochenen Identität des Entstehungs-/Schreiborts mit dem Ort unserer Recherchen. Zum einen wird in das Archiv bzw. Klings Lebens- /Arbeitsumfeld aus der Perspektive einer Gemeinschaftsarbeit von Kling und Langanky in Form eines Künstlerbuchs mit dem Titel *GELÄNDE. Camouflage* gezeigt, das parallel zu dem Gedichtband *morsch* entstanden ist.⁴¹ 16 Originalfotografien Langankys aus diesem Band hängen als einzige vertikal gezeigte Exponate an einer knapp 5 m langen und 1,80 m hohen, frei in den Raum gestellten Ausstellungswand – die Wände des Raums dürfen aus konservatorischen Gründen nicht bespielt werden – und vermitteln aus einem künstlerisch-fotografischen Blick die Aura des Areals, dessen

Tobias LEHMKUHL, „Palimpsest mit Pi. Zur Dichterhandschrift von Thomas Kling“ und Hubert WINKELS, „Der Sprechbeserker im Urnengrab. Von den zwei Körpern des Dichters Thomas Kling“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 31. März 2015 [Online], URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/erinnerung-thomas-kling-palimpsest-mit-pi-1.2416379> und <http://www.genios.de/presse-archiv/artikel/SZ/20150331/der-sprechberserker-im-urnengrab/A59792580.html>

40. Zu Klings Tonaufzeichnungen vgl. Ulrike JANSEN und Norbert WEHR (Hrsg.), *Thomas Kling. Die gebrannte Performance. Lesungen und Gespräche*, 4 CDs und ein Begleitbuch, Düsseldorf, Lilienfeld, 2015.

41. Thomas KLING und Ute LANGANKY. *GELÄNDE. Camouflage*, Münster, Kleinheinrich, 1998.

ehemalige militärische Nutzung sich bis heute in die niederrheinische Landschaft eingeschrieben hat. Einem Fundstück, dem losen Zettel eines Kellnerblocks mit dem Aufdruck „GAULOISES BLONDES. Liberté, toujours“, auf dem Kling u.a. die Wörter „botnstoff“, „todesbotnstoff“ und „sprachzerfall“ notiert hat, kommt eine entscheidende Rolle im gemeinsamen Entstehungsprozess der beiden Druckwerke *morsch* und *GELÄNDE. Camouflage* zu. Entsprechend ist dem kleinen Zettel eine ganze Vitrine gewidmet, zusammen mit den Büchern, die auf den für den Nachvollzug der Genese relevanten Seiten aufgeschlagen sind. „botnstoff“ tritt einmal auf als „botenstoff licht“ (*GELÄNDE. Camouflage*), der das Sehen für Mensch und Kamera ermöglicht. Zum andern ist es der „todesbotnstoff“, der auf die militärische Geschichte des Ortes anspielt und die zur Zeit des Kalten Krieges dort gelagerten Raketen mit ihren atomaren Sprengköpfen. In *morsch* verweist der Neologismus „blicknamenzerfall“ („Manhattan Mundraum“, 12. Strophe) auf die Flüchtigkeit der (Sprach-)Wahrnehmung der Menschenmassen in einer Weltstadt, auf den „sprachzerfall“, der dort stattfindet.

So vermag ein einfacher Kellnerblockzettel eine Gelenkstelle zwischen Museum und Archiv zu bilden, indem er die Genese des dichterischen Textes durch die Berührung im Raum nachvollziehbar macht, zugleich aber auch Zeugnis gibt von der Arbeitsweise eines Dichters, der im gezielten Aufbewahren von Dokumenten das Archiv bereits im Blick hatte, sei es ein Zettel, sei es eine Kinokarte.⁴² Das bedeutet aber auch, dass der Ort, an dem Kling geschrieben hat, nicht erst *posthum* zum Archiv geworden ist, sondern immer schon Archiv war. Den damaligen Weggefährten war das nicht bewusst:

Auch der Archivierung eigener Manuskripte und Vorarbeiten konnte Thomas Kling nichts abgewinnen, erinnere ich mich, ja, in seiner späteren Bemerkung, er hebe doch nicht jedes Zettelchen auf, schwang grundsätzliches Misstrauen mit – aber wem oder was gegenüber? Demjenigen, der die Genese einer Arbeit ebenso in Bann schlägt wie das abgeschlossene Werk? [...]

Umso erstaunlicher war es, nach seinem Tod, zu sehen, welche Fülle an Material der Fintenleger Thomas Kling aufbewahrt, gesammelt hatte, von seinen frühesten, Anfang der siebziger Jahre entstandenen Gedichten an [...].⁴³

Während die Fotografien der Raketenstation Hombroich die äußere Umgebung von Klings Schaffen zeigen, führt die Präsentation des Original-Stehpultaufsatzes von Klings Schreibtisch ins Innere des vom Dichter bewohnten Bunkers. Sie macht den eigentlichen Ort der Entstehung des dichterischen Werks sinnfällig, dies durchaus auch in ironischer Anspielung auf den Kult der Dichtershäuser, die den Dichterschreibtisch als den Ort inszenieren, an dem sich „Geistiges materialisiert“.⁴⁴ Die Art und Weise der Präsentation ist deutlich reduziert, um die in der Ausstellung intendierte Spannung von sinnlicher Präsenz der Schreibszene und inszenatorisch-distanzierter Reflexionsebene auszubalancieren. Statt einer Imitation des gerade in den Dichtershäusern evozierten *genius loci* wird der 90 x 90 x 36 cm große Stehpultaufsatz zwar als faktischer Ort des künstlerischen Schaffens ausgestellt, aber ohne den dazu gehörigen Schreibtisch Klings und ohne Requisiten wie

42. Vgl. S. 165 f.

43. Marcel BEYER, „Thomas Kling: Herz“, in: *Thomas Kling. Das brennende Archiv* (Anm. 21), 175-187, hier 179.

44. Vgl. Kerstin STÜSSEL, „Schreibszene Manhattan“ (Anm. 25), 81.

Schreibgerät, Schreibunterlage oder Entwurfspapier, d.h. unter Verzicht auf alles, was „Museumsapuristen“ als „museums- und ausstellungswürdig“ ansehen.⁴⁵ Vielmehr ist der Stehpultaufsatz auf einen weißen Sockel gesetzt, der – 190 x 90 x 78 cm groß – in den Originalmaßen von Klings Schreibtisch angefertigt wurde. Wie auch die kleineren schwarzen Vitrinen des Wechselausstellungsraums korrespondiert der Sockel dem Ausstellungsmodus des Universitätsmuseums, das seine Exponate in und auf großen, schwarz-weißen Vitrinen zeigt, die an Gelehrtenschreibtische erinnern.⁴⁶ Der Stehpultaufsatz auf dem Sockel ist Dokument und zugleich Zitat, das den Reliquienkult der Dichterhäuser reflektiert und auf die Inszenierung der Ausstellung selbst in einem Universitätsmuseum verweist.

In situ erweisen sich jedoch die Wirkung der Dinge und die Beziehung, die sie im und zum Ausstellungsraum entfalten, als wesentlich komplexer. Wenige Brandflecken auf der Schreibfläche, Spuren des Rauchens während des Schreibens, geben dem Möbel trotz des neutralen weißen Sockels und des Verzichts auf jegliche Requisiten aus dem Archiv die Signatur des Autors: Das Auratische lässt sich nicht aussperren, und je reduzierter eine Ausstellung verfährt, desto stärker muss die Aussagekraft selbst geringer Details eingeschätzt werden. Eine weitere Erfahrung kommt hinzu. Gänzlich ungeplant und sehr überraschend entwickelt der Stehpultaufsatz in der Ausstellung eine Eigendynamik, die sowohl dem Kult des Biografischen als auch der Rationalität eines meta-indexikalischen Ausstellungsgestus entgegenläuft, ja überhaupt den Rahmen der Ausstellung sprengt: Das reduzierte, streng geometrische Möbel in hellem Birkenholz – gestaltet von dem japanischen, ebenfalls auf der *Raketenstation Hombroich* lebenden Künstler Katsuhito Nishikawa – gewinnt durch die Platzierung auf dem weißen Sockel eine autonome skulpturale Qualität, wodurch es sich aus dem Gebrauchskontext herauslöst. Um diesen Kontext weiß der Betrachter aber, so dass der Stehpultaufsatz in der Ausstellung wie ein Vexierbild wirkt, in dem sich die Spur des Autors zugunsten der Rezeption eines autonomen Kunstwerks verliert und umgekehrt. Die dem Pult eigene karge Ästhetik des rechten Winkels, die strenge Wiederholung der symmetrischen Teilung der Ablageflächen, windmühlengleich, wird in der spannungsreichen Umgebung der barocken Schlossarchitektur mit hohen Sprossenfenstern und Deckengewölben und der denkmalgeschützten, sorgfältig restaurierten Innenausstattung der ehemaligen Studentenbibliothek aus den 1950er-Jahren zum Klingen gebracht. Damit verweist die starke Präsenz des Künstlerischen in der Gestaltung des Stehpults dann doch wieder auf das Arbeitsumfeld des Autors zurück, der wie schon in Düsseldorf, Wien oder Köln auch auf der *Raketenstation Hombroich* in einem ständigen interdisziplinären Austausch lebte.

Die immer noch ablesbare Nutzung der Raumfolgen des Universitätsmuseums als Studentenbibliothek spielte in die anfängliche Konzeption der Ausstellungstexte hinein. Der Wechselausstellungsraum diente vor der Umwidmung der Bibliothek in ein Museum als Zeitschriftenleseraum. An Stelle der aus konserva-

45. Wolfgang BARTHEL, „Probleme, Chancen und Grenzen des Literaturmuseums“, in: Ders. (Hrsg.), *Literaturmuseum. Facetten. Visionen*, Frankfurt (Oder), Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte, 1996, 7-31, hier 20. Die Exponate, die in der Videoaufzeichnung des Gastvortrags von Beyer (Anm. 33) auf dem Stehpultaufsatz zu sehen sind, wurden dort nur während der Veranstaltung platziert, um Platz für die Bestuhlung zu schaffen.

46. Zur Assoziation an Gelehrtenschreibtische vgl. die 360°-Präsentation auf der *Homepage* des Museums (Anm. 36).

torischen Gründen nicht realisierbaren Ausstellungspraxis von Saaltexten an der Wand sollten Saalzeitungen – inklusive der Zeitungshalter aus Holz – an die ursprüngliche Nutzung erinnern. Aus organisatorischen wie finanziellen Gründen musste davon abgesehen werden. In den Vitrinen liegen stattdessen Kartons mit knappen erläuternden Texten in der Leitfarbe des Ausstellungsplakats, die – deutlich abgehoben von den in Weiß gehaltenen, die Primärquellen bezeichnenden Schildchen – intuitiv aufeinander Bezug nehmen und somit in der Ausstellung ein Netz von Verweisungen spannen. Die Kommentare geben teils sachlich-fachliche Hintergrundinformationen, gehen aber auch auf Fragen zum Prozess des Ausstellens selbst ein: Was geschieht mit den Archivalien, wenn sie aus der (scheinbaren) Zufälligkeit des Fundstücks im Archiv in einen durch die Ausstellung vermittelten Bedeutungszusammenhang überführt werden? Die Präsentation des kleinen Zettels aus dem Kellnerblock, eindrucksvoll schon allein durch die Spannung zwischen den Verheißungen der Werbung auf dem Aufdruck „GAULOISES BLONDES – Liberté toujours“ und den Notaten Klings zum Themenkomplex Tod und Zerstörung, wird begleitet von einer kurzen Passage aus einer Erzählung von Botho Strauß, die auf einem der türkisblauen Kartons abgedruckt ist. Das Zitat sei hier, die vorangegangenen Überlegungen zum Spannungsfeld Archiv – Museum eher offen haltend als abschließend, wiedergegeben:

Man hat Fundstücke, die man um und um dreht, ohne sie recht zuordnen zu können; so wie der fränkische Dichter auf seinen Gängen immerzu etwas vom Boden hob, nach Hause mitnahm, aufbewahrte. Irgendwann würde die kleine isolierte Merkwürdigkeit in der funkelnden Kette eines *Zusammenhangs* verschwinden.⁴⁷

5. DIE AUSSTELLUNG IM WECHSELSPIEL MIT DEM AUSSTELLUNGORT (II): DIE AKADEMIE DER KÜNSTE BERLIN

Nicht nur die gedruckten Texte, auch die flüchtigen handschriftlichen Notizen und Entwürfe Klings zeichnen sich durch einen souveränen Umgang mit dem Weißraum aus. Das Setzen der Zeilen trägt bildkompositorische Züge, ob auf einem DIN A 4-Schreibblock, in einem kleinen Reise-Notizbuch oder auf einem aufgerissenen Umschlag. Die dadurch provozierte simultane Wahrnehmung des beschriebenen Blattes als Bild gerät unweigerlich in Konflikt mit dem Bedürfnis, die Schrift zu lesen, ihrer Linearität und ihrem zeitlichen Ablauf zu folgen, selbst wenn intralineare oder marginale Einfügungen und andere Überarbeitungsspuren den Lesefluss stören und unterbrechen. Im Gegensatz zu einer Lineartranskription bewahrt die diplomatische Umschrift genau diesen Konflikt. Sie erhält die Topografie des Blattes und ermöglicht eine Lektüre als „aufmerksame, bei jedem Schritt für unverhoffte Entdeckungen und Verknüpfungen offene Fahrtensuche“.⁴⁸

Der Reiz- und damit meine ich nicht nur den Reiz zur Erkenntnis, sondern eben den ästhetischen Reiz – ergibt sich für mich genau aus der Kombination von Faksimile und Transkription. Nur Faksimile: Naja, dann ist es eben ein Zettel, und davon solls ja viele geben. In der Spannung zwischen der vorgelegten Entzifferung und meinem eigenen, von ihr angeregten Entzifferungsdrang, da mein Auge hin und her fliegt zwischen diesen zwei Bereichen: Beide

47. Botho Strauß, *Die Fabeln von der Begegnung*, München, Hanser, 2013, 12.

48. Marcel BEYER, „Thomas Kling: Herz“ (Anm. 43), 179.

aus Buchstaben, aus Schriftzeilen bestehend, also sehr nah verwandt, und doch so weit voneinander entfernt.⁴⁹

Letztlich mag dieser Ansatz an der bildlichen Qualität des Geschriebenen zu dem Medienwechsel geführt haben, den die Handschrift in der Akademie der Künste Berlin erfährt. Sie wird, und das ist bemerkenswert, in Bilderrahmen ausgestellt – ebenso wie ihre diplomatische Transkription. Hinzu kommt als weiterer Gesichtspunkt die von Kling selbst betonte Assoziation des Gedichts mit einer Partitur, eine Eigenschaft, die Thomas Wohlfahrt von der Literaturwerkstatt Berlin auch in der diplomatischen Umschrift der handschriftlichen Entwürfe sieht.⁵⁰ Es gilt also, auch das gesprochene Wort mit einzubeziehen, und die Ausstellungsarchitektur von Christian Pabst, *deluse architects*, Berlin muss beidem gerecht werden, Auge und Ohr. Unter dem Titel „Kling und Pastior. Text – Stimme – Bild“ werden Klings Autografen und ihre Transkription sowie bildkünstlerische Arbeiten auf Papier zu einem Satz von Oskar Pastior mit identischer Rahmung in der Vertikalen ausgestellt. Die Ausstellungswände sind gefaltet, dass eine Nische entsteht, in der eine Hör- und Sprechstation integriert werden kann, ohne die Narration der (Handschriften-)Bilder zu unterbrechen. Auch in der Akademie bleibt die „Schreibszene“ gegenwärtig, hier sowohl den Prozess des Schreibens als auch den des Zeichnens/Malens umfassend: Statt der üblichen Punktstrahler sind klassische schwarze Schreibtischleuchten oben an den Ausstellungswänden befestigt. Eigentlich Arbeitszimmer-, Bibliotheks- oder Lesesaalinventar ziehen sie die Aufmerksamkeit auf sich, wenn sie ihren charakteristischen Lichtkegel auf die Arbeiten werfen und die Umgebung in leichter Verschattung abschirmen.

Und das eigentlich Unvorstellbare geschieht: Selbst in einem großen Eingangsfoyer entsteht im unmittelbaren Kontakt mit der Öffentlichkeit ein Ort der ruhigen und konzentrierten Betrachtung, der die „einsame und stumme Buchlektüre“ beinahe als Beschränkung erscheinen lässt. In diesem Wechselspiel zwischen Rückzug und Gespräch, Vereinzelung und Begegnung liegt, so das Fazit unserer Erfahrungen, ein nicht zu unterschätzender Gewinn der Literatúrausstellung. Literatur im (musealen) Raum bringt Menschen zusammen, die sich jenseits der privaten Lektüre in Buchläden oder Bibliotheken so nicht begegnet wären: die Liebhaber, Literaturinteressierten, Dichterkollegen, Künstler, Studierenden, Lehrenden und die Passanten ohne besondere Neigungen zur Literatur und schon gar nicht zur Lyrik, Menschen, die vielleicht nur die Neugier auf den Ort in die Ausstellung geführt hat. Das ist eine neue Chance für die Literatur. Und eine Chance für die Lyrik.

Gabriele Wix

Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
gabriele.wix@uni-bonn.de

49. Ders. E-Mail an die Autorin vom 10.04.2014.

50. Zu Klings „Vorstellung vom Gedicht als Schriftspeicher und Partitur“ vgl. BEYER, „Thomas Kling: Herz“ (Anm. 43), 185.



Interférences littéraires

Littéraire interferences

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

andrebreton.fr

Entretien avec Constance Krebs

éditrice et curatrice du site André Breton

Propos recueillis par Alexandre Gefen

Résumé

En 2003 la dispersion en vente publique du « musée privé » du domicile d'André Breton situé au 42 rue Fontaine fut l'objet d'intenses polémiques. Si certains rappelèrent que Breton était par principe hostile à l'idée de muséifier l'art, loin de rassurer, l'annonce que le « mur » du bureau d'André Breton serait déposé par dation au Centre Pompidou à Paris et qu'un CD-ROM (avec visite virtuelle) viendrait témoigner des collections artistiques immenses et originales de l'auteur de *Nadja* suscita l'ironie : comment compenser par le numérique la perte de ce haut lieu de la mémoire surréaliste ? Pourtant, plus de dix ans après, force est de constater que le site André Breton a inventé, en marge des institutions culturelles étatiques, un modèle de musée en ligne à la fois patrimonial et convivial pour proposer une expérience ambitieuse d'accès ouvert à des documents et à des archives rares. Un tel paradigme peut-il être transposé et pérennisé ? Est-il l'avenir des maisons d'écrivain et de la mémoire culturelle, destinée à être *uploadée* sur le web ? Dialogue avec Constance Krebs, curatrice du site.

Abstract

In 2003, the public sale of the “private museum” of the home of André Breton, 42 rue Fontaine, was the subject of intense controversy. Although some remembered that Breton was in principle against the idea of reifying art in a museum, people still expressed disquiet at the idea that the “wall” of Breton's office would be filed by the Centre Pompidou in Paris and that a CD-ROM (with virtual visit) would be made to testify to the immense artistic and original collections of the author. This provoked the question: how can one up by numbers for the loss of that Mecca of surrealist history? Yet more than a decade later, it is clear that, in the margins of official cultural institutions, the André Breton website has created an ambitious model for an online museum, which allows free access to rare documents and archives. Can such a model be transposed and perpetuated? Is it the future of writers' houses and of cultural memory, to be uploaded on the web? This article offers an interview with Constance Krebs, curator of the Breton website.

Pour citer cet article :

« andrebreton.fr Entretien avec Constance Krebs, éditrice et curatrice du site André Breton », propos recueillis par Alexandre GEFEN, dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 16, « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire », s. dir. Marie-Clémence RÉGNIER, juin 2015, pp. 175-180.



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

andrebretton.fr

Entretien avec Constance Krebs, éditrice et curatrice du site André Breton

Propos recueillis par Alexandre Gefen

En 2003 la dispersion en vente publique du « musée privé » du domicile d'André Breton situé au 42 rue Fontaine fut l'objet d'intenses polémiques. Si certains rappelèrent que Breton était par principe hostile à l'idée de muséifier l'art, loin de rassurer, l'annonce que le « mur » du bureau d'André Breton serait déposé par donation au Centre Pompidou à Paris¹ et qu'un CD-ROM (avec visite virtuelle) viendrait témoigner des collections artistiques immenses et originales de l'auteur de *Nadja* suscita l'ironie : comment compenser par le numérique la perte de ce haut lieu de la mémoire surréaliste ? Pourtant, plus de dix ans après, force est de constater que le site André Breton a inventé, en marge des institutions culturelles étatiques, un modèle de musée en ligne à la fois patrimonial et convivial pour proposer une expérience ambitieuse d'accès ouvert à des documents et à des archives rares. Un tel paradigme peut-il être transposé et pérennisé ? Est-il l'avenir des maisons d'écrivain et de la mémoire culturelle, destinée à être *uploadée* sur le web ? Dialogue avec Constance Krebs, curatrice du site.

*

* *

Alexandre GEFEN – Pouvez-vous nous raconter la genèse du site ?

Constance KREBS – L'idée du site André Breton² provient de la commissaire-priseuse qui a dirigé la vente de 2003. La fille d'André Breton a dû se séparer de la collection de son père. Pourtant, il n'a jamais été question de disperser la collection : simplement, Breton habitait un appartement qui le rendait bénéficiaire d'un loyer de 1848. Élisabeth, sa troisième femme qui a vécu près de 40 ans après lui, tout autant. À la mort d'Élisabeth, le propriétaire a souhaité que l'appartement soit vidé pour le récupérer.

Pourtant, dès les années 1980, Élisabeth Breton et Aube Elléouët, fille de Breton, ont tenté d'intéresser les pouvoirs publics pour qu'il y ait un musée Breton – bien que mettre Breton au musée ne fût pas tellement conforme au surréalisme. Vingt ans d'efforts constants, quelques visites de responsables politiques (deux ministres de la Culture, un président de la République). Peine perdue. La vente était inéluc-

1. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ciadqX/r9j6kxy>
2. <http://www.andrebretton.fr>

table... Elle a eu lieu. Mais avant, tout a été photographié, scanné, décrit. Le site a permis une réunion virtuelle de la collection.

GF – Quels contenus et quels dispositifs offre le site André Breton ?

CK – Le site Breton contient aussi bien des agates³ que des dessins sans apprêt⁴, des tableaux cubistes⁵ et des cadavres exquis⁶, des masques kwakiutl⁷ et des crânes ornés de plumes⁸ venus d'Océanie, des boomerangs⁹ et des manuscrits¹⁰, des photographies surréalistes et des portraits d'amis¹¹, des jeux dessinés¹² ou des jeux devinés¹³, des enquêtes¹⁴, des tracts¹⁵ et des livres¹⁶, des poèmes¹⁷, des sculptures¹⁸, des essais, des récits, des revues¹⁹, des lettres, des albums emplies de coupures de presse et de cartes postales²⁰, des photomaton²¹, des monnaies gauloises²², des bénitiers de faïence²³, des cannes²⁴ et des bouteilles²⁵, des ex-votos²⁶ mexicains²⁷, des comptes rendus de réunions surréalistes²⁸, *etc.* Mais pas de poussière ni de courant d'air.

Le site Breton a vécu trois périodes depuis sa naissance en 2005 : d'abord appelé site Atelier André Breton, il était consultable sur inscription uniquement. En 2008, il ferme quelques mois pour rouvrir sous le nom André Breton. Il devient alors ouvert à tous, et ses données sont non seulement ouvertes au débat par l'intermédiaire de commentaires, mais aussi aisément modifiables à l'aide d'un wiki. Il commence à identifier les musées²⁹ et les bibliothèques³⁰ qui ont acquis certaines œuvres de la collection. Enfin, en 2015, toujours ouvert à tous, le site permet aux

3. <http://www.andrebretton.fr/work/56600100394570>
4. <http://www.andrebretton.fr/series/109>
5. <http://www.andrebretton.fr/category/266>
6. <http://www.andrebretton.fr/series/133>
7. <http://www.andrebretton.fr/work/56600100898680>
8. <http://www.andrebretton.fr/work/56600100349600>
9. <http://www.andrebretton.fr/work/56600100375760>
10. <http://www.andrebretton.fr/category/249>
11. <http://www.andrebretton.fr/category/248>
12. <http://www.andrebretton.fr/series/127>
13. <http://www.andrebretton.fr/series/142>
14. <http://www.andrebretton.fr/work/56600100553540>
15. <http://www.andrebretton.fr/category/279>
16. <http://www.andrebretton.fr/category/247>
17. <http://www.andrebretton.fr/tag/po%C3%A9sie>
18. <http://www.andrebretton.fr/category/267>
19. <http://www.andrebretton.fr/category/254>
20. <http://www.andrebretton.fr/series/53>
21. <http://www.andrebretton.fr/tag/photomaton>
22. <http://www.andrebretton.fr/category/264>
23. <http://www.andrebretton.fr/series/159> et <http://www.andrebretton.fr/series/160> ou <http://www.andrebretton.fr/category/268>
24. <http://www.andrebretton.fr/view?rql=canne>
25. <http://www.andrebretton.fr/view?rql=bouteille>
26. <http://www.andrebretton.fr/work/56600100953880>
27. <http://www.andrebretton.fr/work/56600100603700>
28. <http://www.andrebretton.fr/series/48>
29. <http://www.andrebretton.fr/museums>
30. <http://www.andrebretton.fr/libraries>

visiteurs identifiés de créer des albums et d'archiver son parcours. Le visiteur choisit si l'album reste privé, afin de préparer des travaux personnels, ou si celui-ci devient public³¹ en sorte d'exposer des données importantes pour un cours, une exposition... Des signets permettent de sauvegarder ses données en fonction de l'itinéraire que l'on a choisi sur le site. Bientôt, une bibliographie participative sera mise en ligne, et des objets s'animeront sous votre souris.

Les métadonnées sont orientées afin de correspondre à la fois aux normes des sites ou portails de musées, de bibliothèques, et d'archives. Ainsi les liens mènent-ils automatiquement vers les lieux de conservation des œuvres et des objets. Et les sites correspondants pointeront, d'ici à quelques mois, vers le site Breton pour dévoiler l'objet ou le document dans son contexte initial.

GF – Quel est le « modèle économique » d'un tel projet ?

CK – Le site est régi par une association loi 1901³². Il est financé en majeure partie par Aube Elléouët, principale donatrice, et par les adhésions perçues lors de l'assemblée générale. La volonté d'Aube Elléouët consiste à « offrir le surréalisme au monde³³ » afin que partout, à toute heure, les visiteurs aient accès aux ressources qui ont fondé le surréalisme – même dans les pays où les libertés sont contraintes. C'est un don pour les chercheurs, les étudiants, les curieux du monde entier.

Les notices sont en licence de création contributive. En revanche, afin que les photographes et les artistes représentés soient rétribués, les images confiées au site Breton ne sont pas libres de droit : l'association verse chaque année une somme auprès d'eux ou de leurs représentants. Il convient donc d'y participer lorsqu'on se sert d'une image. Inutile de vous dire que les recettes ainsi obtenues ne couvrent pas même 0.05% des frais.

AG – Comment s'articule-t-il au bureau d'André Breton déposé à Beaubourg ?

CK – La bibliothèque littéraire Jacques-Doucet avait reçu don du bureau avec tous les objets que Breton y avait placés. Très généreusement, elle a déposé le bureau au musée d'Art moderne afin qu'il se retrouve dans son écrin d'origine. Ainsi le « Bureau » rejoint-il le « Mur Breton » que le Centre Pompidou avait accepté en dation en 2003. C'est grâce à la complicité de Bernard Blistène, d'Isabelle Diu et d'Aube Elléouët, et après que Laurent Guillaut et moi avons exposé le bureau au Musée de Cahors Henri-Martin, que le bureau est entré dans les collections permanentes du Musée national d'Art moderne³⁴. Il y est à sa place, répondant au mur qui l'encadre.

Le site Breton a développé une carte interactive des objets exposés afin de donner accès à leurs notices respectives. Celle du mur³⁵ a été placée dans le musée, celle de l'ensemble du grand atelier³⁶ le sera peut-être un jour. Le Centre Pompi-

31. <http://www.andrebreton.fr/albums>

32. http://www.andrebreton.fr/card/association_atelier_andre_breton

33. http://www.andrebreton.fr/card/offrir_le_surrealisme_au_monde

34. <http://www.andrebreton.fr/portfolio/298600>

35. <http://www.andrebreton.fr/thewall>

36. <http://www.andrebreton.fr/desktop>

dou a confié notices et images au site Breton pour mise en ligne parmi les autres objets de la collection de la rue Fontaine. Dans quelque temps, on verra quelques objets s’animer... Tels sont les termes du partenariat entre le Centre Pompidou et l’association Atelier André Breton : un échange mutuel de services. Mais le site est indépendant, naturellement.

AG – Qu’offre-t-il au public en plus d’un vrai musée Breton ?

CK – Le site offre les mêmes services qu’un musée (expositions³⁷, fiches pédagogiques³⁸, notices d’œuvres, banque d’images). Il offre des ressources documentaires de premier ordre, et permet de lire, à son rythme, les manuscrits qui ne seraient pas visibles sans autorisation ni rendez-vous. Il replace l’œuvre dans son contexte immédiatement par un lien, une série, une bibliographie. Il relie dès que possible l’image à sa source, et le texte manuscrit à son édition *princeps*.

Il se développe en fonction des bénévoles et des idées, dans un *mix* permanent. Ainsi le panorama de l’atelier a-t-il été réalisé par Sabine de Valon et ses élèves de terminale en 2013-2014 en fonction de la charte graphique du site. Cédric Plesiet, quant à lui, a eu la gentillesse de scanner certains objets afin que les visiteurs puissent les voir en 3D d’ici à quelque temps. Nous verrons bientôt le bureau de Breton sous toutes ses faces, tel qu’il était exposé au Musée de Cahors Henri-Martin, avec ses objets installés sous le regard attentif de Jean-Michel Goutier. Et avec quelques grains de poussière, pour donner de la douceur à l’écran.

AG – Mais que lui manque-t-il par rapport à une maison d’écrivain « réelle » ?

CK – Une lumière naturelle. Une cafétéria et une librairie. Un jardin. Des objets qui sentent la cire, autour desquels le visiteur puisse tourner. La dimension d’un intérieur où l’on a travaillé, l’échelle des objets, leur appréhension sensible, leur vraie couleur, leur grain. Jamais une photo documentaire ne donnera cela – à moins d’avoir été prise en lumière naturelle, avec un objectif adapté et par un photographe qui ferait sentir l’objet comme s’il était entre nos mains.

En outre, pour une collection équivalente à celle d’un musée important (Picasso, Rodin, etc.), l’association Breton a un budget minimal, et bien inférieur au budget de fonctionnement d’un tel musée. Ce budget couvre : droits, maintenance informatique, un stage de trois mois par an, un salaire pour une fréquentation de 170 000 visiteurs en 2014. Aujourd’hui, 7 000 objets sont exposés, il y en aura 3 000 de plus d’ici à 2020. Il faudrait une équipe pour développer tout cela... Une équipe présente à plein temps qui prenne part aux projets, des interlocuteurs avec qui je puisse envisager la suite à donner à telle ou telle idée... Ce dont un musée dispose, une association telle que celle-ci ne peut pas se l’offrir.

AG – Quelle est la place faite aux utilisateurs et les interactions possibles ?

CK – Les utilisateurs ont toute latitude, dès lors qu’ils respectent la netiquette. L’interaction est nécessaire : certaines notices sont incomplètes, certains documents

37. <http://www.andrebretton.fr/series/56>

38. http://www.andrebretton.fr/eventcategory/ressources_pedagogiques

suscitent le débat. Un wiki a été mis en place afin de palier ces inconvénients. Des commentaires permettent une discussion. Si les visiteurs souhaitent utiliser les données pour préparer, dans le secret de l'atelier, un ouvrage, une œuvre ou un cours, des albums privés leur permettent de classer les données. Lorsque le projet est prêt, les albums peuvent devenir publics.

Depuis quelques mois, Étienne-Alain Hubert et Philippe Bernier, les éditeurs des œuvres complètes d'André Breton dans la bibliothèque de la Pléiade, ont eu la gentillesse de nous confier gracieusement l'édition en ligne d'un texte biographique sur André Breton. Henri Béhar, son biographe, nous permet de relier les tracts à leurs transcriptions sur son site Mélusine³⁹. Néanmoins, il manque une bibliographie de référence (celle de Michael Sheringham et d'Elza Adamowicz) qui sera mise à jour grâce à une communauté de participants sur Zotero et éditée de façon dynamique sur le site. Nous devrions la publier d'ici à 2016. À cette date, le site sera en partie en anglais, la chronologie d'André Breton reviendra avec des liens internes qui la rendront dynamique : restera aux visiteurs la tâche de faire vivre le site... Il s'agit d'un site qui est conçu comme une plate-forme de travail : c'est à la communauté qui le visite de l'animer. Relectures, traductions des notices vers l'anglais, compléments d'informations : tout est à la disposition des internautes, et tout est modéré avant publication en ligne. Du coup, même le visiteur simplement curieux peut proposer une intervention. Le site n'est pas destiné aux seuls spécialistes, il est ouvert à tous. Grand ouvert.

AG – Comment faire vivre un tel site ? Quel est le travail de son responsable ?

CK – Ah ! C'est du tout-en-un. Éditer, Pléiades en main, la souris pointée sur le moteur de recherche, les notices consacrées aux manuscrits, autrement dit, les vérifier, les compléter, les relier à d'autres. Trouver des personnes enthousiastes qui souhaitent participer aux mises à jour des notices dans le domaine des arts populaires, des arts cérémoniels de certaines régions du monde, de la photographie. Les aider à se coller à la base de données. Demander aux membres compétents du conseil scientifique la validation des notices en question, des wikis proposés, des commentaires postés. Après accord du conseil scientifique et de l'éditeur historique de Breton, proposer l'édition de manuscrits inédits aux éditeurs que cela intéresse, proposer des expositions aux musées qui le souhaitent. Ainsi le musée de Cahors a-t-il organisé l'an dernier une importante exposition autour de Breton et de sa collection⁴⁰. 300 objets étaient exposés pour l'occasion, dont une bonne part provenait de la rue Fontaine.

Relier cette exposition en ligne d'objets et de documents aux lieux où le véritable objet et le véritable document sont conservés. Pour cela, monter des partenariats afin de diminuer les frais de fonctionnement requis par d'éventuelles nouvelles mises en ligne, afin de ne pas refaire ce qui a déjà été fait. Ainsi les principaux partenaires de l'association Atelier André Breton sont la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, la bibliothèque Kandinsky et le musée national d'Art moderne du Centre Pompidou. Pas d'argent en jeu, juste des échanges de services, de liens, de notices et d'images. Rédiger les chapôts, les bibliographies, vérifier les métadonnées pour les

39. <http://melusine.univ-paris3.fr/index.html>

40. <http://www.andrebretton.fr/series/175> et <http://www.andrebretton.fr/event/117868>

compléter, nettoyer les images, trouver les sites référents, les lieux de conservation ; ranger, classer, relier. Au fond, c'est un travail de conservateur tout autant qu'un travail d'éditeur. On met en valeur tel ou tel objet, on crée du lien entre le visiteur et l'objet de son intérêt, on en suscite d'autres. On relie les gens aux objets, les ressources documentaires aux visiteurs, le virtuel au réel – si l'on peut donner un peu d'émerveillement aux visiteurs, si l'on peut les relier au monde qui les entoure tout en transformant un tout petit peu leur regard sur celui-ci, alors on a gagné, non ?

AG – Quel est, à votre avis, l'avenir de tels projets, à la fois sur le plan technique et muséographique ?

CK – La boule de voyante est posée sur le bureau de Breton, au cinquième étage du Centre Pompidou. À côté d'elle, un jeu de cartes, le roi de cœur à portée de la main de laiton, non loin du gant de bronze négligemment jeté comme s'il s'agissait de cuir d'agneau bleu. L'arcane 17 dessinée par Matta est conservée à la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, avec les cahiers de prophéties de Desnos, ceux d'Antonin Artaud, et un manuscrit homonyme, relié magnifiquement par Lucienne Talheimer. Pour ma part, je dirais comme Picasso dans le tableau que Breton avait installé derrière son bureau, sur son Mur, « L'avenir est dans l'air ». Pour moi, c'est l'air du temps... Aussi, je me contente du présent, avec les outils et les usages dont il dispose. Mais il faut faire vite, déjà le présent fuit pour faire place à celui qui vient.

Et le présent qui vient, c'est celui des appareils petits, mobiles et connectés, celui de la 3D et de l'interaction. La vidéo et le son sont déjà là, les liens aussi sont désormais bien implantés avec les folksonomies et les bibliographies participatives. Le site Breton, comme d'autres, doit s'adapter à de tels outils. Mais ne rien imposer : l'usage ne dispose que ce que l'on propose, pas de ce qu'on impose. Ainsi pas de métadonnées inféodées aux normes du web sémantique, mais des pistes qui croisent automatiquement celles qui concernent la donnée à relier. Ainsi pas de notices figées, mais des notices en perpétuelle évolution, comme les connaissances humaines. Ainsi pas de bibliographie définitive, mais une bibliographie dynamique reliée à une bibliothèque participative. Des accès ouverts, des liens croisés entre collections institutionnelles et leur visibilité en ligne. Et vice-versa. En termes techniques, si c'est faisable et que l'usage y prend goût, il faut le tenter. Mais je crois que la conservation numérique doit rester légère en termes muséographiques. Ce qui compte, c'est l'œuvre. Le numérique muséographique, à mon sens, doit être comme un bon éclairage : une lampe puissante mais qui n'éblouit pas, qui n'écrase pas non plus, des ombres qui mettent en valeur le relief sans dureté pour mieux en faire saisir le grain. Pas de gadget inutile. L'air du temps, mais avec un petit côté classique qui le fait tenir.

Entretien réalisé à Oxford le 10 juin 2015



Irena KRISTEVA

Pascal Quignard : la réinvention du mythe

Résumé

Percer l'énigme quignardienne signifierait, entre autres, essayer de pénétrer son interprétation singulière et son usage spécifique du mythe par rapport aux identités culturelles de notre temps. Pascal Quignard confère au mythe le rôle d'élément organisateur de sa réflexion qui se déploie au-delà de la pensée, dans la découverte désenchantée que de nos jours penser ne peut être que repenser, c'est-à-dire recenser, relire, recomposer les traces des parcours précédents approchés avec le sentiment d'inquiétante étrangeté. Cette réécriture particulière du mythe recourt à la déformation, à la torsion, à la perversion de celui-ci. Ainsi, l'écrivain mène son jeu sur quelques plans : en jonglant avec les sujets abordés et leurs interprétations traditionnelles, en faisant serpenter le récit entre plusieurs contextes narratifs, en ébranlant toute idée préconçue du mythe.

Abstract

Drilling Quignard's enigma means, among other things, trying to penetrate his singular interpretation and specific use of myth connected to the cultural identities of our time. Pascal Quignard gives myth the role of an organizing element of his thinking that extends beyond thought, in the disenchanting discovery that thinking nowadays can only be rethinking, that is to say inventorying, rereading and recomposing the footsteps of previous motions approached with a sense of the uncanny. This particular rewriting of the myth warps, twists, perverts it. So the writer leads his game on several levels: by juggling with topics and their traditional interpretations, by snaking the narration between several contexts, by undermining any preconceived idea of myth.

Pour citer cet article :

Irena KRISTEVA, « Pascal Quignard : la réinvention du mythe », dans *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, n° 16, juin 2015, pp. 183-196.



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 (Université 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

PASCAL QUIGNARD : LA RÉINVENTION DU MYTHE

Quand on dit mythe, on pense d'abord au sacré. De toute évidence la place du sacré dans la pensée de Pascal Quignard n'est pas conventionnelle. D'un côté, il réactualise les mythes antiques qui pour les anciens relevaient essentiellement dans l'ordre du sacré. De l'autre, il explore le mythe biblique, moins fréquent dans son œuvre, qui épouse le sacré par essence. Or, la confrontation à laquelle il se livre de ces deux grands ensembles mythiques dans un jeu de succession ou d'enchevêtrement n'est pas gratuite. En rassemblant les éclats issus de leur collision, Quignard constitue sa propre mythologie, qui privilégie le mythe romain, dans lequel il voit le noyau de l'identité culturelle européenne. Ce traitement peu commun du mythe déplace l'accent du sacré vers le sordide, en faisant converger l'effroi et la fascination. Il soulève d'emblée quelques questions : comment cet écrivain contemporain, dont l'écriture se veut antimoderne¹ – une caractéristique qui se manifeste par le désir explicite de remonter aux vestiges fragmentaires du passé, en cherchant à reconstruire mélancoliquement les objets perdus que représentent son art et sa pensée, – mais qui s'inscrit dans la condition postmoderne impliquant à la fois l'absence de l'absolu et du grand récit, entend-il le mythe ? De quelle manière aborde-t-il le sacré après l'annonce par Nietzsche de la mort de Dieu ? Où loge-t-il le mystère ?

Sa méthode renverse le mystère, inhérent à la sphère du sacré dont relève le mythe, dans un mouvement régressif vers l'origine : il situe son interprétation du mythe sous le signe du retour à l'origine préverbale de l'humanité. Engendré dans l'espace archaïque du préoriginnaire où l'image et la parole se rencontrent dans le surnaturel, le mythe offre un témoignage de l'existence de la langue avant son acquisition personnelle. Il médiatise le rapport entre le son de la parole et le silence du vide, autrement dit entre le langage humain et le geste préverbal. Et puisque le mystérieux ne peut pas être expliqué, mais uniquement raconté, devant Quignard se pose le problème du récit du jadis, de l'indicible, de « l'avant » de l'origine. Ce problème est résolu par la disposition de la narration à la frontière de la pensée et de la parole : c'est en faisant l'expérience de sa limite que la pensée se laisse déterminer par le sacré.

L'approche quignardienne du mythe porte les traces de plusieurs lectures : en premier lieu, celle du Collège de sociologie, mais aussi celle des hellénistes philologues ou historiens, et dans une moindre mesure, celles de l'anthropologie structuraliste et de la psychanalyse. Sa parenté avec Bataille, Caillois et Klossowski ne risque pas de passer inaperçue. Comme eux, il se soucie peu de la valeur scientifique du mythe

1. En effet, l'écriture quignardienne présente les traits distinctifs de l'écriture baroque, à savoir « instabilité, mobilité, métamorphose – déguisement et trompe-l'œil, domination du décor » (voir Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954, pp. 181-182), rupture et reconstruction. Elle est complètement immergée en outre dans l'esthétique baroque du détail, du morcellement et de l'affect. L'écrivain lui-même ne dissimule pas son désir d'une réception baroque de son œuvre : « J'espère être lu en 1640 » (Pascal QUIGNARD, « Noësis », dans *Petits traités I* (1990), Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 282).

grec qu'il fait passer par le filtre de ses variantes romaines et de ses interprétations artistiques postérieures. Suivant l'exemple du Collège de sociologie, il transforme ses traités en une libre méditation qui oscille entre la littérature et la philosophie. Sa démarche, qui n'est ni purement littéraire ni spécifiquement philosophique, consiste à rassembler divers éléments qu'il remanie et combine à sa guise par quelques outils spéculatifs comme la fracture, la fugue, l'à-pic. Organisées dans une espèce de *para-texte*, ces « figures », qui tissent des réseaux de paradoxes et présentent des répétitions abruptes des motifs principaux, restent dans une certaine mesure inaccessibles ou difficilement accessibles, imprévisibles, improvisés. Bref, l'auteur « contamine » le discours littéraire par des références qui relèvent d'autres types de discours : philosophique, esthétique, mythologique. Jean-François Lyotard estime à juste titre que ses traités offrent un exemple de l'« hybridation » de la philosophie et de la littérature : « Quignard nomme rhétorique spéculative cette prise à rebours de la philosophie, et *conjecture* la pensée jetée en l'amont, rengainée à la *ferocia* d'origine – la lettre dégainée »². Aurait-il perçu dans son refus du grand récit et sa prédilection pour la narration brève et explosive une singulière poétique fabulante ? Il ne s'agit pas cependant, pour l'écrivain, de ne puiser, dans les champs externes à la littérature, que des ornements et des coloris chatoyants. Il en emprunte de nouvelles formes et figures pour proposer une approche innovatrice qui, à partir de l'inquiétude radicale, s'étend sur la quête du soi à travers l'autre, concrétisée dans les histoires réécrites, afin d'instituer un nouveau point de départ dans un équilibre paradoxal entre l'aphasie *nihiliste* (personnelle) et la saturation *hypernominaliste* (l'aspect protéiforme de son œuvre).

1. REPENSER LE MYTHE

Selon la conception développée par Quignard la fonction généalogique du mythe consiste à transmettre les puissances originaires à la descendance. Ce rapport médiatisé à l'origine répond à une menace ravageuse pour le psychisme : ne ressembler à personne, être déraciné. L'homme mythique cherche sans cesse à renforcer cette relation par les rituels du sacrifice, s'appropriant ainsi quelque chose d'originaire. Mais alors que les adeptes du mythe primitif disposent l'Âge authentique en amont, dans la « nuit d'avant le début »³, en précisant qu'il sera perdu par la suite et que cette perte conduira à la dégénération (Eliade), pour Quignard (l'influence de Bataille n'est pas négligeable) le commencement désastreux exige une sorte d'holocauste du soi. À la différence d'Eliade, il ne conçoit pas l'origine comme une entité monolithique, mais comme un ensemble scindé par de multiples puissances, à savoir les pulsions. Cette situation de schize primordiale conditionne la mise en place du fragmentaire au cœur de son intérêt pour l'origine. Et la généalogie devient désormais la modératrice des puissances mises en jeu.

Exempt de détermination limitative, le mythe selon Pascal Quignard vise néanmoins à régler la vie de la communauté au sein de laquelle il circule : « Les mythes sont les témoins de cette appartenance qui exige sans cesse des hommes d'être réorganisée à des fins sociales, productrices, fondatrices, reproductrices, cir-

2. Jean-François LYOTARD, « Donec transeam », dans *Misère de la philosophie*, Galilée, « Incises », 2000, p. 287.

3. Pascal QUIGNARD, *Sur le jadis. Dernier royaume II*, Paris, Grasset, 2002, p. 224.

culaires, calendaires, saisonnières. Il faut concéder cette nuit, ces terreurs, ce vent, ce temps à notre source »⁴. La régulation ne se passe pas sans secousses, parce que le mythe déchire le canevas social. Cette définition tient compte non seulement de sa fonction médiatrice, mais aussi de sa fonction sociale, chère aux anthropologues de l'Antiquité⁵. Pourtant Quignard préfère déplacer son attention vers une variante de la fonction sociale, la « fonction statutaire », incarnée par les deux divinités latines symbolisant le féminin et le masculin : « Virgo Maxima et Pater : les fonctions statutaires ne périrent pas ; elles furent inversées ; *pietas* des femmes, *castitas* des hommes »⁶.

La régulation communautaire accentuée en outre la fonction communicative du mythe que certains penseurs contemporains accouplent à la fonction esthétique : « C'est précisément quand le mythe perd sa puissance morale de contrainte, qu'il devient littérature et objet de jouissance esthétique. C'est l'instant où Ovide écrit *Les Métamorphoses* »⁷. Quignard, qui s'inspire beaucoup d'Ovide, place le mythe dans un contexte socio-artistique sans séparer sa fonction poétique de sa fonction sociale. La fonction artistique du mythe obscurcit toute allusion à sa scientificité. Et si l'écrivain ne partage point l'idée selon laquelle le mythe serait l'ébauche d'une forme de science primitive, il souscrit volontiers à celle consistant à l'envisager comme une forme de pensée imaginative et créative qui ne se laisse pas conditionner par l'évolution sociale et le progrès scientifique⁸. Cherchant à atteindre la vérité originaire par le biais de la poésie, entendue au sens large du terme, au-delà de toute fondation métaphysico-théologique, il révèle une autre caractéristique essentielle du mythe : son caractère in-fondé. Il envisage le mythe comme une sorte de pré-*logos*. D'une part, le mythe, comme le *logos*, essaie d'ordonner le chaos originaire et de dissiper la terreur des puissances originaires. De l'autre, contrairement au *logos* qui cherche à refouler ou à neutraliser le *négatif*, à savoir les forces destructives et les pulsions hostiles, le mythe témoigne de la puissance du *négatif* qu'il dispose comme l'horizon incontournable de la vie humaine. Étant donné que le mythe affronte l'inéluctabilité de l'absence, il reconnaît, en général, la stérilité de toute tentative de remplir le vide. Il s'ensuit que le mythe n'est pas fondé : il n'y a pas de vérité mythique, appuyée sur une conception métaphorique de l'origine, il n'y a pas de mythe unique archéologique, généalogique ou téléologique, mais plutôt un jeu, une réélaboration infinie sans centre fondateur. Le mythe renvoie donc à l'absence en tant que révélation de la négativité : « *Rem* devint rien. [...] Il y a un secret du réel : c'est le rien »⁹. Quignard exploite également le caractère ludique du mythe, favorisé par sa légèreté, sa discontinuité et sa plasticité, en remarquant que ce caractère s'amplifie à partir des rituels romains sarcastiques. Le mythe se prête donc facilement à un usage ironique, auquel l'écrivain est particulièrement sensible puisqu'il se lance dans des spéculations sur des œuvres littéraires antiques (le *Satyricon* de Pétrone) ou sur des rituels ludiques

4. *Ibid.*, p. 36.

5. Marcel Détiéne, par exemple, remplace la fonction sociale du mythe par le politique et établit un lien entre l'anthropophagie et le pouvoir politique. Ainsi, Zeus et Chronos « engloutissent leurs adversaires pour défendre ou pour fonder leur pouvoir » (Marcel DÉTIENNE, *Dionysos mis à mort* (1977), Paris, Gallimard, « Tel », 1998 p. 137).

6. Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi* (1994), Paris, Gallimard, « Folio », 1996, p. 347.

7. Roger CAILLOIS, *Le Mythe et l'homme* (1938), Paris, Gallimard, « Folio », 1987, p. 154.

8. Northrop FRYE, *Le Grand Code. La Bible et la littérature* (1982), traduit de l'anglais (américain) par Catherine MALAMOUD, Paris, Seuil, « Poétique », 1984, pp. 81-82.

9. Pascal QUIGNARD, « Le mot de l'objet », dans *Petits traités I, op. cit.*, pp. 224-225.

(les *saturae*). Penser le mythe comme un jeu fait partie de sa stratégie narrative. Cela facilite le maniement des images et des histoires, le changement aisé des noms de divinités, de monstres ou de héros, l'alternance de plusieurs transcriptions onomastiques : Eros et Cupidon ; Priapos et Priape ; Medusa et Méduse, Gorgô et Gorgone, etc. Il lui arrive de charger le mythe d'une fonction moralisatrice complémentaire, étant donné que son élément divin ne représente que l'occasion d'aborder le mode de vie humain. Ainsi, la morale qu'impose son interprétation du mythe de Narcisse serait : *Il ne faut pas se pencher trop sur soi-même* ; celle du mythe d'Eros et Psyché : *La curiosité détruit le bonheur*, etc.

Tant par ses fonctions que par ses manifestations stylistiques, le mythe « ne tend pas vers l'absolu, mais plutôt vers la direction opposée aux catégories qui déterminent la religion et la métaphysique »¹⁰. Il conduit à l'origine que Quignard désarticule, disloque, fragmente autant que possible. Sa vision du mythe tient compte de l'existence d'un prototype qui s'est enrichi au cours des siècles et s'est épanoui dans des formes littéraires, plastiques, musicales : le « mythe fondateur ». En soulignant le caractère sacré et en même temps effrayant du mythe, ce concept n'est pas sans évoquer le « mythe originaire » dont parlent Walter Friedrich Otto et Hans Blumenberg. Le « mythe originaire » renvoie à quelque chose d'incommensurable, à savoir à une divinité¹¹. Unifié dans sa multiplicité, il englobe la réalité totale. Sa grande puissance vitale se reflète dans les comportements et les actions humaines. Son dynamisme se manifeste dans les formes qu'il produit. Sa créativité révèle la vérité merveilleuse. Hans Blumenberg, pour sa part, complète ces réflexions par quelques éléments nouveaux : le « mythe originaire » implique la terreur ; l'originaire est une hypothèse qui ne peut être vérifiée que par la réception¹².

« Curieusement, ce n'est pas Vénus [...] qui est fêtée dans le mythe fondateur : c'est la relation qui va du fils au père, c'est Enée pieux qui porte sur ses épaules l'époux de Vénus, Anchise »¹³. Cette décision surprenante de conférer au mythe d'Énée le statut de mythe fondateur, en destituant de cette position le mythe d'Œdipe, s'explique probablement par la variété des questions soulevées par le mythe romain : la piété masculine, le dévouement filial, la primauté du devoir, etc. Sigmund Freud a analysé, dans *Totem et tabou*, le rapport du mythe primordial avec la filiation : il y pense l'absolu non pas comme le sommet d'une pyramide, mais comme le centre du croisement généalogique. Pascal Quignard renverse en quelque sorte le mythe d'Œdipe : au lieu de tuer son père, Énée le porte sur ses épaules. Cette interprétation insolite témoigne d'une certaine réaction humaniste contre la terreur de l'être, qui, loin de considérer les pères et les fils comme des rivaux, propre à la conception psychanalytique, souligne le respect et la piété que le fils doit à son géniteur. En plus, elle exclut la mère du rapport filial fondamental. Et comme si cela ne suffisait pas, le père fondateur s'avère dédoublé en deux pères fondateurs, Romulus et Remus : une marque de la liminalité de la civilisation romaine. Par l'introduction de la notion de frontière, le mythe de Romulus et Remus impose la mesure et l'ordre. En effet, l'écrivain perçoit la compréhension romaine de la déli-

10. Voir Hans BLUMENBERG, *La Raison du mythe* (1971), traduit de l'allemand par Stéphane DIRSCHAUER, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Philosophie », 2005, p. 40.

11. Walter Friedrich OTTO, *Il mito* (1962), traduit de l'allemand par Giampiero MORETTI, Genova, Melangolo, 1987, pp. 63-74.

12. Hans BLUMENBERG, *op. cit.*, pp. 39 et sqq.

13. Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, *op. cit.*, pp. 24-25.

mitation comme condition *sine qua non* de la civilisation : « L'obsession latine de la frontière spatiale naît avec le mythe de la fondation [...] sans reconnaissance d'une frontière, pas de *civitas* »¹⁴. Cette vision partagée par Pascal Quignard et Umberto Eco recèle l'idée de l'inauguration de la modernité par le monde romain liminal qui s'oppose au monde grec, attiré par l'*apeiron*.

Pour Quignard, le mythe d'Enée constitue donc le mythe fondateur par excellence. Dans la mesure où il personnifie l'origine masculine de l'humanité, Anchise est considéré comme le père fondateur. Le parallélisme et les similitudes dans le comportement et le sort d'Enée et d'Anchise jalonnent leur destin : « Anchise perd Vénus en rompant le silence qu'il lui avait promis. De la même façon qu'Anchise perd Vénus, de la même façon Enée abandonne son épouse (Créüse) pour sauver son père (Anchise) et son fils (Ascagne). [...] De la même façon Enée abandonne Didon »¹⁵. Quignard renverse d'abord le rapport entre le dieu et l'homme, tributaire de la violence et de la possession, pour le remplacer par le rapport de l'homme à l'homme qui assigne une place fondamentale à la piété. Il confronte ensuite le lien divin entre père et fils au lien humain entre époux et épouse. La fidélité filiale, qui contredit la fidélité conjugale, reste tout de même la vraie piété parce que dépourvue de désir.

Quant à Vénus, la déesse connote l'origine féminine archaïque, une et unique malgré la multiplicité de ses noms : *Vénus*, *Morphô*, *Vénus Forma de Sparte*, *Aphrodite*, *Vénus Calva du Capitole*, *Vénus Obéissante du Circo Massimo*, *Vénus Sauvage de la Porta Collina*, *Vénus Victorieuse*, *Vénus Genitrix*, *Vénus Patronne de l'Empire*. L'écrivain définit somme toute la féminité primordiale comme issue de « l'immense abîme sans forme et noir de l'utérus »¹⁶ qui représente à la fois la cible du désir sexuel et la tombe où tout doit retomber. Il fait, dans un deuxième temps, le rapprochement entre la matrice maternelle et les entrailles terrestres, pour opposer, dans un troisième temps, la terre-mère au *fascinus*-géniteur : « La terre est "patrie" puisque seul le *fascinus* est le germinateur, le "généalogiste" »¹⁷. Le principe féminin passif incarné par la terre contredit le principe masculin actif symbolisé par le *fascinus*. La mise en valeur de cet aspect sexuel du mythe fondateur permet à Pascal Quignard de le rapporter à la scène originelle. Cette scène invisible, inaccessible, imaginée « donne forme à l'informe, ce qui procure une image de l'absence d'images, une représentation de l'irreprésentable entrée en scène, ou entrée en matière, avant l'origine, avant la conception et avant la naissance »¹⁸. Le rapport entre le mythe fondateur et la scène originelle est fondé sur la reconstruction après-coup de leur « substance » imaginaire, inventée dans un effort d'exprimer l'inexprimable, de traduire l'absence, de combler le vide.

L'écrivain ne manque pas de révéler le caractère violent du mythe fondateur : « La république est issue de l'opposition entre désir et fécondité, offrant l'exemple du même déchirement entre Vénus et *pietas*, entre tyrannie fratricide et république des Pères »¹⁹. Susceptible d'assumer une forte connotation politique, le mythe fon-

14. Voir Umberto ECO, *Les Limites de l'interprétation* (1990), traduit de l'italien par Myriem BOU-ZAHER, Paris, Grasset, 1992, 51-52.

15. Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, op. cit., pp. 25-26.

16. *Ibid.*, p. 230.

17. *Ibid.*, p. 29.

18. *Ibid.*, pp. 226-227.

19. *Ibid.*, pp. 26-27.

dateur est utilisé comme enjeu du pouvoir. Pour s'instaurer et s'affermir, le nouveau monde doit anéantir le monde ancien. Cette nouvelle violence met fin à la violence fratricide archaïque provoquée par le désir de posséder l'objet de l'autre. Le mythe antique présente le meurtre sous toutes ses formes : parricide (Œdipe), fratricide (Romulus) et infanticide (Médée). Il abonde en mutilations corporelles dont la castration donne l'une des explications possibles. Mais il existe une autre explication du phénomène : « De nombreux mythes utilisent l'image du corps morcelé pour figurer la genèse d'un ordre cosmique par une transformation des images corporelles »²⁰. L'œuvre quignardienne offre des exemples justifiant aussi bien l'une que l'autre hypothèse. Le mythe théogono-cosmologique de Chronos et Uranus, outre la connotation de la répétition cyclique, énonce l'acte violent supposé par la création²¹. Quignard s'en sert pour prouver que la non-observation du principe de la piété et les relations œdipiennes suscitent la violence.

En ce qui concerne le mythe biblique, l'écrivain lui attribue une place secondaire. Ne le considérant pas comme un mythe fondamental, et encore moins fondateur, il l'utilise surtout à des fins rhétoriques. Quelques épisodes bibliques bénéficient néanmoins d'un traitement spécial : la légende de Sainte Véronique, analysée à la lumière de la mélancolie provoquée par la sublimation (*Le sexe et l'effroi*) ; l'épisode de saint Pierre et du chant du coq, utilisé afin de mettre en relief les rapports entre la mémoire, l'écho et la musique (*La haine de la musique*) ; l'histoire d'Isaac et de Jacob, employée pour illustrer sa conception de la mue de la voix des garçons (*La haine de la musique*).

2. REIMAGINER LE MYTHE

La contingence est à l'origine de tout²², y compris du mythe. Ce caractère arbitraire assigné au mythe ouvre le chemin à plusieurs interprétations. La contingence primordiale, qui porte la marque de l'effroi, n'implique pas forcément le sacré et ne suppose pas une origine démiurgique. Elle contredit l'idée de la surdétermination, lancée par Roger Caillois qui souligne la triple détermination du mythe : naturelle, historique et sociale²³. L'absence de dispositif limitatif au mythe distingue d'ailleurs l'écrivain des hellénistes qui trouvent la résolution de l'arbitraire illimité du mythe dans « la typique d'un horizon prédonné » laissant « l'impression qu'en lui c'est "la chose elle-même" qui se fait valoir »²⁴. Pascal Quignard relativise aussi la thèse de la temporalité originaire du mythe et des archétypes, lancée par Mircea Eliade. Eliade présume la discontinuité de l'humain et du divin qui exige la transfiguration symbolique du réel comme la condition de l'irruption du sacré dans le présent profane. Ainsi, le mythe donnerait lieu à la hiérophanie et à la suspension de la temporalité quotidienne qui se dissout dans les rites orgiaques. La terreur de l'homme devant la temporalité archaïque ou moderne, c'est-à-dire la terreur que provoque le nouveau ou l'inconnu, découle de l'incertitude du devenir qui le conduit inexorablement vers la mort. Grâce au mythe qui réalise le retour des archétypes immuables (par exemple

20. Edmond ORTIGUES, « Les repères identificatoires dans la formation de la personnalité », dans *Travail de la métaphore. Identification/Interprétation*, Paris, Denoël, 1984, p. 116.

21. Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, op. cit., pp. 91-92.

22. ID., *Sur le jadis*, op. cit., p. 203.

23. Roger CAILLOIS, op. cit., p. 20.

24. Hans BLUMENBERG, op. cit., p. 72.

la nostalgie du Paradis perdu), l'homme accèderait à un état de béatitude. Cette fixation à l'origine soustrait l'homme au flux du devenir. Quignard, au contraire, fait remonter la terreur à l'origine, en refusant tout modèle archétypique tranquilisant, car il estime que, loin de posséder un caractère métaphysique stable, la vérité est liée au traumatisme de l'événement. Il en déduit la contingence primordiale loin d'être rassurante. Bref, la conviction de l'effroi originaire résulte d'une prise de conscience de la menace constante du manque, du néant, de la mort. Et le sentiment d'inquiétante étrangeté découle de la perception pénible de la force destructrice des puissances originaires.

La question complexe de la création du mythe a toujours préoccupé les esprits. La plupart des exégètes lui attribuent une origine surnaturelle. Certains croient qu'il n'a pas un auteur *stricto sensu* et fait partie d'une tradition. D'autres, comme Walter Friedrich Otto, ne voient dans l'homme que le médiateur du mythe dont le vrai auteur serait une divinité et ces inspiratrices que les Muses. Quant à Quignard, il fait évoluer le mythe du sacré vers la profanation et l'appropriation culturelle, fondée sur la présupposition qu'une fois introduite dans l'usage fréquent par le langage, toute chose se banalise. D'où ses innombrables relectures, reprises et modifications de mythes. Mais il existe un autre fait non négligeable : à force d'interpréter le mythe, le poète, qui n'est au départ que son médiateur, se transforme en démiurge. Enfin, l'écrivain voit dans le mythe un produit de la société dont dépendent aussi bien sa transmission que sa conservation. « Le narrateur de mythes n'est jamais un homme. Il est toujours le groupe »²⁵. Le mythe entretient donc un rapport particulier avec les circonstances collectives de sa création et le régime individuel de sa perception.

Il suppose en plus l'exclusion, voire le sacrifice de la victime (René Girard) persécutée ou écartée, et sert à justifier la violence. La violence, précise Pascal Quignard dès l'« Avertissement » du *Sexe et l'effroi*, surgit au moment du séisme provoqué par le contact de deux mondes. Elle résulte soit de la confrontation de deux civilisations, en l'occurrence grecque et romaine, soit de la collision entre la bestialité archaïque de l'éros et le langage craignant la menace de sa démesure dionysiaque, soit de la rencontre de l'angoisse et du rire qui mène à leur transformation en fascination et sarcasme. Ainsi, il met dans le même moule, celui du *fascinus*, l'origine et l'originalité du mythe, contenues respectivement dans les notions de la terreur et de la poésie. Et il démontre, à partir du présupposé qu'au niveau du fonctionnement du mythe la terreur devant la sanction punissant l'acte coupable s'oppose à sa « liberté flottante » qui se manifeste dans l'imagination et les fantasmes, que ce qui déclenche la terreur peut devenir aussi source de poésie. La preuve en est fournie par les rituels romains de la Priapée ou des Bacchanales, symbolisant le chaos du renversement des valeurs et des positions, qui ont engendré les vers fescennins. En fait, Quignard emboîte le pas à Fontenelle qui estime que la répercussion de l'effroi sur les arts a pour effet l'augmentation de leur degré de vraisemblance et de créativité²⁶.

Le côté violent du mythe se manifeste par son pouvoir de lacérer le tissu social ou de conserver l'ordre existant. Il exerce sa fonction régulatrice grâce au dispositif de l'effroi que l'écrivain préfère au concept de *tremendum*, forgé par Rudolf Otto, constituant l'un des versants du sacré. Objet d'une vénération religieuse, le

25. Pascal QUIGNARD, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 233.

26. FONTENELLE, *De l'origine des fables*, dans *Œuvres de Fontenelle*, t. 4, Paris, 1825, pp. 294-310.

sacré évoque par définition l'inviolabilité et la puissance transcendante. Le mot latin *sacer* et le mot sémitique *qâdash* qu'on retrouve à son origine, impliquent tous les deux le double aspect de l'inviolable, de l'interdit aux profanes, et de l'impur, de l'abominable. Rudolf Otto fonde le sacré sur l'idée du « bien absolu », impliquée par ces mots. Il le définit d'abord comme « le résultat final de la schématisation graduelle et de la saturation éthique d'un sentiment originaire et spécifique »²⁷. Il insiste ensuite sur son caractère exceptionnel, « numineux », réservé au surnaturel et au transcendant. Pascal Quignard, pour sa part, se concentre sur la singularité du sacré qu'il découvre dans le déformé, le tordu, l'insolite : « Le sacré, le malpropre, ce qui peut souiller, ce qu'on doit placer à part (ou dérober à la vue) sont mal distincts »²⁸. Il réactualise donc le *tremendum* comme partie constitutive du mythe et transforme, par là, l'*effroi* en l'une des notions-clés de sa mythologie.

En même temps il renonce à exploiter le sacré de nature religieuse et déplace son intérêt vers deux autres formes de sa manifestation : le *fascinns* et les *sordidissima*. Sa détermination des *sordidissima* comme « des cadavres, sang des mois, crachats, morves, urine, fèces, rots, croûtes, poussière, boue »²⁹ semble vouloir dévaloriser le lien entre le mythe et le divin pour pouvoir survaloriser celui entre le sordide et le sacré. En effet, on reconnaît dans le couple du fascinant et du sordide les deux pôles du sacré que certains nomment le *sidérant* et l'*abject*, et d'autres, le *pur* et l'*impur*. Roger Caillois relève bien leurs traits distinctifs : « L'un attire, l'autre repousse ; l'un est noble, l'autre ignoble ; l'un provoque le respect, l'amour, la reconnaissance, l'autre le dégoût, l'horreur, l'effroi »³⁰. Roland Barthes reprend une vingtaine d'années plus tard l'idée du côté dégoûtant du mythe : « L'Écœurant dans le mythe, c'est le recours à une fausse nature, c'est le *luxu* des formes significatives »³¹.

La lecture psychanalytique du mythe insiste elle aussi sur le versant abject du sacré. Sigmund Freud fait fusionner dans le mythe d'Œdipe le sacré et l'interdit, en soulignant le dégoût de l'homme pour ses désirs incestueux. Mais il ne se contente pas d'une approche purement culturelle du mythe. Le meurtre du père, présenté dans *Totem et tabou*, devient la condition de la jouissance ou plutôt, comme précise Jacques Lacan, « l'équivalence du père mort et de la jouissance »³². Et si, dans un premier temps, l'atrocité de l'acte produit la sensation d'inquiétante étrangeté, dans un deuxième temps, elle met en relief le caractère impur du sacré. L'aspect dégoûtant du sacré est repris et développé par Julia Kristeva qui définit, dans *Pouvoirs de l'horreur, l'abjection* comme la « reconnaissance du *manque* fondateur de tout être, sens, langage, désir »³³. On repère le même manque primordial chez Pascal Quignard en tant que « nostalgie de l'utérus maternel perdu »³⁴ à côté du tourment constant de la pulsion de l'éternel retour aux origines. Or, cette conception de l'originaire, qui suppose à la fois son absence et la possibilité de le récupérer, semble illusoire.

27. Rudolf OTTO, *Le Sacré* (1917), traduit de l'allemand par André JUNDT, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2001, p. 27.

28. Pascal QUIGNARD, *Les Ombres errantes. Dernier royaume I*, Paris, Grasset, 2002, p. 106.

29. *Ibid.*

30. Roger CAILLOIS, « L'ambiguïté du sacré » (1938), dans *Le Collège de sociologie 1937-1939*, s. dir. Denis HOLLIER, Paris, Gallimard, 1995, pp. 379-380.

31. Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1957, p. 234.

32. Jacques LACAN, *Le Séminaire. Livre XVII. L'Envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, « Le Champs freudien », 1991, p. 143.

33. Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1980, p. 13.

34. Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi, op. cit.*, p. 127.

Julia Kristeva souligne en outre la possibilité de manifestation de l'*abject* « comme la sublimation la plus *fragile* (d'un point de vue synchronique), la plus *archaïque* (d'un point de vue diachronique), d'un « objet » encore inséparable des pulsions. L'*abject* est ce pseudo-objet qui se constitue *avant*, mais qui n'apparaît que *dans* les brèches du refoulement secondaire. *L'abject serait donc l'«objet» du refoulement originare* »³⁵. On est tenté d'avancer l'hypothèse que Quignard a emprunté à Kristeva le fondement théorique et les clés interprétatives dont il avait besoin. De sorte qu'il cherche l'objet du refoulement originare non pas dans le mythe de l'origine divine, mais dans celui de l'origine totémique.

Le *sordide* ou l'*abject* déclencherait une réaction extériorisée par le ravissement et la pétrification. Une phénoménologie simpliste du sacré révélerait les mêmes effets, les mêmes symptômes que ceux du *fascinus* qui se résument à terroriser et à méduser. « Le sacré n'a jamais été aussi omnipotent que dans les sociétés modernes »³⁶. Postuler l'omnipotence du sacré à l'époque moderne après l'annonce nietzschéenne de la mort de Dieu étonne. Avec l'introduction du concept des « chemins qui ne mènent nulle part » Heidegger a poussé la désacralisation à son extrême : aussi bien dans la terreur, la souffrance et la détresse que dans la joie. Seuls les poètes résistent à cette désacralisation : « Etre poète dans un temps de détresse – écrit-t-il – c'est être attentif à la trace des dieux enfuis »³⁷. Ne pas s'arrêter de penser, c'est justement ce que fait Quignard. Et il part à la recherche des traces des dieux enfuis dans le mythe : « L'âme ancestrale est mythique et le mythique se prouve par des traces : paysages que le récit ancien transfigure. [...] Traces vers lesquels tous voyagent, tous retournent, tous viennent reconnaître. Traces que l'admiration intensifie »³⁸. À force d'exercer une fascination permanente, le mythe devient la cible d'un éternel retour qui semble avoir la même importance qu'il avait pour Nietzsche. Mais au lieu d'exhumer ces traces pour les replacer dans le centre de son œuvre, Pascal Quignard les met à l'écart, en déplaçant le sacré vers quelque chose d'anonyme et d'introuvable. Bref, il détache nettement le sacré du divin pour le rattacher au *sordide*.

Compris comme le fondement de l'humain dans son ambivalence créatrice et destructrice, le sacré s'affranchit des contraintes du divin. Le mythe acquiert ainsi une « liberté flottante » qui s'exprime dans son aptitude à la déviation et à la répétition, apparaît dans la polysémie et les incarnations artistiques, s'épanouit dans le rituel. Le mythe romain qui replonge le mythe grec dans « l'animalité de l'espèce »³⁹, appelée inconscient aujourd'hui, exige de réinterpréter le sacré. Les métamorphoses des personnages, les transfigurations des jeux sarcastiques, les travestissements rituels laissent leur empreinte sur Rome qui retrouve la violence primitive réelle, dans la chasse et les jeux des gladiateurs, ou symbolique, dans les rites. Qu'est ce qui peut sauver alors le sacré : le dionysiaque (le désordre) ou l'apollinien (l'ordre) ? Cette référence nietzschéenne devient incontournable pour Quignard. Mais si le thème reste le même, la « voix » sonne diversement. Une chose est certaine : la force salva-

35. Julia KRISTEVA, *op. cit.*, p. 20.

36. Pascal QUIGNARD, *Les Ombres errantes*, *op. cit.*, p. 106.

37. Martin HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part* (1950), traduit de l'allemand par Wolfgang BROKMEIER, Paris, Gallimard, « Tel », 1962, p. 228.

38. Pascal QUIGNARD, *Abîmes. Dernier royaume III*, Paris, Grasset, 2002, p. 247.

39. Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, *op. cit.*, p. 205.

trice n'est pas à trouver en l'homme, incapable de se situer dans l'œil du cyclone de la puissance destructrice du sacré.

3. RÉÉCRIRE LE MYTHE

Une autre série de questions soulevées par Pascal Quignard gravite autour de la structure du mythe : comment expliquer l'aptitude du mythe à la condensation, à la polysémie et à l'esthétisation ? Qu'est-ce qui dans sa nature permet ces phénomènes ? Ces questions ont tracassé tant les anthropologues que les psychanalystes : les premiers voient dans la réception mythique une possibilité de faciliter la compréhension de la réalité historique⁴⁰ ; les seconds relèvent dans sa structure l'interaction du monde archaïque et du monde psychique. Le mythe conserve toujours son caractère archaïque, repérable dans la conscience humaine. D'aucuns parlent même d'une « conscience mythique » dépourvue de « frontière stable entre le simple objet de représentation et la réception réelle, entre le souhait et son accomplissement, entre l'image et la chose »⁴¹. L'observation que le mythe aide à comprendre aussi bien le soi que le monde a permis à Freud d'extrapoler, dans *Totem et tabou*, le phénomène individuel des expériences traumatiques latentes à tout le genre humain, et à Quignard de placer le mythe dans l'« entremonde » situé aux confins du monde humain et du monde originaire ou imaginaire.

La structure du mythe proposée dans son œuvre est cyclique. Comme les pulsions, le mythe tend à la fois vers la déviation et la répétition des motifs, des personnages, des histoires racontées. L'idée de la répétition en tant que structure élémentaire du mythe unit des penseurs aussi différents que Freud, Blumenberg, Lévi-Strauss et Quignard. Pour la psychanalyse, la reproduction du mythe représente la reproduction d'une structure anamnétique, imposée selon Freud par l'état latent des passions archaïques transmises au père primordial, le transformant ainsi en divinité monothéiste. Ses réflexions aboutissent, dans *Au-delà du principe du plaisir*, à la conclusion de l'existence d'un rapport entre la structure mythique élémentaire et les pulsions : la fondation de la structure mythique sur la déviation réduit la signification de la pulsion d'autoconservation, en l'incorporant aux déviations qui mènent à la mort.

L'importance accordée par Quignard à la structure mythique encourage par ailleurs le dépistage d'une filiation structuraliste. La lecture structuraliste néglige, en effet, toute implication du sacré dans le mythe. Lévi-Strauss estime que le mythe est constitué de mythèmes, c'est-à-dire d'éléments de base qui interviennent au niveau de la structure de la langue. Il élabore son approche structurale à partir de la confrontation de plusieurs versions du mythe. De même, la démarche quignardienne se caractérise par le rapprochement, voire la confrontation de plusieurs versions du même mythe. Séparant le mythe du *logos*, Lévi-Strauss ne l'envisage plus comme un enchaînement de paroles, organisées dans un système d'oppositions, mais comme un composé de séquences de rapports et de concepts. Afin de l'analyser, il le découpe, en dégageant ainsi les différents plans d'antinomies signifiantes. Quignard, pour sa part, adopte la méthode du morcellement des mythes

40. Hans BLUMENBERG, *op. cit.*, pp. 15-16.

41. Ernst CASSIRER, *La Pensée mythique* (1925), traduit de l'allemand par Jean LACOSTE, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1972, p. 57.

pour enchâsser ensuite leurs fragments les uns sur les autres. En ce qui concerne le mythe de Dionysos, par exemple, il superpose des éléments des mythes du dieu de l'ivresse, de la jouissance, de la transgression, de la lecture, de la renaissance. Il décompose ce mythe pour le recomposer, dans un deuxième temps, en déduisant sa signification non pas de l'intrigue cohérente d'un seul récit, mais d'une succession de récits ou d'images.

Se mouvant dans la foulée de Lévi-Strauss, Quignard ne se limite pas au culturel et au linguistique, mais s'engage dans la direction du structurel. Le mythe « se situe non pas dans une langue et dans une culture, mais au point d'articulation de celles-ci avec d'autres langues et d'autres cultures. Le mythe n'est donc jamais de sa langue, il est une perspective sur une langue autre »⁴². À la manière de l'anthropologue, l'écrivain cherche des parentés dans les mythes appartenant à des cultures différentes : Osiris et Isis, Orphée et Eurydice, Enée et Anchise. Sachant que la vérité du mythe n'est pas dans un contenu privilégié, mais dans l'assemblage de plusieurs contenus, il exploite aussi bien le mythe que ses reprises. Il use de la répétition du mythe à la fois pour rendre apparente sa structure et pour l'amplifier par d'autres éléments, en tenant présente l'opposition entre la croissance continue du mythe et sa structure discontinue, relevé dans le chapitre « La structure des mythes » de l'*Anthropologie structurale* de Lévi-Strauss⁴³. Mais il tient aussi compte du fait que la logique du mythe ne se résume pas à la logique cartésienne. C'est à ce niveau que le rôle de la pensée mythique qui se manifeste « sous l'aspect d'une irradiation » créant la multiplicité des mythes, en préservant leur origine commune, devient décisif. La pensée mythique « coïncide avec un objet dont elle forme une image homologue, mais sans jamais réussir à s'y fondre parce qu'elle évolue sur un autre plan »⁴⁴.

La prédisposition du mythe au morcellement se répercute sur l'écriture quignardienne. Fragmenté et disséminé, le mythe découpe à son tour le récit. Les séquences de mythes produites, à savoir les mythes de la transgression (Orphée, Narcisse, Actéon), les mythes du dépècement (Dionysos, Orphée, Marsyas, Osiris), les mythes spéculaires (Narcisse, Persée), les mythes de la disparition (Eurydice, Echo, Eros), les mythes meurtriers (Edipe, Médée, Chronos), les mythes parricides (Chronos, Edipe, Remus), assurent la progression narrative des *Petits traités*. L'écrivain exploite cette « parole éprouvée parce qu'il oblige à suivre une aventure apparemment inactuelle, réussit à combler le manque [...] comme puissance de passage et d'unification »⁴⁵. Il transforme les fragments de mythes extraits de leur contexte familier en points de repère pour d'autres récits. Il n'invente pas des mythes à proprement parler, mais des anecdotes et des histoires où il insère des éléments de mythes. Ainsi, il interprète, après Homère et Joyce, le mythe d'Odysée en accentuant certains de ses aspects comme le rapport de la musique et de la violence, par exemple : « 1. La musique convoque au lieu où elle a lieu, 2. elle assujettit les rythmes biologiques jusqu'à la danse, 3. fait tomber par terre, dans le cercle de la transe, le mugissement qui parle dans le chaman »⁴⁶. Ce rapport impliqué d'abord

42. Claude LÉVI-STRAUSS, *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, pp. 576-577.

43. Voir Claude LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale* (1958), Paris, Plon, 1974, pp. 227-255.

44. Claude LÉVI-STRAUSS, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 14.

45. Claude COSTE, « La frontière d'Orphée », dans *Revue des sciences humaines*, n° 260, 2000, pp. 76-78.

46. Pascal QUIGNARD, « Le chant des sirènes », dans *La Haine de la musique* (1996), Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 180.

dans le traité « Le chant des Sirènes » s'articule par la suite avec les manifestations « invraisemblables » de la violence à Auschwitz : « La musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945 »⁴⁷. La déclaration choque par sa crudité, dérange par sa dureté, voire frôle l'absurdité si on ne prend pas en considération le travail de rapprochement de la pulsion d'écouter et de la pulsion de mort. Cette « irradiation » du mythe, ou plutôt de certains fragments de mythe, laisse l'impression du désir quignardien de remplacer le mythe comme continuité (le récit) par le mythe comme *ethos* (le mode d'être).

En tant que transposition incessante, le mythe s'apparente à la métaphore qui obéit à la même logique de la négativité, renvoie à l'absence, reflète le mouvement subversif. Celui-ci implique la métamorphose, le jeu irraisonnable et insensé, la danse vertigineuse. La métamorphose reste, à côté de la répétition, la structure fondamentale des mythes. Et s'il est vrai qu'elle apparaît parfois arbitraire et chaotique, elle n'en demeure pas moins rigoureuse puisque le mythe « veut plutôt la forme fugace des épisodes amusants, leurrants, bref, il veut la métamorphose »⁴⁸. La polyvalence du mythe laisse paraître « l'accouplement symbolique » de l'histoire racontée et de l'action expliquée : l'histoire doit révéler l'action et l'interpréter de façon à justifier la répétition.

Énonçant la « vraie parole », le mythe conduit à se demander comment Quignard envisage ses rapports avec le langage. Mais comme le mythe signifie aussi récit merveilleux, cette deuxième acception permet à l'écrivain de l'assimiler aux contes, aux fables, aux légendes par un jeu pareil à celui de Schéhérazade ou de Pénélope qui, dans une tentative d'échapper à l'insupportable destin des mortels, essaie de tromper le temps en l'enchantant. Il donne ainsi l'unique réponse possible face à la vérité, irréconciliable avec l'aspiration à la félicité, et présente une expérience tragique. Un dramatisme dionysiaque se fait sentir dans le dialogue qu'il cherche à établir entre l'humain et l'extra-humain, à savoir l'animal, le divin, le surnaturel.

La conception quignardienne du mythe indéfini et contradictoire dans ses versions et personnages souligne davantage le vide abyssal, la distance entre l'humain et l'extra-humain. Elle favorise l'opposition de la narration infinie à l'horreur infinie : cette narration que l'écrivain considère comme indispensable à la parole qui vise à remplir le vide. La tentative de parler conduit souvent en dehors du silence dans l'effort de surmonter l'abîme qui sépare l'humain et le divin. La liminalité ambiguë et tragique devient fondamentale pour le récit quignardien. Elle s'exprime par la contradiction de la parole trop humaine, bavarde, redondante et de l'articulation difficile du sens que suscite d'un côté, l'horreur de l'être, et de l'autre, l'*hybris*, l'inutilité de tout effort humaniste, philosophique ou idéologique. Par conséquent, la parole même ne peut être que liminale et tragique : un « nom sur le bout de la langue ». Et la passerelle entre le silence et la parole que le mythe essaye de construire est vouée à rester inachevée.

Certaines théories contemporaines du mythe (Blumenberg) défendent la thèse de l'existence d'une continuité entre la pensée mythique et la pensée rationnelle. Pascal Quignard ne nie pas le lien entre le *mythos* et le *logos* : le mythe, qui ne coïncide pas avec le *logos*, témoigne néanmoins de l'existence de la langue avant son

47. Pascal QUIGNARD, « La haine de la musique », dans *ibid.*, p. 197.

48. Hans BLUMENBERG, *op. cit.*, p. 76.

acquisition personnelle et son expression poétique au moyen du langage. Le langage poétique, le mot retrouvé, fait pendant au mot perdu, au mot sur le bout de la langue. Pourtant, l'écrivain n'approche pas le rapport *mythos* – *logos* du côté de *logos*, à partir des mots, mais du côté du mythe, à partir des images et des choses exprimées sans médiations. Il pousse plus loin son creusement archéologique et touche au problème de l'origine de l'humain : de l'*homo* avant de devenir *sapiens*, situé dans cette zone primitive d'extrême ambivalence qu'est le sacré.

C'est à ce point qu'il se demande comment on pourrait accueillir le mystère aujourd'hui. Pour répondre qu'il faut le connaître tel quel sans prétendre le dévoiler, l'accepter tel quel sans tenter de trouver une argumentation impossible. Ainsi, pour raconter le mystère, au lieu de choisir une forme logico-argumentative, il opte pour une forme narratologique. Son extraordinaire capacité fabulatrice lui permet d'entrer en relation avec l'étrange, l'inquiétant, l'effrayant dans la vie humaine grâce à l'originalité de l'écriture qui vise à montrer et non pas à démontrer, qui ne cherche pas la cohésion de l'argumentation, mais la force de l'institution, la perception directe de « la chose ». C'est par le biais de sa perception que le mythe communique avec la réalité. Etant projeté vers le monde, c'est notamment par ce caractère de système projectif, qu'il garantit, comme disait Lévi-Strauss, la communication entre l'individu et le monde.

Bref, même lorsqu'il fait œuvre d'essayiste, Pascal Quignard n'argumente pas, il raconte. Il raconte le jadis et l'en deçà de l'humain, mais aussi l'avant et l'au-delà du divin. Du coup, il ne s'agit point d'une narration narrant des faits et des événements, mais d'une tentative de raconter l'irracontable. Cette narration possible-impossible découle d'une psyché opprimée et délirante : opprimée parce qu'elle est vue sans avoir la possibilité de voir, délirante parce qu'elle a perdu le contact avec la réalité. Elle désire raconter à la fois le jadis et l'avant : l'avant de l'histoire, l'avant de l'avant. Pour être retenue dans le champ du mythe, et non pas traduite par l'exposition logique des faits, la narration doit demeurer dans l'ambiguïté sans chercher à devenir un objet de pensée ou un sujet de discours. Elle doit être disposée à la frontière de la pensée et du discours. C'est en narrant, en fabulant que la pensée fait l'expérience de sa limite, de sa finitude et, par conséquent, se laisse dé-finir par le sacré.

*

* *

Pascal Quignard aborde le rapport qu'entretiennent le mythe et le langage à partir des images et des choses exprimées directement. Il approche le mythe en déplaçant sa composante sacrée vers le sordide, tout en retenant l'autre composante, le *tremendum* qui se concentre dans son *objet petit a* par excellence, le *fascinus*. Son creusement archéologique touche à la question de l'origine humaine qui se situe dans la zone primitive ambiguë du sacré. Témoin d'une expérience passée in-fondée, le mythe ne tend plus vers l'absolu, mais vers le néant. Il ne vise pas l'aboutissement à un état de béatitude, mais la régression à un état d'effroi.

Ce mythe abrite toutefois le mystère, manifesté dans toute l'histoire humaine-divine, qui s'ouvre par la sortie de l'homme de la « nuit d'avant le début ». Or, s'il est relativement facile d'établir dans l'actuel la charpente du mythe grec ou romain

à partir de sa projection rituelle, il reste difficile de préciser le contenu de cette nuit préoriginale dont on ne possède que des traces dans les grottes du Paléolithique supérieur. « Fragments de vérité », ces premiers vestiges de création figurative, qui se situent au carrefour du geste et de la parole, témoignent de la croyance au surnaturel. Le mystère, qui médiatise le rapport entre le vide abyssal dont il provient et l'horizon des sens possibles, s'exprime dans une sorte de « langue mythique » qui raconte et peut être racontée. Il se traduit par une écriture qui permet la perception immédiate de « la chose ». Il se raconte par un récit qui veut raconter l'irracontable.

Transportant vers l'autre monde de l'imaginaire, de l'onirique, du fantasmagorique, du surnaturel, le mythe non seulement réside dans « une langue autre », mais s'implique dans le jeu de la parole, de la raison et de la subjectivité. Son geste de rapt qui rapporte à l'origine ou emporte dans le rêve le pousse à adopter la métamorphose comme structure fondamentale. Le ravissement mythique achève donc ce que la fascination a commencé.

Irena KRISTEVA

Université de Sofia

irena_kristeva@yahoo.com