

# Littérature

N° 160

· REVUE ·  
TRIMESTRIELLE

DÉCEMBRE 2010

## LA LITTÉRATURE EXPOSÉE

Les écritures contemporaines hors du livre

Olivia Rosenthal

Lionel Ruffel

Jean-Yves Jouannais

Bernard Lahire

Philippe Vasset

Guy Bennett

Jérôme Game

Christophe Fiat

David Ruffel

Jean-Max Colard

Valérie Mréjen

Jean-Philippe Antoine



LAROUSSE

# Quand la littérature fait exposition

Jean-Max Colard

En 2006 au Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, l'artiste Pierre Huyghe organisait un mois avant l'ouverture de son exposition un somptueux « Prologue », sous forme d'énoncés en néons blancs par lequel il se défaisait d'entrée de ses « droits d'auteur » : « Je ne possède pas le musée d'art moderne ni l'étoile noire », « je ne possède pas Blanche-Neige », « Fictions ne m'appartient pas », etc. Plus récemment, le jeune artiste Mark Geffriaud a conçu son exposition personnelle « à la manière d'une table des matières », faisant courir sur les murs de la galerie un papier peint composé de la répétition de documents divers originellement affichés sur le mur de son atelier<sup>1</sup>. Et au milieu de l'exposition, il invita deux critiques d'art à formuler avec lui « Une préface<sup>2</sup> ». En 2009 à Londres, c'est avec un incipit narratif digne d'un roman de science-fiction que commençait *T.H. 2058*, vaste installation de Dominique Gonzalez-Foerster dans la Turbine Hall de la Tate Modern<sup>3</sup> :

Octobre 2058 - Il pleut sans cesse à Londres - pas un jour, pas une heure sans pluie, un déluge qui a duré des années et a changé la façon dont les gens voyagent, leurs vêtements, leurs loisirs, leur imaginaire et leurs désirs. Ils rêvent d'infinis déserts arides. Cette inondation continue a eu un effet étrange sur les sculptures urbaines. Se développant comme l'érosion et la rouille, elles ont commencé à croître comme des plantes tropicales géantes assoiffées, à devenir toujours plus monumentales. Afin de contrôler cette prolifération organique, il a été décidé de les enfermer dans la Turbine Hall, entourées par les centaines de lits qui abritent - le jour et la nuit - les hommes de la pluie...

On voit par ailleurs de plus en plus d'artistes proposer une alternative poétique au ronflant communiqué de presse de leur exposition<sup>4</sup> : se substitue alors au discours promotionnel de la comm' un poème graphique pour la Norvégienne Ida Ekblad<sup>5</sup>, un texte de science-fiction pour l'expo *Alien Season* de Philippe Parreno au Musée d'art moderne de la

---

<sup>1</sup> Mark Geffriaud, *Et Dixon*, Zoo Galerie, Nantes, 10 avril-15 mai 2010 / *Et Mason*, Galerie Édouard-Manet, Ecole municipale des Beaux-Arts de Gennevilliers, 8 avril-5 juin 2010.

<sup>2</sup> Mark Geffriaud, Yoann Gourmel et Elodie Royer, « Une préface », conférence, mercredi 5 mai 2010, Galerie Édouard-Manet, Ecole municipale des Beaux-Arts de Gennevilliers.

<sup>3</sup> Dominique Gonzalez-Foerster, *T.H. 2058*, Tate Modern, Turbine Hall, « Unilever Series », Londres, 14 octobre 2008 - 13 avril 2009.

<sup>4</sup> D'autant que, « bien qu'elle relève du paratexte, c'est-à-dire des coulisses de l'exposition, cette bafouille trop généralisatrice et dithyrambique finit souvent bien en vue, à l'entrée de l'expo » (Judicael Lavrador, « Press kit », *Les Inrockuptibles*, n°754, mai 2010, p. 61).

<sup>5</sup> Ida Ekblad, « Febermalerier », Galerie Gaudel de Stampa, Paris, 15 avril-17 juin 2009.

ville de Paris en 2003, « un aveu » autocritique pour le jeune artiste Clément Rodzielski<sup>6</sup>. Prologue, préface, incipit, paratexte : il y a quelque chose de littéraire au royaume de l'exposition.

C'est une chose de dire que la littérature s'expose, c'en est une autre de se demander comment la littérature peut en venir à « faire exposition » — j'entends par là cet « art<sup>7</sup> » spécifique de l'exposition, qui consiste à articuler ensemble et dans un espace-temps donné des œuvres ou des propositions émanant d'un seul ou de plusieurs artistes. En effet, dans le moment même où nombre d'écrivains tendent à sortir du format-livre et « donnent à voir » autrement leur production littéraire, via le web ou les lectures performées, via le champ de l'art contemporain, les courts-métrages filmiques et autres « cinépoèmes<sup>8</sup> », en sens inverse les artistes ne cessent de convoquer la littérature, entendue à la fois comme réservoir de textes et comme discipline, au sein même de leurs expositions. Il s'agira donc d'envisager comment l'art de l'exposition emprunte à la littérature, et échange également avec elle, non seulement des textes et des références, mais encore des procédures, des outils, des structures. Comment et pourquoi la « littérature » intervient-elle dans la construction d'un art qui du fait de sa spatialité, se trouve a priori très éloigné des qualités propres au fait littéraire ?

### ***Intertitres***

Dès le seuil, une modalité paratextuelle de l'exposition nous intéresse : l'emploi d'un titre explicitement référencé à une œuvre littéraire. Certes la petite discipline de la « titrologie<sup>9</sup> » ne s'est pas encore beaucoup intéressée à la question de l'exposition, qui offre pourtant un ensemble assez complexe incluant un titre principal, parfois réduit au seul nom de l'artiste (« Lucian Freud »), mais aussi tout un jeu de sous-titres et d'indications, incluant très souvent le lieu, la date (voire l'année ou la saison culturelle), mentionnant parfois le médium utilisé (« Chéri Samba, tableaux récents »), et faisant parfois passer en sous-titre le nom du ou des artistes invités à exposer. Industrie culturelle et marketing événementiel oblige, le titre est aussi une accroche pour le visiteur éventuel : d'où la reprise fréquente de titres déjà existants,

---

<sup>6</sup> Clément Rodzielski, « Trop peu de santé, trop peu de preuves », Galerie Carlos Cardenas, Paris, 12 février – 27 Mars 2010.

<sup>7</sup> *L'art de l'exposition ; une documentation sur trente expositions exemplaires Du XX<sup>e</sup> Siècle*, ouvrage collectif, Editions du regard, Paris, 1998.

<sup>8</sup> Pierre Alféri, *Cinépoèmes & films parlants*, avec des musiques de Rodolphe Buger, DVD, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2002.

<sup>9</sup> L'expression est de Claude Duchet, mais nous renvoyons à l'ouvrage de Gérard Genette, *Seuils*, Paris, éditions du Seuil, 1987, p. 59 et suivantes.

empruntés aussi bien à des tableaux célèbres qu'à des slogans publicitaires<sup>10</sup>, des livres ou des films<sup>11</sup>.

Ainsi, quand bien même il peut être emprunté à une œuvre littéraire, le titre d'une exposition n'induit nullement que le texte cité fasse l'objet d'une mise en espace, d'une « adaptation expositionnelle », cas particulier sur lequel nous reviendrons. Intitulant *À Rebours* son exposition collective au Centre Culturel Suisse de Paris, le curateur Jean-Christophe Ammann marquait son usage détourné du titre emprunté au roman de Huysmans : « Cela ne signifie pas que je m'identifie à Des Esseintes, son héros qui, par une régression extraordinaire, devient un homme religieux à la fin du livre. Disons que j'ai voulu exploiter l'idée d'un retour vers les fondamentaux de l'individu, sans toutefois me perdre dans une thématique globalisante<sup>12</sup> ». Parfois le lien est davantage motivé, comme dans le cas de l'exposition *50 Espèces d'espaces*, qui montrait à Marseille des installations du Musée national d'art moderne dans une référence globale à l'œuvre de Georges Perec<sup>13</sup>.

Plus récemment, l'intitulé « Plans d'évasion », reprenant au pluriel le titre du roman d'Adolfo Bioy Casares, servit tout à la fois de matrice et de métaphore à l'exposition rétrospective de l'artiste belge Michel François<sup>14</sup>. Si de son côté Dominique Gonzalez-Foerster titra également *Park, Plan d'évasion* le petit parc public qu'elle conçut pour la Documenta de Kassel, c'est en vérité un autre roman de Bioy Casares, *L'invention de Morel*, qui lui servit de source d'inspiration<sup>15</sup> : par le biais d'un subtil décalage d'une œuvre à l'autre, ce titre joue alors tout à la fois de référent et de cache, permettant d'instaurer une distance forte d'avec le texte-source, d'éloigner toute idée d'adaptation, de s'affranchir librement du texte inspirateur. À noter encore que Victor Burgin donna un titre rousseauiste, *La cinquième promenade* à une vidéo pourtant explicitement référencée à *L'invention de Morel*. Tant il est

---

<sup>10</sup> Cf. les trois expositions successives organisées par le commissaire Eric Troncy, aux titres empruntés à des slogans publicitaires de l'industrie cosmétique : *Dramatically Different* (Le Magasin, Grenoble, 1997), *Weather Everything* (Musée de Leipzig, 1998) et *Coollustre* (Collection Lambert, Avignon, 2003).

<sup>11</sup> Par exemple l'exposition collective intitulée *Le sang d'un poète*, jouant avec des œuvres diverses le film de Jean Cocteau, à Nantes du 6 juin au 30 août 2009, avec David Altmejd, Cristian Andersen, Christophe Berdager & Marie Pejus, Ulla von Brandenburg, Steven Claydon, Jean Cocteau, Keren Cytter, Edith Dekyndt, Spencer Finch, Lothar Hempel, William Hunt, Ann Veronica Janssens, Klara Kristalova, Jim Lambie, Vincent Lamouroux, Victor Man, Mark Manders, Daria Martin, Ursula Mayer, Paul Morrison, Drago Persic, Susan Philipsz, Egill Sæbjörnsson, Markus Schinwald, John Stezaker, Nadim Vardag, Andro Wekua, Guido van der Werve.

<sup>12</sup> « Le corps est l'élément fondateur de l'art occidental » - propos choisis de Jean-Christophe Ammann, *Le phare*, n°5, Paris, Revue du Centre Culturel Suisse.

<sup>13</sup> *50 espèces d'espace, œuvres du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne*, Musées de Marseille, novembre 1998-mai 1999.

<sup>14</sup> Michel François, *Plans d'évasion*, au S.M.A.K., Gand (Belgique), octobre 2009-janvier 2010 et à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, mars-mai 2010.

<sup>15</sup> Dominique Gonzalez-Foerster, *PARK, a plan for escape*, Documenta 11, Kassel, 2002.

vrai que le cinéma voit dans le conte philosophique de Bioy Casares un conte philosophique sur les images, une métaphore du cinéma. Notons enfin que ce texte fit encore l'objet d'une rare adaptation expositionnelle en 2007 au Centre photographique d'Ile-de-France, sous le titre *L'île de Morel*.

Ce jeu des titres, et leur importance accrue dans le système de l'art contemporain aboutit à la mise en œuvre d'une intertextualité à l'intérieur même du champ de l'art, les expositions se faisant de plus en plus référence les unes aux autres, notamment par le biais des titres : ainsi la fameuse exposition *When attitudes become form* conçue à Berne par le curateur-auteur Harald Szeemann en 1969 fait-elle régulièrement l'objet de reprises et reformulations : par exemple avec les expositions *How latitudes become forms*<sup>16</sup> (au Walker Art Center de Minneapolis en 2003), *Quand les attitudes...*<sup>17</sup> (à Toulouse en 2009), *When Lives Become Form : Contemporary Brazilian Art, 1960s to the Present*<sup>18</sup> (au M.O.T. de Tokyo en 2008), *Quand les relations deviennent forme*<sup>19</sup> (à la Chartreuse de Mélan en 2008), etc. L'intertextualité participe alors d'une mémoire et d'une histoire de l'exposition qui, pour sa part, reste encore à écrire.

Sur un autre mode, le directeur du MAMCO de Genève et commissaire d'expositions Christian Bernard donne souvent à ses expositions des titres empruntés à des œuvres existantes : soit directement repris (*L'hypothèse du tableau volé*, *E la nave va*), ou légèrement reformulés (*Fragments d'un discours italien*, *Mille et trois plateaux*), soit qu'il s'agisse encore d'énoncés textuels extraits d'une œuvre voire d'un poème. A l'exemple des deux formules, « là où je vais, je suis déjà »/ « là où je suis n'existe pas », mises au point à partir d'un poème du sculpteur allemand Hubert Kiecol pour les deux éditions du Printemps de septembre à Toulouse, festival de création contemporaine dont Christian Bernard fut le directeur artistique en 2008 et 2009. Ces opérations énonciatives lui permettent d'échapper au « thème » et à l'exposition thématique, qui réduit trop souvent les œuvres exposées à servir d'illustrations. Mais ces formules n'en demeurent pas moins des matrices importantes de l'exposition, qu'elles infusent profondément : « Ce n'est pas un thème, plutôt un motif, un mot de passe, un embrayeur. J'ai toujours travaillé avec le secours du langage », explique le

---

<sup>16</sup> *How latitudes become forms, art in a global space*, Walker Art Center, Minneapolis, 9 février - 4 May 2003.

<sup>17</sup> *Quand les attitudes...*, Espace Croix Baragnon, Le Printemps de septembre à Toulouse 2009. Avec Július Koller, Jiri Kovanda, Tony Morgan...

<sup>18</sup> *When Lives Become Form - Contemporary Brazilian Art : 1960-present*, Museum of Contemporary Art Tokyo (MOT), Tokyo, 22 octobre 2008 - 12 janvier 2009.

<sup>19</sup> « Alter ego - Quand les relations deviennent formes », Chartreuse de Mélan, Taninges, 5 juillet - 21 septembre 2008. Avec Ghyslaine Bertholon, Sylvie Blocher, Sophie Calle, Collectif 1.0.3, Bertrand Lacombe et Sophie Dejode, Slimane Raïs.

directeur du MAMCO. « Ce n'est pas de la rhétorique, ce sont juste des formules, des expressions, des petites unités syntaxiques qui ont pour moi la capacité de déclencher et densifier l'imagination. (...). Ce titre *Là où je vais, je suis déjà* est à la fois littéral et métaphorique, mais aussi, comme tout titre, titillement et mnémotechnique. Et cette formule étrange venait aussi d'un slogan de l'ancienne compagnie aérienne belge : « Par Sabena, vous y seriez déjà ». Avec toujours cette idée commune que l'art demeure un de nos plus rapides moyens de transport, parfois même de transport en commun<sup>20</sup> ».

Première voie d'entrée et de participation de la littérature au circuit de l'art, ce jeu des titres met en exergue un rapport inattendu d'intertextualité entre les œuvres littéraires et le régime de l'exposition. Mais il s'agit en vérité d'une transmédiatité plus large : ainsi l'exposition intitulée *L'hypothèse du tableau volé* organisée au Mamco en 1998 faisait-elle tout à la fois référence au livre de Pierre Klossowski et à son adaptation filmique par Raoul Ruiz<sup>21</sup>.

### *Les vases communicants*

« *A Sculpture turning into a Conversation*<sup>22</sup> »

Entre littérature et exposition, une « transmédiatité » est en jeu. Or, celle-ci ne va pas seulement du texte vers l'exposition ; elle emprunte des circuits plus variés, plus complexes, réversibles et multidirectionnels. Elle vient s'ajouter à la « multimédiatité » souvent opératoire dans l'exposition où peut se trouver conjuguée une variété de pratiques et de médias (peinture, photographie, vidéo, sculpture, performance, etc.) qu'il s'agira précisément d'articuler dans l'espace-temps de l'exposition. La transmédiatité n'est pas une simple juxtaposition dans un espace donné de plusieurs pratiques différenciées, elle désigne davantage une compénétration de ces pratiques, un jeu d'échanges, de change, un enchaînement intégré de processus et d'opérations dans lesquelles la littérature peut se trouver elle aussi engagée, au même titre que les autres médias, au même titre que les images que les artistes récupèrent, recyclent, retraitent dans un circuit tout sauf linéaire. La déhiérarchisation

---

<sup>20</sup> « Avant-Printemps », propos recueillis par Jean-Max Colard in *Le Printemps de Septembre à Toulouse*, « Là où je vais, je suis déjà », catalogue d'exposition, 2008, p. 6.

<sup>21</sup> *L'Hypothèse du tableau volé*, avec Cécile Bart, Gérard Collin-Thiébaud, Noël Dolla, Philippe Gronon, Raymond Hains, Sherrie Levine, Allan McCollum, Joachim Mogarra, Harald F. Müller, Maurizio Nannucci, Platino, Stephen Prina, Allen Ruppersberg, Adrian Schiess, Hiroshi Sugimoto, Felice Varini, Bernar Venet, Michel Verjux, Daniel Walravens, James Welling. Mamco, Genève, 11 mars- 4 octobre 1998.

<sup>22</sup> Titre d'une performance de l'artiste Falke Pisano, réalisée à « Liste The Young Art Fair », Bâle, mai 2006.

culturelle est ici symptomatisée non par l'intégration de culture populaire dans les formes « high » de l'art (chose acquise et assimilée au moins depuis le Pop Art), mais plutôt par la présence dissonante d'une culture « légitime<sup>23</sup> », en l'occurrence ici plutôt livresque, parmi les références plus « illégitimes » et les formes « pop » de l'art contemporain.

Ainsi le plasticien Saadane Afif demande-t-il à des amis poètes ou critiques d'art d'écrire des chansons à partir de ses œuvres (qu'il s'agisse de sculptures, d'installations ou de photographies...), puis les fait mettre en musique : *Lyrics*, titre bivalent de sa rétrospective au Palais de Tokyo en 2006, se contentait d'afficher au mur les textes des chansons en lieu et place des œuvres-sources, et de faire jouer les morceaux de musique en live, sur une scène installée au milieu de l'espace vide de l'exposition. L'évolution de ce processus de retranscription d'abord verbale puis musicale de ses œuvres est très éloquente quant à l'intégration du fait littéraire dans l'œuvre même. « Comme un paratexte enchanté<sup>24</sup> », formule joliment le critique d'art Michel Gauthier : « Originellement pensés comme des éléments péritextuels » destinés à remplacer les textes didactiques, ou comme des éléments paratextuels se substituant aux traditionnels cartels des musées, ces textes « sont désormais pour nous comme des versions complémentaires, sinon concurrentes, des œuvres objectales » de l'artiste. De fait, il s'agissait d'abord de déjouer les codes usuels de la monstration de l'art : « Au départ », commente l'artiste, « je trouvais que les discours sur les œuvres étaient très étriqués. Ça se limite souvent au communiqué de presse ou au compte-rendu d'exposition. Je voulais donner une autre forme à ce que peut générer une œuvre d'art, en sortant du commentaire<sup>25</sup> ». Mais en amplifiant ces transpositions passant des œuvres aux textes, et des textes aux musiques, en faisant de ces vases communicants un système esthétique, Saâdane Afif a mis au jour une idée de l'œuvre comme partition ouverte, devenue depuis une méthode de travail, voire une métaphore de la création artistique : « C'est un process continu, au point que maintenant je m'inspire de phrases écrites dans les chansons pour faire de nouvelles pièces. Il s'agit ainsi de ne jamais figer l'œuvre dans un état fini, durable. Même si chaque proposition est achevée, tout est pris dans un cycle continu. Et puis cela crée des fenêtres ouvertes sur mon travail, des interprétations auxquelles je n'aurais pas songé. Je vois dans tout ce tissage une métaphore de la perception de l'art : comment on intègre une œuvre à son propre champ de culture ».

---

<sup>23</sup> Nous reprenons ici la distinction opérée par Bernard Lahire dans *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

<sup>24</sup> Michel Gauthier, *Saadane Afif : Saturne et les remakes*, Paris, M19, collection « 20/27 essais sur l'art », 2010, p.

<sup>25</sup> Propos recueillis par Jean-Max Colard, *Les Inrockuptibles*, n° ?, novembre 2009, p. 60.

Mais il est d'autres cas où comme par un effet de renversement, c'est l'exposition tout entière qui se trouve devenue le dispositif paratextuel d'un récit ou d'un livre, écrit en amont voire en aval du projet artistique. Très récemment les deux artistes suédois Goldin + Senneby ont entremêlé un ensemble varié de recherches en histoire, économie et géographie dans une fiction écrite au long cours, *Looking for Headless*. Articulé autour d'un meurtre et d'une enquête sur une société offshore, « Headless Ltd », située aux Bahamas, ce roman policier écrit en anglais, signé de l'écrivain fictif et quasi-anonyme K.D., est composé à partir non seulement des documents envoyés par les artistes depuis 2007, mais également des reformulations artistiques du projet, sous la forme de vidéos, conférences, cartographies, installations, lectures et expositions. Au fur et à mesure, les chapitres s'additionnent, progressivement contrecollés les uns aux autres, le livre prenant pour l'heure une forme encore inachevée, « in progress », sans reliure ni quatrième de couverture. Au terme de cet ensemble, l'exposition des deux artistes à la Fondation Kadist<sup>26</sup>, intitulée *The Decapitation of Money*, émettait une ultime hypothèse historico-économique, reliant l'émergence de la sphère financière *offshore* à la lecture de *La Part maudite* de Georges Bataille. Un livret de l'exposition, rassemblant divers documents, contenait en outre l'épilogue du roman *Looking for Headless*, où le personnage John Barlow met fin à sa propre écriture : « Des mois se sont écoulés depuis sa décision d'abandonner le projet *Headless*. Dans ce laps de temps, son état d'esprit est redevenu à peu près normal. Il n'écrit plus, ayant découvert que la vie peut être tout à fait tolérable sans le labeur quotidien d'écriture et de réécriture, le flux constant des brouillons et des impressions, les longues heures solitaires dans un bureau silencieux (...). La carrière de romancier appartient à sa vie passée, et chaque jour elle s'efface un peu plus de sa mémoire<sup>27</sup> ». Reste que dans ce dispositif c'est bien la fiction écrite qui est le cœur du projet, le point de convergence de toutes ces recherches, l'exposition n'en étant jamais qu'une des formes modales, élément paratextuel, péritextuel parmi d'autres, du roman policier.

Cette situation renversée, où l'exposition devient une annexe voire le produit dérivé du livre en cours d'écriture, manifeste au sein de l'art ultra-contemporain un régime d'équivalences entre le livre, l'exposition et les autres médiums. C'est ainsi qu'apparut dans le milieu artistique New Yorkais des années 2000 une entité fictionnelle et mouvante intitulée

---

<sup>26</sup> *The Decapitation of Money*, une exposition de Goldin+Senneby, Kadist Art Foundation, Paris, 5 juin - 25 juillet 2010.

<sup>27</sup> *Looking for Headless*, Epilogue, livret de l'exposition *The Decapitation of Money*, une exposition de Goldin+Senneby, Kadist Art Foundation, Paris, 5 juin - 25 juillet 2010, p. 19.



Reena Spaulings : nom et prénom, ces termes désignent tout à la fois un artiste fictif, un marchand d'art, propriétaire de la galerie Reena Spaulings Fine Art installée au sud de Manhattan, ainsi que le personnage éponyme d'un roman collectif<sup>28</sup>.

Dans ce jeu des vases communicants, l'artiste le plus emblématique d'une telle situation d'équivalences, multipliant les passerelles entre littérature et exposition, est sans aucun doute le britannique Liam Gillick. A l'image de sa dernière exposition au Palais de Tokyo à Paris en 2005, au titre littéraire à proprement parler puisque désignant en premier lieu une production écrite : *un texte court sur la possibilité de créer une économie de l'équivalence*. De fait, posé à l'entrée, un texte mural décrit un paysage et installe quelques premiers éléments d'un récit narrant l'aventure d'un groupe d'ouvriers amenés à autogérer leur usine et qu'ils remettent en activité pour produire, non plus des automobiles, mais des idées. Autant dire que ce « texte court » posé comme générique de l'exposition, agit effectivement comme un incipit, un embrayeur de fiction, un début de roman, de « nouveau roman » aurait-on envie de préciser en raison de son caractère flottant et lacunaire. Encore faut-il ajouter que ce « texte court » renvoie lui-même à un autre texte, le roman *Construcción de Uno*, alors en cours d'écriture par l'artiste lui-même. Et cette exposition est elle-même à relier à d'autres manifestations de l'artiste qui se déroulaient dans des temps voisins au Milwaukee Art Museum, dans les galeries Air de Paris, Javier Lopez et Eva Presenhüber, ou à la Casa Incendida de Madrid<sup>29</sup>. Toutes très éloignées dans la forme de cette matière textuelle originelle, les œuvres exposées, sculptures ou installations, « matérialisent des situations précises puisées dans le déroulement du livre<sup>30</sup> ». Ainsi une des sculptures exposées au Palais de Tokyo constituait en une série de structures métalliques colorées, en acier peint utilisé dans l'industrie automobile des années 90, dont l'artiste révèle le rôle dans son récit : « C'est une sorte de paysage qui a été construit par les ouvriers dans feu l'usine et qui peut être compris soit comme leur premier soit comme leur dernier geste exécuté pendant la période où le site industriel a fermé. Le paysage est pour eux quelque chose à regarder, et c'est aussi pour eux quelque chose à construire<sup>31</sup> ». Plus loin, une poudre scintillante de *glitter* rouge est répandue

---

<sup>28</sup> *Reena Spaulings, a novel by Bernadette Corporation*, New York, Semiotext(e), 2005.

<sup>29</sup> *Un texto sobre la posibilidad de crear una economía de la equivalencia*, La Casa Encendida, Madrid, 2005-2006 ; *Övningskörnig*, .□ Milwaukee Art Museum, 2004 ; *Construcción de Uno*, Javier Lopez, Madrid ; *222nd Floor*, Eva Presenhüber, Zurich ; *Texte court sur la possibilité de créer une économie de l'équivalence*, Palais de Tokyo, Paris, 2005 ; *Fractional Factories in the Snow*, Air de Paris, Paris, mars-mai 2008.

<sup>30</sup> « Une histoire à l'envers, A reverse story », Entretien avec Liam Gillick par Vincent Pécoil, revue *Zéro-deux*, Nantes, 2005, p. 22.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 23.

au sol ; traversée par les empreintes de pas des visiteurs, elle est pourtant rapportée par son titre aux ouvriers du récit : « The hopes and dreams of the workers as they wandered home from the bar » (« les espoirs et les rêves des ouvriers quand ils sortent du pub et rentrent chez eux »). Enfin, revenant sur leur lieu de travail, les travailleurs entreprennent la construction d'idées et testent de nouveaux modèles de production en vue d'instaurer une énigmatique « économie de l'équivalence ».

Par un effet de mise en abyme, c'est évidemment tout le système artistique mis en place par Liam Gillick qui se trouve être lui-même ce « régime d'équivalences », où l'écriture entre en relation avec les autres aspects de la création : « C'est un processus dans lequel je travaille sur un scénario et un texte qui est créé à partir d'une séquence. Il n'y a pas de processus logique ici en termes de récit linéaire à l'intérieur de l'œuvre qui est créée autour des idées<sup>32</sup> ». Filant la métaphore ouvrière, on pourrait encore assimiler ce process à la fabrique d'un récit ouvert et transmédiat, à une chaîne de montage narrative articulant des pièces disparates. Enchevêtrant l'écriture de textes narratifs à une séquence d'exposition et à une production d'œuvres spécifiques, Liam Gillick avait déjà élaboré ce dispositif d'ensemble au milieu des années 90 avec deux romans matriciels, *Erasme est en retard*<sup>33</sup> et *L'île de la discussion*<sup>34</sup>, écrits en amont ou en aval des œuvres plastiques. Sculptures monochromes ou bicolores, peintures murales, installations, expositions et roman forment alors les pièces d'un vaste et frustrant puzzle : « On entre dans l'œuvre de Liam Gillick comme dans un roman en cours<sup>35</sup> ». Tandis que loin d'en rester à un jeu purement formel ou à une déconstruction continuée du récit, l'artiste Philippe Parreno estime de son côté que « la modernité de tout cela ne réside pas dans un changement de structures, hier linéaires, aujourd'hui hypertextuelles, mais de chercher à savoir ce que ces structures narratives, qui ne sont que des outils, produisent<sup>36</sup> ». Et il émet dans la foulée l'hypothèse selon laquelle ce type de dispositif narratif « développe des mécanismes qui tout en étant structurellement identiques au Nouveau Roman, opèrent le plus souvent à l'inverse, de la fiction vers le réel. Il prolonge la fiction dans le réel ».

Enfin, le patchwork de Liam Gillick et la gamme élargie de ces explorations narratives où la littérature participe pleinement à l'art de l'exposition nous ouvre à une conception

---

<sup>32</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>33</sup> Liam Gillick, *Erasmus is Late*, London, Book Works, 1995 ; *Erasmus est en retard*, traduction Philippe Parreno, Dijon, Les Presses du réel, 1997.

<sup>34</sup> *L'île de la discussion – Le Grand Centre de Conférence*, édition française, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

<sup>35</sup> Eric Troncy, « Par tous les bouts », *Les Inrockuptibles*, n°162, 1998, p. 68.

<sup>36</sup> Philippe Parreno, « Pièces versées au contentieux relatif au temps libre » (2000), *Speech Bubbles*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, p. 87.

renouvelée de celle-ci : l'idée très clairement acquise aujourd'hui que l'exposition n'est pas seulement un art de l'espace, mais aussi un art du temps, et plus encore du récit, emportant le visiteur dans un dédale d'installations et de pièces qui fait office de scénario. Et de fait ce sont de vraies questions de récit qui se posent à ces « auteurs d'expositions » : « comment peut-on aujourd'hui palier à la difficulté de raconter l'imaginaire sans avoir à notre disposition aucune structure linéaire narrative<sup>37</sup> ? », s'interroge Philippe Parreno. On pourrait encore renverser le propos, et la perspective : le récit est une des formes, un des paradigmes possibles de l'exposition.

Plus récemment, le commissaire d'exposition Yoann Gourmel, en charge d'une résidence d'artistes au Frac Pays-de-Loire, invita plusieurs artistes à envisager « ensemble un livre dont un ou plusieurs chapitres pourraient prendre la forme d'une exposition pour s'inscrire ensuite dans le contexte plus vaste d'une publication. L'idée étant que chacun de nous écrive ou formalise seul ou collectivement (les 2 premiers chapitres en formes d'expositions collectives par exemple) un ou plusieurs chapitres à partir de mots-œuvres-textes clés liés à ces discussions et aux pratiques des uns et des autres. Les processus combinatoires, la fragmentation, l'intertextualité sont ainsi quelques-unes des notions que nous avons discutées ou abordées à travers le travail de chacun et par extension au sujet de certaines pratiques artistiques actuelles<sup>38</sup> ». Intitulées *Chapitre I (les situations discrètes)* et *Chapitre II (la répétition)*, les deux premières expositions furent continuées sous la forme d'une publication, logiquement intitulée *Chapitre III (les récits autorisés)*<sup>39</sup>. Ce dispositif avait déjà été mis en œuvre en 2009 par les commissaires Yoann Gourmel et Elodie Royer à l'occasion de la triple exposition « Là où les eaux se mêlent », au titre emprunté à un recueil de poésies de Raymond Carver : « Composés de deux expositions personnelles et d'une exposition collective, ces trois chapitres souligneront la nature non-figée des objets et des discours qui les accompagnent<sup>40</sup> ». On retrouve ici cette transmédiaité, et cette « économie de l'équivalence » héritée notamment de l'artiste Liam Gillick. Où la présence du roman, l'écriture in progress d'un récit ou d'un livre apparaissent à régime égal avec les autres médias, mais interviennent également moins comme des éléments matériels (moins comme du

---

<sup>37</sup> Philippe Parreno, « El sol salio anoche y me canto » (2001), *Speech Bubbles*, op. cit., p. 114.

<sup>38</sup> Yoann Gourmel, conversation par mail, 2009.

<sup>39</sup> *Chapitre I (les situations discrètes)*, Frac des Pays de la Loire, Carquefou, novembre 2008-février 2009 ; *Chapitre II (la répétition)*, Parc culturel de Rentyilly, mars-mai 2009 ; *Chapitre III (les récits autorisés)*, XXII<sup>e</sup> Ateliers internationaux du Frac des Pays de la Loire, Nantes, B42, 2010. Avec les artistes Mariana Castillo Deball, Alex Cecchetti, Will Holder, Benoît Maire et Falke Pisano.

<sup>40</sup> « Là où les eaux se mêlent », communiqué de presse, galerie gb agency, Paris, 16 octobre-7 novembre 2009.

langage) que comme un indice, une garantie, peut-être même un embrayeur de récit, voire un coefficient de narrativité.

### *Adaptations*

On peut donc faire ici une place à la question rarement évoquée de l'adaptation expositionnelle, les artistes s'éloignant en réalité très vite de ce format trop strict. D'une part cette notion prescrit une fidélité de l'œuvre *seconde* à l'œuvre originale, donnant la préséance au langage littéraire sur le langage visuel ou plastique, conférant ainsi au texte-source une autorité à la fois supérieure et antérieure qui nous éloigne de ce régime d'équivalence qui intéresse davantage les artistes contemporains. Largement débattue, discutée, déconstruite aussi par de nombreux théoriciens du cinéma, la notion d'adaptation n'envisage par ailleurs les échanges transformels ou intermédiaux qu'à sens unique, quand il s'agira pour nous d'envisager la réversibilité de ces opérations de transfert, du texte à l'exposition, et en retour de l'exposition au livre.

En réalité, cette pratique de l'adaptation expositionnelle d'une œuvre littéraire est loin d'être aussi instituée dans le champ de l'art qu'elle ne l'est dans l'industrie cinématographique via le *remake*. Un exemple pourtant : avant d'être une exposition au Consortium de Dijon en 1995, *Snow Dancing*<sup>41</sup> de l'artiste Philippe Parreno fut d'abord un texte-source, une nouvelle écrite « telle que cette histoire a été racontée à Liam Gillick » — artiste décidément omniprésent dans les années 90 quand il s'agit d'évoquer les relations entre littérature et exposition —. D'abord publiée en anglais et ensuite « adaptée sous la forme d'une exposition », *Snow Dancing* est le récit d'une fête collective improbable où les convives s'adonnent à des gestes divers :

... nous sommes dans un grand bâtiment où un événement se prépare (...). Des concerts ont eu lieu ici. Des coupons de tissus obscurcissants traînent un peu partout et du *gaffer* noir est encore collé au sol. Les différentes estrades disséminées dans l'espace semblent provenir d'une immense scène construite pour un événement particulier, mais dont il manque des parties essentielles. Chaque morceau a été repeint d'une couleur vive et a été traité comme une scène en soi. Ces micro-scènes, issues d'une même structure, donnent à l'espace l'allure d'un parc d'attractions (...) Dans une salle mal isolée, une grande quantité d'objets estivaux ont été abandonnés, comme si un grand magasin avait entreposé là toutes ses marchandises saisonnières. Des ballons de plage, des cerfs-volants, des parasols et des windsurfs jonchent le sol de ce local glacé. (...) Un cordonnier travaille ici. Auprès de lui, on peut venir se faire graver des slogans révolutionnaires sous les

---

<sup>41</sup> *Snow Dancing*, Londres, G.W. Press, 1995 - traduit de l'anglais par Eric Troncy et Philippe Parreno, in Philippe Parreno, *Speech Bubbles*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, p. 41-63. Enfin Philippe Parreno, *Snow Dancing*, Le Consortium, Dijon, 20 janvier - 8 mars 1995.

semelles des chaussures. Avec ces semelles personnalisées, on laisse des empreintes dans la saleté et la poussière du bâtiment<sup>42</sup>.

Et de fait au Consortium de Dijon, la version « exposée » de *Snow Dancing* prit la forme d'abord d'une fête un peu étrange organisée la veille du vernissage, laissant aux murs et au sol des traces diverses et désaccordées. Encore peut-on se demander si ce texte qui évolue entre le déroulement narratif d'une fête et la description ekphrastique d'un lieu ne relève pas plutôt d'un synopsis, d'un scénario, l'exposition s'approchant davantage alors des modes de production propres au cinéma ou à la télévision.

Plus traditionnelle dans son trajet du livre à sa reformulation plastique, *À Rebours* de Dominique Gonzalez-Foerster instaure une distance plus grande et plus libre vis-à-vis du texte. Il s'agit certes d'une installation, mais créée par l'artiste en 1993, elle tend clairement vers cet art de l'exposition largement développé et sur-conscientisé par les artistes des années 90. Inspirée du roman de Joris-Karl Huysmans, la « chambre » qui lui fait écho n'a rien du luxuriant décor de son personnage décadent Des Esseintes, et son référent plastique serait plutôt à chercher du côté du minimalisme américain d'un Donald Judd : c'est une chambre donc, un trois pièces minimal aux murs rouge monochrome, dans laquelle sont disposés plusieurs objets : une guirlande d'ampoules, un téléviseur, quelques photos. Notons qu'il ne s'agissait nullement d'en faire l'appartement-témoin sociologique d'une quelconque décadence contemporaine. Chambre de fiction qu'on visite en l'absence de son locataire, *À Rebours* fonctionne simplement comme un embrayeur de récit : le spectateur est invité à pénétrer l'espace d'un roman.

Si certaines « chambres » élaborées par l'artiste française au début des années 90 portent explicitement le titre d'une œuvre littéraire (*Le Mystère de la chambre jaune*), d'un film (*Une chambre en ville*), ou évoquent la figure d'un cinéaste (*R.W.F.*, pour Fassbinder), le concept de l'adaptation se révèle rapidement inadéquat tant la distance est grande entre la source et la forme ultime de l'œuvre. Ouvertement littéraire, l'installation *À Rebours* manifeste clairement le déplacement de la référence, l'affranchissement de l'artiste vis-à-vis du texte-source, le rapport non littéral de DGF à la littérature<sup>43</sup>. Il sera donc question ici d'une littérature émancipée. D'une littérature d'évasion. Non pas au sens courant et générique du

---

<sup>42</sup> Extraits de *Snow Dancing*, in Philippe Parreno, *Speech Bubbles*, *op.cit.*, p. 41-46.

<sup>43</sup> Sur ce sujet, nous renvoyons à notre analyse de l'œuvre de Dominique Gonzalez-Foerster, « Expanded Littérature », à laquelle nous reprenons plusieurs formulations : Dominique Gonzalez-Foerster & Cie, *Expodrome*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, catalogue d'exposition, p. 65-78, Paris, Paris-Musées, 2007.

terme, mais au sens où la littérature elle-même s'évade : de son objet, de son média (le langage), s'aventurant hors de ses qualités principales (la linéarité, au profit de la mise en espace). Mais c'est encore le personnage de Des Esseintes lui-même, élément central du roman monomane de Huysmans, qui se trouve ici congédié, ou tout simplement absent : « Il ne faut pas de personnage dans l'image. Si quelqu'un est allongé sur le lit, ça oriente inévitablement la lecture. C'est évident. La présence d'un personnage fait qu'on est dans une question de mise en scène définitive<sup>44</sup> ». Obstacle à la prise de possession des lieux, le personnage est ici écarté pour faciliter la circulation à la fois physique et mentale du spectateur. Dans un coin de l'appartement, une télévision grésille et fait de la neige. Plus loin, une guirlande d'ampoules clignote, dans une ambiance de fête froide. A la manière de ces « livres dont vous êtes le héros », c'est désormais le spectateur contemporain, telle est sa condition fantomatique, qui vient hanter les lieux laissés déserts par la « vacance » du personnage littéraire, évacué et déconstruit depuis belle lurette par les auteurs du Nouveau Roman et les schizes de la psychanalyse.

Si dans ces deux exemples, l'exposition s'écarte graduellement de sa source première, il reste malgré tout quelque chose de l'ordre du littéraire : l'idée de la lecture. L'idée que ces œuvres donnent à lire, peut-être plus qu'à voir, un espace savamment organisé. Et l'on sera attentif à ce chiasme contemporain : tandis que le lecteur est très souvent aujourd'hui sollicité comme un spectateur, la littérature convoquant un flux d'images publicitaires, télévisuelles ou cinématographiques, « à rebours » le spectateur est ici invité à être le « lecteur » de l'exposition. Relevé d'indices, décryptage d'objets, reconstitution mentale d'un texte sous-jacent et premier, chacune de ses œuvres s'offre au fond comme un « cabinet de lecture » d'un genre assez particulier puisque non pas constitué de livres, ni de textes, mais d'œuvres visuelles, d'objets. Au regard distrait, glissant ou zappeur du visiteur du musée ou des (télé)spectateurs, la lecture substitue un modèle plus attentif de visionnage des œuvres, soit une activité mentale d'absorbement et d'immersion dans le récit. Peut-être même l'acte de lecture s'apparente-t-il, notamment chez Dominique Gonzalez-Foerster, à une activité rêveuse, à une séance de rêve, propice à l'évasion de l'esprit hors du texte et à la transposition du roman en espace : « Le plaisir du texte », commentait Barthes, « c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées<sup>45</sup> ».

---

<sup>44</sup> Entretien avec Philippe Parreno publié dans la revue *Documents sur l'art contemporain*, n°7, mars 1995.

<sup>45</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 17.

## *Novellisations*

Plutôt que de conclure cette traversée en évoquant des expositions en forme de postface, de « table des matières », ou intégrant le commentaire péritextuel à l'exposition (sous forme de colloques ou de vidéos où l'artiste commente son propre travail), il nous semble plus judicieux de relancer l'aventure, de marquer la réversibilité du rapport entre littérature et exposition en envisageant cette fois le récit d'exposition comme un genre littéraire. Toute une anthologie serait d'ailleurs à constituer à son sujet, qui compterait entre autres la visite au Louvre par Gervaise et son mari dans *L'Assommoir*, celle de Paul Claudel aux musées du Prado de Madrid ou du Rijksmuseum d'Amsterdam, voire les Salons de Diderot. Mais sortant du champ de l'art, l'exposition est aussi un genre musical : ainsi dix toiles du peintre Victor Hartmann inspirèrent au compositeur Mousssgorsky un cycle de pièces pour piano, *Tableaux d'une exposition* (1874), précédées d'un *prélude* et entrecoupées de *promenades* symbolisant la déambulation du visiteur entre chaque tableau.

S'écartant du compte-rendu traditionnel, de l'analyse critique, le texte prend à son tour des libertés et vise ailleurs que du seul côté de la critique d'art. Reprenant parfois le déroulement de l'exposition, son « scénario » spatio-temporel, le texte s'écarte alors de la description analytique pour tendre vers un récit : on s'autorisera en ce cas à parler de novellisation<sup>46</sup> de l'exposition, soit sa transformation en livre, et plus précisément en roman ou nouvelle. Auto-novellisations, d'abord : ainsi en 1997, le critique d'art Eric Troncy, revendiquant un statut d'auteur d'exposition, publia en marge et complément de l'exposition collective *Dramatically Different* dont il était à la fois le concepteur, le commissaire et l'ultra-scénographe, un court texte narratif, *Le spectateur dans l'exposition*, récit de sa visite imaginaire :

Je pousse les portes de l'exposition. (...)

Ce sont les peintures qui tout d'abord s'imposent à moi. « PLEASE », braillent-elles, sur fond criard, s'additionnant pour former une conversation. A la vérité, ces peintures me somment de faire un lien entre elles : dans mon élan, je leur ajoute le petit lapin bleu qui se tient sur une couverture par terre. C'est lui, ce petit lapin rembourré de mousse, qui m'adresse cette supplique : « PLEASE », « PLEASE », « PLEASE ». Ou bien encore peut-être est-ce moi ce petit lapin bleu, intercesseur entre l'exposition et le spectateur, qui me prie instamment de laisser ici, comme en un vestiaire, l'accoutrement des visites habituelles. Cette tentation de la narration, que les expositions

---

<sup>46</sup> Cf. Jan Baetens, *La novellisation. Du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », octobre 2008.

d'ordinaire s'interdisent, je la devine m'attendre dès le seuil de chaque salle franchi, dans le parcours à venir<sup>47</sup>.

Quasi-postface dans l'esprit du commissaire-auteur, ce « livret » acquiert pour le spectateur un statut de prologue, et l'introduit à une visite réfléchie de *Dramatically Different*, attentive au déroulement des salles, à l'association des œuvres choisies, avec la conscience aigüe qu'un art de l'exposition se joue ici :

Les expositions se forment d'elles-mêmes, continuellement. Le cerveau dispose d'une fonction spéciale qui procède sournoisement et en permanence à l'association entre elles d'œuvres vues ici et là, formant d'irrespectueux collages qui se moquent du temps et des espaces. Passant près de telle œuvre, il m'envoie immédiatement l'image d'une autre, et puis d'une autre, corrige, efface, rature et fait le propre, et puis il reste l'hypothèse d'un assemblage particulier qui m'accompagne un temps<sup>48</sup>.

D'autres fois, la mémoire du chroniqueur est plus imparfaite : loin alors de l'exhaustivité attendue du catalogue ou exigée du critique, le récit de la visite se fait alors flottant, lacunaire, troué : c'est d'ailleurs la méthode perecquienne adoptée par l'artiste Pierre Joseph qui reconstitua « de mémoire », et donc avec force oublis et erreurs, la grande exposition collective *Voilà, le monde dans la tête*, organisée en juin 2000 au Musée d'art moderne de la ville de Paris avec la complicité active de Christian Boltanski et Bertrand Lavier, et elle-même « conçue autour du célèbre *Je me souviens* de Georges Perec »<sup>49</sup> :

C'est de la qualité des fondus enchaînés dont je me souviens, très peu des images elles-mêmes. Je peux dessiner le chat de mémoire : sa forme stylisée a tendance à s'imposer au détriment du reste. (...) Je me souviens de cadres blancs constitués de paraffine valorisant des images de film. D'autres éléments et indices étaient présentés dans des vitrines<sup>50</sup>.

Genre littéraire à part entière, le récit d'exposition peut alors s'affranchir de l'exposition réelle pour substituer à sa place une pure fiction. Dans le cas de Benoît Maire, artiste et auteur d'un court récit intitulé *The Square in a Forest, une chronique d'exposition*<sup>51</sup>, ce livret donne son existence à une étrange exposition « qui se répète, elle n'est même pas finie dans le futur lointain » : La forme éditoriale de ce « livret » est également déroutante : composée d'une table des matières (annonçant trois chapitres bien fournis), mais composée au final d'une préface

<sup>47</sup> Eric Troncy, « Le spectateur dans l'exposition », livret de *Dramatically Different*, Grenoble, Le Magasin, 1998, republié in Eric Troncy, *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (textes 1988-1998)*, Dijon, Les Presses du réel, 1998, p. 105-116.

<sup>48</sup> En italique dans le texte. Eric Troncy, « Le spectateur dans l'exposition », op. cit., p. 109.

<sup>49</sup> Suzanne Pagé et Béatrice Parent, « Introduction », catalogue de l'exposition « *Voilà, le monde dans la tête* », Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris-Musées, 2001, p. 5.

<sup>50</sup> Pierre Joseph, *Exercice*, février 2001, in *Voilà, le monde dans la tête*, op. cit., p. 9-379.

<sup>51</sup> Benoît Maire, *The Square in a Forest, une chronique d'exposition*, sans mention d'éditeur, texte distribué au Palais de Tokyo, Paris, 2006.



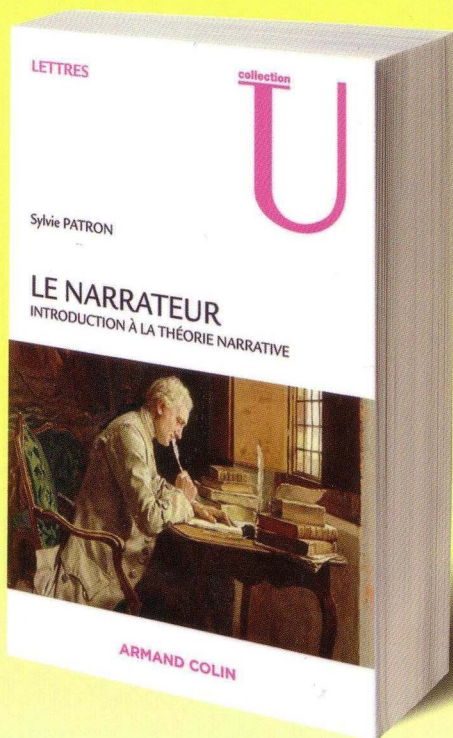
puis d'une introduction et d'un début de premier chapitre, le texte se donne comme les premières pages d'un plus gros ouvrage, encore inachevé. Se déroulant dans un château et sa forêt alentour — « les formes de l'exposition sont multiples et les contours de la forêt sont difficiles à préciser », le récit évoque des œuvres d'artistes divers (une musique de Philip Glass, une diapositive projetée sur un rideau par Ceal Floyer, des drapeaux signés de l'artiste fictif Reena Spaulings, etc.), mais chronique également les à-côtés de l'événement artistique, soit des scènes plus anecdotiques, à moins qu'elles ne relèvent d'un art discret de la performance : « Seth Price marche lentement dans la forêt, ses cheveux longs se prennent dans les branchages, mais en réalité il les a courts, il tient à la main un livre de Don De Lillo, il lit maintenant un passage à Liam Gillick... ». Proche du récit de rêve donc, chronique inactuelle mélangeant artistes morts et vivants et où le philosophe Jean-François Lyotard « passe son temps dans la forêt, monte aux arbres, se laisse pousser la barbe, habite comme Wittgenstein une cabane... », *The Square in a Forest* n'a pas de lieu réel, ou plutôt « elle a toujours déjà eu lieu, mais son lieu est mental » : « L'exposition se passe aussi (...) dans des espaces divers, dans des dimensions imaginaires, des espaces où le mot chien peut mordre ».

On ne s'étonnera pas d'apprendre qu'outre la publication d'un petit livret, Benoît Maire a également composé une version plastique de ce texte<sup>52</sup> : il a d'abord photographié son récit puis en a contrecollé l'image sur des plaques carrées de bois dur, chêne ou hêtre, aux nœuds apparents — mais « tout nœud est un nœud de nœuds », nous précise le narrateur, qui ajoute : « 'Nœuds, formalismes et discussions' pourrait être le sous-titre de l'exposition ». Ainsi, tout comme nombre d'artistes et de commissaires d'expositions évoqués tout au long de cette étude, *The Square in a Forest* noue sans cesse art et littérature, fiction et vérité, dans une histoire sans fin et auto-réversible qui les fait ressembler par endroits au ruban de Möbius. Car si dans cette version muséale le récit d'exposition s'évade de son statut textuel, c'est paradoxalement pour rejoindre son point de départ, pour réintégrer imaginativement l'expo dont ce texte est la chronique. Et dont il vient alimenter la fiction : comme si cette chronique nous était venue du cœur de l'arbre, de la forêt, des *Holzwege*, et de l'exposition.

---

<sup>52</sup> Benoît Maire, *The Square in a Forest*, 2007 (Duratrans contrecollé sur bois, 32 éléments de 30 x 40 cm), Production Espace de l'Art Concret, Collection de l'artiste.

## Y a-t-il un narrateur pour tous les récits de fiction ?



- ▶ Un choix de textes sur le narrateur
- ▶ Un index des notions et des noms

352 pages - 33,40 €

L'auteure étudie la conception et le rôle du narrateur dans les principales théories narratives contemporaines et prend part au débat qui oppose les deux grandes positions théoriques sur la question.

 **ARMAND COLIN**

► N Indigo 0 820 065 095

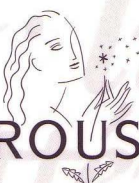
[www.armand-colin.com](http://www.armand-colin.com)

disponible également en librairie

NUART 6910228  
ISBN 978-2-200-92652-6



9 782200 926526

  
**LAROUSSE**