

## INTRODUCTION

# VERS UNE CARTOGRAPHIE HISTORISÉE DE L'EXPOSITION DE LA LITTÉRATURE

David MARTENS et Isabelle ROUSSEL-GILLET

Depuis deux siècles au moins, et plus encore de nos jours, l'exposition constitue l'un des moyens privilégiés pour permettre à un public qui n'en est pas nécessairement familier d'aborder une question à la faveur d'une mise en présence physique avec des ensembles d'artefacts plus ou moins anciens organisée par un discours muséographique et mise en espace par une scénographie. Comme tout phénomène culturel, même ceux qui constituent des modes de production et d'appréhension de l'histoire, l'exposition a elle-même une histoire, pluriséculaire désormais. Il n'est pas commode d'en situer la genèse. Si l'on en croit Béatrice Fraenkel<sup>1</sup>, l'exposition d'une écriture, matière première du littéraire, est à la fois plus quotidienne et plus ancienne qu'il n'y paraît. Selon elle, les premières écritures apparaissent comme « des écritures exposées », sous la forme d'épigaphes qu'elle désigne comme « force performative des écritures émanant du pouvoir », et exposées sur des monuments. Les épitaphes en seraient un curseur initial, difficile à dater dans la mesure où il remonte à des formes d'écriture primordiales.

Aujourd'hui, et pour s'en tenir au seul domaine de la francophonie, il ne se passe presque pas une semaine sans qu'une nouvelle exposition touchant de près ou de loin à la littérature soit annoncée. En témoigne l'agenda des expositions tenu sur le site [www.litteraturesmodesemploi.org](http://www.litteraturesmodesemploi.org), qui s'emploie depuis plus de dix ans à fédérer les recherches sur ces questions. La multiplication des expositions à dimension littéraire dont témoigne cette veille semble tenir à deux phénomènes au moins : d'une part, le montée en puissance d'une attente sociétale de valorisation du patrimoine sous une forme accessible, à laquelle n'échappe pas la littérature ;

---

1. FRAENKEL Béatrice, Séminaire « Exposer », EHESS, 25 janvier 2013.

d'autre part, l'impératif événementiel qui pèse depuis plusieurs décennies sur les musées et institutions organisant des expositions, et qui impose une diversification des thématiques qui a conduit à l'apparition des expositions littéraires au sein d'une offre qui semble désormais pouvoir concerner à peu près tout type de sujet<sup>2</sup>.

Pourtant, en dépit de leur nombre manifestement croissant au cours de ces dernières années (ce nombre reste cependant difficile à chiffrer de façon précise) ainsi que du succès appréciable de certaines d'entre elles – à l'instar de l'exposition *Tolkien*, qui a marqué en 2019 une date pour la Bibliothèque nationale de France –, ces expositions demeurent peu étudiées dans le contexte académique. Il est vrai que, pendant longtemps, et de façon plus générale, les expositions ont été relativement négligées dans le champ de la recherche. Ce n'est que depuis peu, tout au plus une ou deux décennies, que leur histoire commence à être un peu moins méconnue, à la faveur d'une attention issue de disciplines telles que l'histoire de l'art et, plus récemment, les Sciences de l'Information et de la Communication (SIC) et les disciplines portant sur l'étude des médiums, mais surtout, plus spécifiquement, la muséologie, dont l'étude des expositions et de leur histoire constitue l'un des pôles d'intérêt privilégiés<sup>3</sup>.

Cet état de fait tient à ce que s'intéresser au passé de cette forme de médiation ne va pas sans confronter à un certain nombre de difficultés. Dans ce contexte, les expositions littéraires n'ont guère connu la préséance dans l'intérêt porté aux expositions par la recherche académique. Dès lors, l'on peut aisément dater les premiers travaux universitaires analysant les expositions littéraires, de façon tout de même encore relativement atomisée à ce jour, et avec un certain défaut de mise en perspective historique. Le présent volume se donne pour fin de remédier autant que possible à cette situation. Sans doute ne pourra-t-il le faire que de façon parcelaire, mais ainsi le savoir se construit-il depuis toujours : collectivement et pas à pas, comme on le fait au demeurant de ces événements, nécessairement collectifs et mobilisant des spécialisations et des corps de métier distincts, que, d'une façon ou d'une autre, sont toujours les expositions.

2. Voir par exemple BOUCHER Mélanie, FRASER Marie et LAMOUREUX Johanne (dir.), *Réinventer la collection. L'art et le musée au temps de l'événementiel*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2023.

3. Depuis de nombreuses années, les travaux d'un Krzysztof Pomian sur ces questions, en particulier son récent ouvrage à vocation universelle sur l'histoire des musées, en témoignent. POMIAN Krzysztof, *Le Musée, une histoire mondiale*, t. 1 : *Du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 2020.

## Un champ en gestation

Pendant longtemps, les expositions qui ont retenu l'essentiel de l'attention au sein du monde universitaire étaient celles relevant, d'une part, du champ de l'art et, d'autre part, de l'histoire des sociétés et des sciences. Au regard de ces types d'expositions, celles se focalisant sur des thématiques littéraires – la littérature étant considérée de façon relativement unanime comme une matière s'exposant de façon austère ou contrainte –, étaient largement délaissées par les disciplines s'intéressant à l'exposition et aux musées. Du côté des études littéraires, la situation n'a pendant longtemps guère été plus favorable, dans la mesure où la recherche s'est durablement concentrée, par tradition, sur l'étude des œuvres, de leurs auteurs, de courants littéraires, d'écoles. Ce n'est que récemment<sup>4</sup>, à la faveur d'une tendance à la diversification des sujets de recherche<sup>5</sup>, que le discours critique a été examiné, et plus récemment encore, les modes de patrimonialisation du littéraire, notamment dans ses formes non strictement verbales, dont participe l'exposition.

Ce caractère tardif de l'attention accordée aux expositions littéraires tient vraisemblablement à la conjonction de plusieurs facteurs, en premier lieu, sans doute, l'absence de figures de proue qui auraient joué un rôle de révolution marquant au sein du secteur, tant du côté des concepteurs d'expositions littéraires (pas de Georges Henri Rivière de ce type d'expos) que des expositions (pas d'équi-

4. Les premières parutions en langue française datent des années 90 et se structurent autour des lieux, notamment les maisons d'écrivains : SCHAEER Roland, « La bibliothèque, lieu d'exposition », in CABANNES Vivianne (dir.), *L'Action culturelle en bibliothèque*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, p. 98-106; MEYER-PETIT Judith, « Maison de Balzac, un bilan pour l'avenir », *Collections parisiennes*, n° 3, 1998, p. 2-10; *Actes des premières rencontres des maisons d'écrivain et des patrimoines littéraires*, Bourges, 18-19 octobre 1996, Bourges, Fédération des maisons d'écrivain et des patrimoines littéraires, 1996; « Bibliothèques et maisons littéraires : lieux de mémoire, d'étude et de recherche », *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français*, n° 173, 1996, p. 4-55; HARTWIG Jörg, « Les maisons d'écrivains », *Espaces, revue technique du tourisme et des loisirs*, n° 132, 1995, p. 24-27; *Revue d'histoire littéraire de la France*, 95<sup>e</sup> année, n° 1, « Littérature et musées », HAMON Philippe (dir.), 1995, p. 3-68; DALMASSO Véronique, *La Notion de musée littéraire. La maison de Victor Hugo, la maison de Balzac*, mémoire en muséologie, sous la direction de BERGOT François, École du Louvre, 1992-1993. L'entrée de la thématique dans les revues professionnelles des musées est plus tardive et a lieu dans les années 2000 : *La lettre de l'OCIM* (2009), *Culture et Musées* (2021). Ajoutons qu'il existe peu de collections dédiées à la muséologie dans les maisons d'éditions françaises, si ce n'est en coproduction avec l'OCIM aux éditions complicités, Collection Muséo-Expographie, depuis 2016.

5. En France, ces sujets de recherche s'inscrivent moins dans une section de CNU (attachée à un siècle) qu'au croisement de disciplines (histoire, muséologie, sciences de l'information et communication, esthétique).

valent à une exposition telle que *When Attitude becomes Form* dans le domaine de l'art contemporain<sup>6</sup>). Il n'existe pas davantage d'institutions muséales spécifiquement dédiées à ce type d'exposition dans le domaine francophone, qui ne dispose pas d'un musée global de la littérature, à la différence des États-Unis et de son American Writers Museum<sup>7</sup> ou du Vietnam, qui projette la construction d'un Temple de la littérature<sup>8</sup>. Seules les maisons d'écrivains font exception, mais leur caractère monographique n'a guère contribué au développement d'une forme de transversalité, qui n'est apparue que tardivement et reste centrée soit sur un écrivain<sup>9</sup>, soit sur un siècle<sup>10</sup>. Les maisons d'écrivains en ont d'ailleurs conscience puisque certains réseaux, comme en Hauts-de-France, développent depuis peu des expositions itinérantes thématiques de type panneaux accueillies dans chacun des musées partenaires; la première était consacrée à la question de l'écrivain engagé.

Fruit d'une histoire complexe, cette situation a manifestement contribué à entraver un questionnement systématique sur ces productions, que la nature éphémère de toute exposition ne facilite certes pas, même, malgré leur prétention, s'agissant des expositions dites « permanentes », qui ne sont jamais que des expositions temporaires de plus longue durée que celles dont on fixe d'emblée la date de clôture, et que l'on qualifie désormais de semi-permanente. Cette inscription dans une temporalité de brève ou moyenne échéance complique la tâche des historiens du médium, qui ne peuvent pas toujours visiter les expositions dont ils traitent et qui se voient dès lors bien souvent réduits à conduire leurs investigations sur la base de documents connexes à l'exposition, des catalogues<sup>11</sup> aux témoignages en passant par les plans de salles ou en se fondant sur des vues des expositions,

6. Aucune ne conjugue exposition littéraire phare et commissaire pionnier comme lorsque Jean-Hubert Martin avec l'exposition *Les Magiciens de la terre* (1989), faisant date au point qu'un retour sur exposition fut présenté en 2014 au Centre Georges Pompidou.

7. Fondé à Chicago en 2017, il rend hommage à 1001 écrivains américains des 500 dernières années.

8. Force est de constater que l'exposition sise au Temple de la littérature du Vietnam (dédié à l'origine à Confucius) est modeste en considération de la taille du lieu et que le musée de la langue de Séoul en Corée du Sud est davantage dédié à l'écriture coréenne.

9. Ainsi des expositions mettant en avant leur travail plastique, avec des figures telles que Victor Hugo, Jean Cocteau, Henri Michaux ou encore Christian Dotremont.

10. Ainsi en va-t-il du musée des lumières Denis Diderot, inauguré à Langres en 2013, ou du musée de la vie romantique, à Paris, pour le XIX<sup>e</sup> siècle. Cette limitation à un siècle recoupe un usage français du découpage de la littérature en siècles, tant dans les manuels que dans les sections du CNU (Conseil National des Universités, en France).

11. Rares sont les catalogues qui incluent des vues de l'exposition ou des textes sur sa scénographie, encore plus rarement pour des expositions littéraires.

souvent produites pour en assurer la promotion – de façon générale, la mémoire de l'exposition est souvent conservée à travers des éléments relevant du service de communication (dossier de presse, etc.) plutôt que des documents de travail réalisés par des prestataires externes<sup>12</sup>.

Le chantier s'est progressivement ouvert depuis la toute fin des années 1990 et le début des années 2000. Durant ces années, ainsi qu'en témoigne la bibliographie publiée par les RIMELL sur le site [[www.litteraturesmodesemploi.org](http://www.litteraturesmodesemploi.org)]<sup>13</sup>, plusieurs tendances notables se sont dessinées, issues de contextes spécifiques ainsi que d'acteurs ayant impulsé des initiatives pionnières.

D'une part, nombre des publications relatives à ces expositions sont le fait de professionnels du domaine plutôt que de chercheurs et revêtent notamment la forme du retour d'expérience, qu'il s'agisse des publications de la Fédération des Maisons d'écrivains ou d'un certain nombre des textes réunis au sein d'un ouvrage tel qu'*Exposer la littérature*, ou des guides à l'intention des bibliothèques<sup>14</sup>. D'autre part, plusieurs collectifs se sont penchés sur la façon dont le musée a été l'objet de l'écriture des écrivains<sup>15</sup>, d'une façon finalement aussi inscrite dans leur démarche habituelle – l'étude des textes littéraires – que les acteurs du monde muséal lorsqu'ils témoignent de leurs expériences<sup>16</sup>. Par ailleurs, force est de constater qu'une attention particulière s'est portée sur les maisons d'écrivains, notamment pour des raisons de plus longue durée de leurs expositions, ainsi qu'en raison de leur focalisation sur la figure de proue de l'histoire littéraire que constitue l'écrivain, et des questions d'identité et de territoire, portées par des collectivités soucieuses de tourisme littéraire, et de valoriser un patrimoine matériel. Outre ce volume collectif, d'autres ont été publiés qui ont réuni des études presque systématiquement monographiques, centrées soit sur une maison d'écrivains, soit sur un musée particulier<sup>17</sup> (*Interférences littéraires*), le Louvre notamment<sup>18</sup> (*Revue*

12. Voir la journée d'étude *Les Mémoires des expositions*, organisé par le master MEM de l'université d'Artois et le Palais des Beaux-Arts de Lille, le 15 décembre 2015.

13. [<https://www.litteraturesmodesemploi.org/bibliographie/>].

14. En langue française, voir par exemple le récent *Exposer en bibliothèque. Enjeux, méthodes, diffusion*, PAYEN Emmanuèle (dir.), Paris, Presses de l'Enssib, 2022.

15. Voir notamment *Le Goût des musées*, anthologie conçue par CHAUMIER Serge et ROUSSEL-GILLET Isabelle (Mercure de France, 2020).

16. Voir notamment MAYAUX Catherine (dir.), *Quand les écrivains font leur musée...*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2017.

17. *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n° 16, « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire », RÉGNIER Marie-Clémence (dir.), 2015.

18. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 119<sup>e</sup> année, n° 3, « Le musée du Louvre et les écrivains entre deux siècles (1874-1925) », DESCLAUX Jessica (dir.), 2019.

*d'histoire littéraire de la France*). Plus récemment, d'autres formes d'expositions prenant pour objet la littérature ou lui faisant place ont été prises en considération, qu'il s'agisse des commissariats d'exposition confiés à des écrivains (projet en cours des RIMELL<sup>19</sup>) ou de la manière dont la littérature sert parfois de matrice à des expositions d'art contemporain<sup>20</sup>.

À l'évidence, ces lignes de force qui commencent à se dessiner n'ont accordé qu'une place périphérique à la dimension historique de ces phénomènes et, lorsqu'elles l'ont fait, ce fut presque systématiquement à travers l'étude d'un cas de figure ponctuel, sans guère de possibilités concrètes de mise en perspective d'envergure. Dans ce contexte, le présent volume vise à imprimer une inflexion historique à la perspective, en s'efforçant de poser une série de jalons à travers une approche multifacettes conjuguant les regards des différents acteurs (commissaires, institutions) et productions (expositions, catalogues...), tout en brassant aussi large que possible dans la palette des types d'expositions qui touchent à la littérature, que ce soit pour en faire le sujet central d'une exposition ou en tant qu'adjuvant d'une démarche curatoriale portant sur d'autres thématiques. En somme, l'ambition de ce volume consiste non seulement à élargir et systématiser le regard porté sur la littérature exposée, mais aussi et surtout conférer à ce regard et à sa systématisation une dimension historiographique.

## Jalons pour une ligne du temps

En l'état actuel des recherches conduites au sujet de l'exposition de la littérature, une historiographie systématisée demeure hors d'atteinte, même à l'échelle plus réduite d'un domaine linguistique tel que celui de la francophonie. Cependant, quelques balises peuvent malgré tout être posées, de façon à esquisser quelques-unes des lignes de forces de mutations observables qui ont affecté les pratiques en la matière. Parmi les vecteurs de valorisation du littéraire (ou d'autres sujets mobilisant la littérature) par le truchement de l'exposition figurent non seulement des structures institutionnelles, mais aussi des commis-

19. Voir notamment la journée d'études, *L'Écrivain commissaire* du 11 mai 2019 à BOZAR – Bruxelles, BAWIN Julie, LAGHOUATI Sofiane et MARTENS David (dir.). Voir également MARTENS David, *Écrivains commissaires. La littérature au service des musées*, Dijon, Presses du réel, à paraître en 2026.

20. Sur ce sujet, voir *Captures*, vol. 6, n° 2, « Inspirations littéraires de l'exposition », LAHOUSTE Corentin et MARTENS David (dir.), décembre 2021, [<https://revuecaptures.org/dossier/inspirations-litt%C3%A9raires-de-l%E2%80%99exposition>]. Voir également *La Traversée des inquiétudes*, trilogie imaginée par Léa Bismuth, librement adaptée de la pensée de Georges Bataille à Labanque – centre de production et de diffusion en arts visuels de Béthune de 2016 à 2019.

saires audacieux, – comme Alain Fleischer ou Nathalie Léger parmi d'autres – ainsi que des formules et des modes de médiation, qui ont pu à l'occasion donner lieu à des expositions remarquées. Si la littérature rayonne de son prestige symbolique, les gestes curatoriaux concernant les expositions littéraires ne semblent cependant pas marquer l'histoire de la muséographie<sup>21</sup> dans sa globalité comme certaines expositions phares d'un Georges Henri Rivière, d'un Jacques Hainard ou d'un Jean-Hubert Martin dans leur domaine respectif.

### *Institutionnalisation*

Pour qu'une exposition puisse avoir lieu, qu'elle soit présentée *in situ* par une institution ou hors ses murs, elle doit en première instance et quoi qu'il en soit être accueillie par un lieu. Or – c'est sans doute un truisme de le noter, mais il faut parfois savoir commencer par des évidences simples –, les institutions accueillant des expositions faisant place à la littérature n'ont pas existé de tout temps. Hormis les bibliothèques, publiques ou de particuliers, qui constituent un dispositif de mise à disposition de livres, dont certaines ont progressivement dédié une salle à des expositions temporaires sans se limiter à l'expo-dossier ou à la sélection de livres, et en adoptant la forme de l'exposition au sens contemporain<sup>22</sup>, parmi les premières d'entre elles figurent des expositions temporaires relatives à un auteur ou à une œuvre dans un musée de la ville où a vécu ou est né tel écrivain. De telles expositions sont souvent organisées à la faveur des opportunités de calendrier qu'offrent à intervalles réguliers les dates anniversaires (de naissance ou de décès, de publication d'une œuvre) ou une actualité comme la sortie d'une adaptation cinématographique, d'un biopic ou d'un legs, don d'un manuscrit exceptionnel par un collectionneur qu'il convient de valoriser. Reste que les expositions apparaissent comme circonstanciées au sein de la programmation des institutions qui les accueillent.

La mise sur pieds de telles expositions est bien souvent l'occasion de mettre en avant un patrimoine, mais aussi, pour les institutions qui en ont pris l'initiative, de

21. La muséographie dans le champ littéraire ne semble pas pionnière, ou demeure discrète, ce qui peut expliquer des productions critiques tardives : le numéro 38 de la revue *Cultures et musées* consacré au patrimoine littéraire ne paraît qu'en 2021 (*Culture et Musées*, n° 38, « Patrimonialisations de la littérature », SCIBIORSKA Marcela, LABBÉ Mathilde et MARTENS David (dir.), 2021, [<https://journals.openedition.org/culturemusees/6543>]).

22. À de rares exceptions comme Le musée du Livre et des Lettres, mais qui est un musée permanent constitué des bibliothèques-installations d'Henri Pollès et qui ne permet pas la consultation. Ce musée pensé par Henri Pollès est patrimonialisé aux Champs libres de Rennes et reproduit la mise en scène créée par Pollès dans sa maison de Brunoy.

tirer parti de l'ancrage territorial d'une notoriété pour bénéficier de l'intérêt qu'elle peut susciter<sup>23</sup>. Ce sont souvent des expositions situées dans un lieu patrimonial, maison où vécut l'écrivain, avec parfois même des doubles lieux dans une même ville, comme c'est le cas pour Colette (la Maison Colette et le musée Colette à La Puyssaye) et Rimbaud (La Maison des ailleurs et le musée Arthur Rimbaud à Charleville-Mézières<sup>24</sup>). Sur le territoire, l'écrivain est porté de fait comme une figure politique par une intention de la collectivité territoriale ou du ministère de la culture. Pour exemple, en 1982, à l'Isle sur la Sorgue, le musée René Char, poète conservateur de son propre musée, est inauguré par Jack Lang. En France, le patrimoine littéraire est valorisé sous François Mitterrand, promoteur de la BnF, dans sa dénomination actuelle datant de 1994, et le président Emmanuel Macron a soutenu la création de la Cité de la langue française à Villers-Cotterêts, en affirmant une dimension francophone.

Sur un plan historique, les premières institutions, et les plus nombreuses sans doute encore aujourd'hui, à apparaître comme des espaces dévolus de façon privilégiée à la valorisation d'un patrimoine littéraire par exposition interposée semblent avoir été les maisons d'écrivains. En France, parmi les premières, les maisons-musées de Corneille et de La Fontaine sont respectivement fondées en 1879 à Petit-Couronne et en 1879 à Château-Thierry, projet initié dix ans plus tôt<sup>25</sup>. Nombre d'entre elles furent réhabilité dans les années 1980<sup>26</sup>. D'abord relativement isolées, ces institutions se sont très récemment constituées en réseaux

23. Sur l'ancrage territorial des écrivains, voir « Ancrages territoriaux de la littérature », n° 96 de *Recherches & travaux*, (LABBÉ Mathilde [dir.], 2020).

24. Et un parcours Arthur Rimbaud dans la ville, entre fresques et installations de chaises-poèmes.

25. Voir à ce sujet SAURIER Delphine, *Médiations et co-construction du patrimoine littéraire de Marcel Proust : la Maison de Tante Léonie et ses visiteurs. Héritage culturel et muséologie*, thèse en sciences de l'information et de la communication et sociologie, sous la direction de JACOBI Daniel et EIDELMAN Jacqueline, université d'Avignon, 2003 ; RIEL Marie-Ève, « *Comme un poème en plusieurs chambres* ». *Maisons d'écrivains et lieux de création littéraire en France et au Québec*, thèse en littérature, sous la direction de LUNEAU Marie-Pier, université de Sherbrooke, 2012 ; RÉGNIER Marie-Clémence, *Vies encloses, demeures écloses. Le grand écrivain français en sa maison-musée (1879-1937)*, thèse en littérature, sous la direction de NAUGRETTE Florence et MÉLONIO Françoise, université Paris Sorbonne, 2017. Thèse publiée : *Vies encloses, demeures écloses : le grand écrivain français en sa maison-musée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023. Dans leur introduction au numéro 38 de *Cultures & musées*, Marco FOLIN et Monica PRETI précisent qu'Harald Hendrix situe l'évolution vers des formes de tourisme organisé dans les lieux rattachés à la figure d'un grand écrivain entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XIX<sup>e</sup>, p. 16. Des hommages nationaux sont rendus à des écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle (Rousseau).

26. RÉGNIER Marie-Clémence, *op. cit.*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023, p. 11.

(au niveau d'abord national en 1997, puis régional à partir de 2010<sup>27</sup>). Le plus ancien est le Réseau régional des maisons d'écrivain et des patrimoines littéraires des Hauts-de-France, créé en 2010 en Picardie, qui a intégré le Nord-Pas-de-Calais en janvier 2017<sup>28</sup>. Ces lieux ont bénéficié d'une place au sein de la politique du patrimoine (apparition de la notion administrative de « maison des illustres », créée en 2011), et au sein de l'ICOM (créé en 1946 et dont un des 32 comités internationaux est consacré au patrimoine littéraire<sup>29</sup>). Le réseau national est encore une fois né d'une volonté du ministère de la Culture<sup>30</sup>.

Ces institutions sont, elles aussi, largement mobilisées pour valoriser l'ancrage territorial (réel ou supposé) des écrivains, en présentant non seulement leur cadre de vie, mais aussi de travail, tout uniment, sous une forme qui le plus souvent fait la part belle à la compulsion fétichiste qui anime les visiteurs (et les concepteurs) d'expositions à vocation patrimoniale. Il n'en demeure pas moins, cependant, que ces lieux apparaissent de portée somme toute limitée, en raison de leur dimension monographique, mais aussi du caractère souvent relativement pérenne des exposi-

27. En France, cinq réseaux régionaux associatifs sont répertoriés en 2022, et un est en projet (réseau Auvergne-Rhône-Alpes).

28. Les quatre autres réseaux sont : Maisons d'écrivain de Nouvelle-Aquitaine, 2013, ouvert en 2016 aux deux régions voisines suite à la réforme territoriale. Réseau *Écrivains au Centre* réseau des maisons d'écrivain, lieux d'auteur et patrimoines littéraires en région Centre-Val de Loire en 2016, Réseau Île-de-France en 2019, Réseau Sud en 2019.

29. ICLCM, qui regroupe toutefois les écrivains et les compositeurs.

30. En 1989, un rapport sur les maisons d'écrivains, d'artistes et d'hommes et femmes célèbres commandé par le ministre de la Culture en France à Laurence Renouf et Maurice Culot, préconise la création d'une structure fédératrice propre à assurer la mise en valeur de ces lieux. En 1995, le ministre de la Culture inscrit dans son Plan d'action pour le livre et la lecture la « constitution d'un réseau national des maisons d'écrivain et musées littéraires » et charge Michel Melot, conservateur général des bibliothèques, d'un nouveau rapport. En 1996, remise de ce rapport, organisation de la journée d'étude « Bibliothèques et maisons littéraires, lieux de mémoire, d'étude et de recherche » par l'Association des Bibliothécaires Français (ABF) et « Premières Rencontres des maisons d'écrivain » à Bourges. En 1992, la Direction des musées de France publie une carte-inventaire des lieux liés à la littérature : « Écrivains : musées, maisons... » En 1997 a lieu l'assemblée générale constitutive de la Fédération des maisons d'écrivain et des patrimoines littéraires. En 1998, la Fédération affirme sa volonté d'accueillir des lieux d'autres pays, liés à la culture littéraire française ou à la littérature francophone. On remarque au passage l'ouverture affirmée, mais bien récente, à la francophonie tant de la Fédération des maisons des écrivains et des patrimoines littéraires que du gouvernement français. La Belgique et la Suisse ne disposent pas de ce type de réseaux, ce qui accentue le caractère singulier de la dynamique française et de ses politiques publiques culturelles. Voir tout de même, s'agissant de la Belgique, la cartographie établie par François-Xavier Lavenne : [<https://le-carnet-et-les-instants.net/archives/maisons-d-ecrivain-belgique/>].

tions qu'elles proposent, même si une évolution se fait sentir dans certains lieux<sup>31</sup>. Ce caractère pérenne, outre la conception attachée à l'aura des originaux ou des objets fétichisés, prive le musée d'un dialogue avec l'actualité ou la réception de l'œuvre dans un contexte contemporain, dialogue alors dévolu à la programmation plutôt qu'à l'exposition.

Ultérieurement, à une plus large échelle, d'autres lieux sont apparus, eux aussi pris en charge par les pouvoirs publics, au niveau national en première instance. Institution ancienne (créée en 1666<sup>32</sup>), la Bibliothèque nationale de France n'est que progressivement devenue un lieu dont les missions font place à la mise sur pieds d'expositions. Les institutions équivalentes des pays des francophonies du Nord sont apparues plus tardivement, qu'il s'agisse de la Bibliothèque royale de Bruxelles<sup>33</sup> (1837), au sein de laquelle s'est insérée la création des Archives et musée de la littérature (AML), à qui l'on doit une part plus que conséquente des expositions dédiées aux lettres belges de langue française, de la BNS en Suisse (1895), à Berne, ou encore de la BanQ à Montréal (2005<sup>34</sup>), qui a organisé des expositions jusque 2019, ce service ayant été récemment suspendu. Destinées à conserver la mémoire écrite à la faveur du dépôt légal et des legs de fonds d'archives, ces bibliothèques ont tout naturellement entrepris de valoriser leurs fonds, en remplissant une mission de service public tournée vers la connaissance du patrimoine littéraire<sup>35</sup>, tenu pour un socle de l'identité nationale<sup>36</sup>.

31. La maison des lumières Denis Diderot, inaugurée en 2013 dans un hôtel particulier de Langres, et non dans la maison natale du philosophe langrois, offre ainsi un parcours plus ample. La dénomination déroge à l'assimilation musée/domicile, la maison évoque ici davantage la famille dont Denis Diderot serait la figure du territoire, ou encore la figure tutélaire, comme il le fut de l'encyclopédie.

32. [<https://www.bnf.fr/fr/histoire-de-la-bibliotheque-nationale-de-france>]. Même si c'est en 1368 que Charles V installe sa collection de livres dans une salle spécialement aménagée du Louvre, c'est en 1666 que Colbert en fait un instrument à la gloire de Louis XIV et mène une politique active d'accroissement des collections. C'est l'abbé Bignon, nommé bibliothécaire du Roi en 1719, qui va l'organiser en départements et penser l'ouverture aux consultations du public.

33. La *Bibliothèque royale de Belgique* (devenue la KBR) trouve certes son origine dès 1467 pour ses fonds royaux mais est fondée en 1837, et ouverte au public en 1839

34. [[https://www.banq.qc.ca/a\\_propos\\_banq/historique/](https://www.banq.qc.ca/a_propos_banq/historique/)].

35. Les RIMELL préparent une recherche comparée sur l'histoire des expositions touchant à la littérature organisées par les bibliothèques nationales des pays des francophonies du Nord. Pour une première esquisse de ce projet, voir MARTENS David, « Pour une histoire des expositions littéraires », séminaire PatrimoniaLitté, 14 février 2023, [<https://www.youtube.com/watch?v=jJ90RyvIAw0>].

36. Voir notamment THIESSÉ Anne-Marie, *La Fabrique de l'écrivain national*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2019.

Plus récemment, une série d'institutions à vocation de conservation et/ou d'exposition ont pu voir le jour, à la faveur d'initiatives privées. En Belgique, les AML, créés en 1958 à l'occasion de l'exposition universelle organisée à Bruxelles<sup>37</sup>, ont réalisé nombre d'expositions, en Belgique comme à l'étranger, destinées à valoriser le patrimoine littéraire belge de langue française. Subventionnée par les pouvoirs publics, cette institution se rapproche d'entités plus récentes, comme la Bpi à Paris, ou encore l'Imec<sup>38</sup>. Des initiatives privées ont également vu le jour, en Suisse romande significativement, avec les fondations Martin Bodmer à Genève (Bibliotheca Bodmeriana inaugurée en 1951) et Jan Michalski à Montricher (2004), la première exposant ses propres fonds à hauteur de 50 %<sup>39</sup> des expôts de chaque exposition temporaire, la seconde ne disposant pas de fonds propres mais accueillant trois expositions par an depuis sa création, en les accompagnant qui plus de la publication de luxueux catalogues.

Parmi les institutions exposant la littérature, il ne faudrait pas oublier celles qui lui sont moins naturellement dédiées, à l'instar du Mucem, qui a montré des expositions consacrées à des écrivains (Genet et Giono), ou du Plus de Dunkerque, centre de sciences, qui a accueilli l'exposition *Jules Verne. Voyages extraordinaires*, de La cité des sciences faisant la part belle aux contes<sup>40</sup>, ou encore du musée d'archéologie de Romain en Gal, qui a conçu l'exposition *L'Odyssée des femmes*<sup>41</sup>. Restent que les musées extra-littéraires concernés sont principalement ceux dédiés

37. Voir, dans ce volume, la table ronde à laquelle Laurence BOUDART, directrice des AML, a pris part.

38. Voir, dans ce volume, l'entretien entre Nathalie LÉGER, directrice de l'Imec, et SCIBIORSKA Marcela.

39. Voir, dans ce volume, l'entretien avec Jacques BERCHTOLD et Nicolas DUCIMETIÈRE de La Fondation Martin Bodmer, conduit par Isabelle ROUSSEL-GILLET, le 18 mai 2022.

40. *Il était une fois, la science dans les contes* se déploie en 10 « livres » géants organisés autour d'une « forêt enchantée » où sont présentées dix fables traditionnelles aux jeunes visiteurs de 7 à 11 ans, les invitant à explorer la science (la physique, la chimie, les mathématiques, la géologie, la biologie et les sciences sociales) présente dans chaque histoire (*Les Trois Petits cochons*, *Les aventures de Pinocchio*, *Le Petit Chaperon rouge* ou *Alice au pays des merveilles*) au travers d'une trentaine d'expériences interactives.

41. Cette exposition mobilise des objets de la collection permanente et la littérature à titre de ressort pour renouveler le regard sur le parcours permanent, et s'inscrire dans le dialogue littérature/collections inscrit au Programme Scientifique et Culturel de la structure. Rares sont les exemples de lieux littéraires proposant des expositions ni littéraires, ni liées spécifiquement aux arts à l'instar de la BanQ, aux expositions parfois très ethnologiques, comme celle sur la pratique du hockey sur glace, et ne cherchant nullement à valoriser une quelconque bibliothèque de livres sur le sujet. *À nous la glace – L'ADN du hockey amateur* fut la dernière exposition temporaire de la BanQ, fin novembre 2019.

à un peintre. Si, au sein d'expositions littéraires cette sollicitation du pictural a pu prendre la forme d'un recours aux œuvres plastiques pour rendre plus attrayante l'exposition souvent ingrate de manuscrits<sup>42</sup>, elle a aussi pu donner lieu, dans des musées des beaux arts, à de véritables expositions monographiques centrées sur l'attrait pour la peinture d'auteurs qui ont été critiques d'art, comme Baudelaire (Bnf) ou Huysmans (Orsay), ou ont écrit sur la peinture dans leurs fictions, tel Proust (Orsay encore). Certes, s'il arrive que de telles expositions relèvent presque du prétexte à exposer un ensemble d'œuvres picturales, une telle option curatoriale, à la faveur de laquelle deux types de patrimoines se renforcent mutuellement, a le mérite de tirer un fil conducteur, celui du regard d'un écrivain<sup>43</sup>.

### *Auctorialisations*

L'émergence des formes modernes de la célébrité, dont les écrivains ont été parmi les premières figures du monde culturel à bénéficier<sup>44</sup>, ont non seulement conduit les autorités politiques à miser sur ce ressort pour contribuer à faire communauté à l'échelle nationale (par exemple à travers la création du Panthéon et de ses cérémonies solennelles et parfois fastueuses, s'agissant de la France), mais aussi, dans un second temps, les écrivains à se préoccuper de leur postérité de façon plus résolue, en souhaitant notamment s'assurer de la préservation des formes matérielles de leur activité. Ainsi certains ont-ils œuvré (voir manœuvré...) afin que soient conservés non seulement leurs manuscrit et leurs archives, par la constitution de fonds, mais aussi, dans certains cas, leur domicile. En la matière comme en tant d'autres, Victor Hugo a fait figure de précurseur, du moins de marqueur d'une date, en étant le premier écrivain à faire don de ses archives à son pays<sup>45</sup> et

42. Enfin, le dialogue avec les formes plastiques tient aussi au développement éditorial de ces mêmes formes : illustration, BD, roman graphique, d'où l'exposition de visuels paratextes comme les couvertures d'albums.

43. Voir à ce sujet MARTENS David, « Littératures exposées : dans le regard des écrivains », dans *La Lettre de l'Occim*, n° 200, 2022, p. 52-55, ainsi que BAWIN Julie et MARTENS David, « Exposer par la littérature I. Les écrivains au service des arts visuels : de l'inspiration littéraire de l'exposition au regard des écrivains », à paraître dans *Recherches & Travaux*.

44. LILTI Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

45. Voici ce que Pierre-Marc de Biasi écrit à ce propos : « le cas d'un écrivain comme Victor Hugo en France est exemplaire : à partir de 1826-1828, il se met à conserver scrupuleusement ses papiers et ne fournit plus aux imprimeurs qu'une copie non autographe du texte définitif de l'œuvre en gardant par devers soi le manuscrit original. Il enferme ses documents autographes dans une "armoire de fer", les fait relier, et dans les circonstances les plus dangereuses de sa vie publique (le coup d'État de 1851, le retour en France en 1870, la crise de 1877, etc.) prend en

en concourant à « patrimonialiser » lui-même sa propre demeure de Guernesey pour en avoir conçu la décoration, en peintre et artiste total qu'il fut.

À la faveur d'une démarche que probablement il était parmi les écrivains de son temps le plus à même de (et peut-être même le seul... à) pouvoir se permettre, Victor Hugo contribue à faire de la BnF un lieu disposant de collections désormais autrement plus riches que celles constituées par la seule grâce du dépôt légal, et qui consistent essentiellement en volumes, en étoffant les fonds par un type de documents plus varié. Ce faisant, il rend plus commode la possibilité d'organiser des expositions destinées à valoriser les collections : d'une part, parce que ces fonds, ayant appartenu à l'auteur (en l'occurrence au Grand Auteur), sont dotés d'un potentiel prononcé de fétichisation, particulièrement propice dans le cadre d'expositions à vocation patrimoniale; d'autre part, parce qu'un tel fonds, qui n'est pas doté que de manuscrits d'œuvres, permet une diversification des documents susceptibles de devenir des expôts, ce qui permet d'éviter la lassitude possible d'une exposition qui ne serait composée que de livres.

Pour autant, même s'il a donné une impulsion notable, Victor Hugo ne s'est pas impliqué (enfin, s'agissant de cet auteur, il serait sans doute prudent de le vérifier scrupuleusement auprès de spécialistes...) dans la conception d'expositions relatives à la littérature et à son histoire. Or, les écrivains sont parfois directement impliqués dans des musées, par exemple lorsqu'ils y travaillent. Ou lorsqu'ils en fondent, à l'instar de Frédéric Mistral pour le Museon Arlaten, en Arles. Mais il ne s'agit pas alors de littérature (encore que, il faudrait vérifier ce qu'il a présenté dans son musée au moment de sa création...). Dans certains cas, la matière littéraire peut précisément être leur objet. Nombre d'écrivains ont proposé des esquisses d'histoire de la littérature dans leurs textes à vocation théorique, afin de mieux situer leur propre pratique dans une tradition façonnée *ad hoc*<sup>46</sup>. Dans cette perspective, certains ont donné la forme de l'exposition à leur vision de l'his-

---

général plus de précautions pour ses papiers que pour la sécurité de sa personne physique. En 1881, rédigeant un Codicille à son testament, il écrit : « Je donne tous mes manuscrits et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi à la bibliothèque nationale de Paris qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d'Europe. » Cette décision de legs donnera précisément naissance au département des manuscrits occidentaux modernes de la Bibliothèque Nationale de Paris, où se trouve réuni aujourd'hui un immense patrimoine de manuscrits littéraires. » DE BIASI Pierre-Marc, « L'avant-texte », *Item*, mis en ligne le 18 janvier 2007, [<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13588>].

46. Voir *L'Histoire littéraire des écrivains*, préface d'Antoine COMPAGNON, DEBAENE Vincent, JEANNELLE Jean-Louis, MACÉ Marielle et MURAT Michel (dir.), Paris, Presses de l'université Sorbonne, 2013.

toire littéraire, à l'instar de Paul Valéry qui, en 1937, pense le musée de la littérature à l'occasion de l'exposition internationale universelle de Paris.

L'écrivain peut donc jouer un rôle dès la patrimonialisation de son œuvre, dans des expositions qui peuvent lui être consacrées. À cet égard, l'exposition consacrée à Michel Butor par la BnF, organisée en treize stations d'un voyage, était plus qu'une tentative de rétrospective, une volonté « encyclopédique » coconstruite avec l'écrivain, prolongeant ses dispositifs textuels<sup>47</sup>. Cette extension du domaine de l'œuvre à l'exposition a rencontré un avatar fameux avec le Musée de l'innocence<sup>48</sup> d'Orhan Pamuk, inauguré à Istanbul et fondé sur un dialogue avec des objets ethnographiques qui parlent de la vie à Istanbul. Son geste pionnier inverse le rapport fiction/réalité en ce qu'il construit un musée – 83 vitrines, une par chapitre du roman éponyme –, à partir des objets collectés par un personnage de sa fiction, à travers une adoration fétichiste des objets entourant la bien-aimée et qui recompose, sur la base d'objets présents, les relations entre le réel et la fiction, dans une formule qu'un Jean-Benoît Puech a également adoptée en consacrant deux expositions à son double de papier Benjamin Jordane<sup>49</sup>.

Mais les écrivains peuvent également jouer un rôle dans la valorisation d'autres réalités que leurs œuvres en devenant commissaire d'exposition. Depuis le début des années 2000, des écrivains sont invités pour mettre en valeur des collections, avec une première exposition de ce type confiée à Alain Robbe-Grillet en 1999 par le Kunstmuseum de Bergen au Danemark. Il faut ici souligner le rôle prépondérant des conservateurs ou directeurs qui formulent ces invitations, ou cartes blanches, depuis la fin des années 1990, à des écrivains – souvent parmi d'autres figures de créateurs – à assurer des commissariats d'exposition. Que ce soit Le Louvre sous la direction d'Henri Loyrette (nommé en 2001) invitant Toni Morrison, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Umberto Eco, Jean-Philippe Toussaint et Philippe Djian, comme commissaires extérieurs, ou plus ponctuellement le Mucem (Emmanuèle Lambert), le Palais de Tokyo (Michel Houellebecq en 2012), le musée Delacroix (Christine Angot), le musée d'Art moderne de la ville de Paris (Marie Darrieussecq), le musée d'Orsay (Maylis de Kerrangal), ou encore, pour

47. « À chaque lieu – ville, pays ou continent – étaient associés une œuvre ou un thème », MINSSIEUX-CHAMONARD Marie, « Exposer Butor », in CALLE-GRUBER Mireille (dir.), *Michel Butor : Déménagements de la littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 232.

48. PAMUK Orhan ; le roman, *Le Musée de l'innocence*, Paris, Gallimard, 2012 ; et l'essai *L'Innocence des objets*, Paris, Gallimard, Livres d'art, 2012, traduit du turc par Valérie Gay-Aksoy.

49. Voir MARTENS David, « Une muséographie de la vraie vie vécue. Quand Jean-Benoît Puech expose Benjamin Jordane », *L'Esprit Créateur : a critical quarterly of French literature*, vol. 61, n° 2, 2021, p. 111-128.

une série à nouveau, l'Imec, avec le programme « Le lieu de l'archive », créé par Nathalie Léger à la suite de sa prise de fonction en 2016<sup>50</sup>.

De telles initiatives, qui relèvent peu ou prou de la logique de la carte blanche, posent la question du choix du curateur. La ligne de Henri Loyrette quand il invite Toni Morrison, Jean-Marie Gustave Le Clézio<sup>51</sup> (et Anselm Kiefer) est clairement orientée par des interrogations sur l'interculturel et non uniquement par l'effet d'opportunité des prix Nobel. Outre la balance entre les impératifs spécifiquement patrimoniaux et la part de création proprement dite, dans ces expositions se pose la question de la dimension proprement littéraire qui s'y trouve mise en œuvre, et des manières de la mettre en œuvre. Toutes ne portent pas sur une thématique littéraire, loin s'en faut. En réalité, nombre d'entre elles s'emploient à mettre en valeur ou à jouer d'autres formes d'arts, qu'il s'agisse de collections archéologiques ou de formes plus récentes d'arts visuels. Au demeurant, certains des bénéficiaires des invitations des musées ne sont pas seulement des écrivains, qu'ils soient cinéastes (Alain Robbe-Grillet) ou plasticiens (Jean-Philippe Toussaint, Valérie Mréjen).

Il serait bien limité d'analyser ces tendances en simple termes de dialogue. Plus anciennes, les expositions de groupements d'artistes comptant notamment des écrivains – les surréalistes, les dadaïstes, les futuristes ou encore le groupe Cobra – témoignent d'approches résolument plurielles, au sein desquelles le littéraire est une contribution parmi d'autres. Dans ce cas, l'exposition est une intervention artistique à part entière, un geste artistique global, collectif, mais qui a peut-être aujourd'hui ceci de spécifique qu'il est en réalité souvent le fait d'un individu œuvrant à travers différents médiums, de façon combinée à l'occasion. Cette tendance, qui ne va pas sans une part d'hybridation conséquente des missions assignées aux musées et aux institutions dévolues à l'art contemporain – patrimonialisation et création – participe du développement d'une « néo-littérature<sup>52</sup> »,

50. Voir à ce propos MARTENS David, « “Ouvrir une boîte comme on ouvre la bouche”. Le manie-  
ment de l'archive par l'écrivain-commissaire dans les cartes blanches de l'Imec », *Littérature*,  
n° 230, 2021, p. 118-136, ainsi que « Le Lieu de l'archive », Entretien avec Nathalie LÉGER,  
propos recueillis par David MARTENS, *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 34, 2022, [[https://  
journals.openedition.org/marges/2920](https://journals.openedition.org/marges/2920)].

51. ROUSSEL-GILLET Isabelle, « Effet Nobel, effet Louvre : cartographies et enjeux déployés », in  
SUEZA ESPEJO María José et MORELLO André-Alain (dir.), *Écritures lecléziennes après 2008*,  
Grenade, Éditions Comares, 2022, p. 91-110.

52. NACHTERGAEL Magali, « Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature? »,  
in BRICCO Elisa (dir.), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, Macerata, Quodlibet,  
2015, p. 307-325.

dont l'une des formes est sans doute celle de la « littérature plasticienne<sup>53</sup> ». De telles expositions, si elles continuent de revêtir une vocation patrimonialisante, témoignent d'une tendance à l'auctorialisation qui dépasse le seul cadre des expositions impliquant d'une façon ou d'une autre la littérature.

Au sein même du champ des expositions faisant place à la littérature, cette tendance auctorialisante se traduit dans une autre, celle en vertu de laquelle certaines institutions deviennent des lieux non pas seulement d'expositions patrimoniales, mais de formules plus hybrides, en proposant des expositions qui s'emploient à faire patrimoine à travers des créations contemporaines. S'agissant des maisons d'écrivain, certaines d'entre elles, à l'instar de la Maison de Balzac, à Paris, convient des artistes contemporains à dialoguer avec l'œuvre balzacienne, à travers des expositions temporaires qui sont essentiellement des expositions d'arts plastiques. Manière de donner à voir que cette œuvre écrite du passé nourrit toujours la création au présent, ainsi des expositions telles que *L'Écriture dessinée, Rodin, Duchamp, Dotremont chez Balzac* (2015) et *Buraglio à l'épreuve de Balzac* (2022), organisées, comme la plupart de ces expositions auctoriales, à l'initiative d'un directeur d'institution (Yves Gagneux s'agissant de la Maison de Balzac, depuis 1998), c'est-à-dire du responsable d'une institution qui est toujours une collectivité.

### *Médiations*

Ces auctorialisations ne sont rendues possibles que dans la mesure où des institutions favorisent ce genre de démarches. Pour autant, la marge de manœuvre accordée à des individus qui se voient confier un rôle de « commissaires » ou d'« artistes invités » se conjugue nécessairement avec les contraintes propres au monde muséal et les impératifs de la matière à exposer. En l'occurrence, l'exposition littéraire contraint à composer avec des traditions qui ne se recourent pas nécessairement. Le discours de médiation du littéraire dont l'exposition patrimoniale constitue l'une des formes particulières, ainsi qu'en témoigne l'exposition préparée par Paul Valéry au milieu des années trente, est régi par des formules coutumières qui ne laissent pas d'œuvrer et de cadrer les approches de la matière à présenter, avec en particulier ces « deux cariatides » de la critique que continuent d'être l'homme ou la femme (l'auteur ou l'autrice) et son œuvre (ses textes).

---

53. COLARD Jean-Max, « Pour une littérature plasticienne », *Critique d'art*, n° 54, 2020, p. 9-20, [<http://journals.openedition.org/critiquedart/61956>].

Ces cadres de perception, largement naturalisés à force de se voir mobilisés, ont sans doute, historiquement, configuré un nombre considérable d'expositions, avec une vraisemblable dominante pour les expositions centrées sur une figure d'écrivain, pour deux raisons au moins : d'une part, du côté de la tradition littéraire, parce que la figure de l'écrivain structure tant le champ de la recherche monographique, du monde éditorial (que l'on se souvienne de la collection « Poètes d'aujourd'hui » de Seghers ou d'« Écrivains de toujours », du Seuil) et journalistique que les anthologies scolaires ; d'autre part, s'agissant de l'univers muséal, dans la mesure où la nature de l'exposition en tant que médium ne laisse pas de favoriser, en ce qu'elle repose (à l'exception des expositions panneaux toutefois) sur la présentation d'expôts, et ce faisant sur une appréhension quelque peu fétichiste, celle de l'objet qui a été en contact avec l'écrivain – fréquemment du moins, et comme une sorte d'idéal sous-jacent. Il n'est pour se convaincre que cette fascination continue d'œuvrer de nos jours que de songer aux nombreuses réactions suscitées (sur les réseaux sociaux notamment) par l'exemplaire des *Fleurs du mal* corrigé de la main de Baudelaire montré à l'occasion de l'exposition monographique qui lui était consacrée en 2021-2022 à la BnF<sup>54</sup>.

Reste qu'une tendance paraît se dessiner en la matière, qui tend à une variation des modes d'approche. Il s'agirait de l'étayer de façon chiffrée, par exemple en examinant la liste des expositions à vocation littéraire organisées dans des lieux tels que les bibliothèques nationales, plus susceptibles peut-être d'une certaine forme d'inertie dans les formes qu'elles proposent que des maisons d'écrivains, dont les expositions temporaires sont toujours en rapport de près ou de loin avec l'auteur qui justifie l'existence du lieu, et qui se trouvent dès lors incitées à une variation de la forme des expositions qu'elles proposent. *A contrario*, dans la mesure où une institution telle que la BnF dispose de davantage de moyens qu'une maison d'écrivain, elle est plus susceptible de faire appel à des prestataires au fait des dernières tendances du secteur. À l'instar de l'exposition *Salammô*<sup>55</sup> présentée à Rouen, Marseille et Tunis, cette variation déporte l'attention sur une œuvre particulière

54. *Baudelaire, la mémoire mélancolique*, BnF, 3 novembre 2021-13 février 2022. Exposition : [<http://expositions.bnf.fr/baudelaire/>].

55. En 2021 le bicentenaire de la naissance de Gustave Flaubert est l'occasion pour la RMN de porter l'exposition *Salammô* au musée des Beaux-Arts de Rouen, puis au Mucem, musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille, et enfin au musée national du Bardo en 2022, musée d'archéologie de Tunisie. Ce lourd projet de coopération permet une complémentarité des approches, littéraires bien sûr, mais aussi archéologiques (collection du Bardo) et iconographiques, de la peinture au cinéma.

d'un écrivain, et bénéficie de moyens plus conséquents du fait d'une collaboration entre plusieurs musées portée par la RMN.

Outre les expositions portant sur des questionnements plus larges (la censure, la littérature de la Résistance, le surréalisme...), qui tendent à découpler les focales du binôme de l'homme et/ou de l'œuvre (même si, en raison de la fascination qu'elles emportent, elles demeurent mobilisées voire structurantes dans ce type d'expositions<sup>56</sup>), d'autres formules innovent plus nettement, selon un point de vue extérieur historiographique auquel nous nous efforçons, ou selon une perception interne à l'institution pour sa part de nouveauté et/ou ce qu'elle a bousculé dans sa pratique. Ainsi l'exposition *Choses lues, choses vues* d'Alain Fleischer à la BnF<sup>57</sup> sur la lecture (2009-2010) apparaît-elle pionnière en ce qu'elle déplace l'attention vers la réception. Mais la pratique d'enquêtes auprès des acteurs de ces expositions peut nous ouvrir à un autre point de vue, plus subjectif, pour déterminer quelle exposition fait date, par exemple, l'exposition *Alexandrie la divine* à la Fondation Martin Bodmer fut aux yeux de son directeur actuel un tournant dans la pratique du lieu : cette exposition, qui fut la dernière conçue par Charles Méla, précédent directeur de la fondation, fut si pharaonique par son budget, par le nombre de commissaires, le poids de son catalogue qu'elle fut décisive dans le choix de plus de sobriété et de redimensionner la taille des expositions temporaires. Les expositions qui par la suite ont marqué l'équipe actuelle tiennent à une capacité de mettre en dialogue littérature et objets ou fonds patrimonial et création contemporaine.



L'exposition littéraire a ceci de spécifique qu'elle se trouve confrontée au médium textuel en sa conception (c'est le cœur du domaine qu'il s'agit d'exposer) mais aussi en son sein dans la mesure où l'écriture constitue également un matériau central de médiation, plus ou moins abondant, du texte de salle au cartel. Les concepteurs d'expositions littéraires sont par conséquent tenus de composer avec cette donnée constitutive, et de se positionner par rapport à elle, qu'il s'agisse pour eux d'y recourir sans frein ou au contraire de réduire la part du texte, tant dans les expôts que dans le discours qui les accompagne. Et si des efforts sont faits pour minorer les textes de salle au profit d'un parcours pensé comme plus senso-

56. Depuis 2018, le réseau des Hauts-de-France choisit des sujets transversaux comme l'engagement ou le féminisme (*Écrivains et engagement(s)* ou *Derrière chaque écrivain des femmes*) afin qu'ils itinèrent dans chacune des maisons d'écrivains du réseau, néanmoins chaque panneau est dédié précisément à un seul auteur, soit une seule maison, [<https://reseau.maisonsecrivain-hdf.fr/ressources/expositions/>].

57. [[http://expositions.bnf.fr/lecture/index\\_html.htm](http://expositions.bnf.fr/lecture/index_html.htm)].

riel, d'autant que les expositions littéraires ont plus de textes que dans d'autres types d'expositions (sciences, histoire), voire plus immersif (le numérique a fait son apparition, avec des tables tactiles qui permettent par exemple la fonction de feuilletage *in situ*), le texte demeure tout de même au centre de ces expositions. Le dispositif numérique peut cependant apporter d'autres informations que de mettre à disposition un manuscrit, ainsi d'un panneau lumineux qui permet de cartographier la circulation d'un livre à travers ses traductions, fortunes ou infortunes, dans divers pays (*Les Routes de la traduction : Babel à Genève*, exposition curatée par la philosophe Barbara Cassin et Nicolas Ducimetière, 2017-2018).

La dimension textuelle de telles expositions peut à l'occasion être porteuse d'une narration, ce qui est au fondement d'une part de la littérature (roman, autobiographie...). Pour diminuer la présence visuelle de l'écrit, tout en investissant le mode du récit, une « solution » consiste à recourir au dispositif sonore. En allant plus loin dans la fiction narrative, la Villa du temps retrouvé, musée consacré à Marcel Proust à Cabourg, sème son parcours de bibelots de la Belle Époque transformés en « objets parlants », comme une cage à oiseaux ou un projecteur Kok de Pathé. « L'idée était de rendre le décor du musée vivant pour éviter qu'il ne ressemble à un mausolée », confie Jérôme Neutres, commissaire des lieux et ancien président du musée du Luxembourg. Et d'ajouter :

Les expositions ressemblent encore trop à des couloirs de métro où les visiteurs essaient de voir deux ou trois tableaux. Une exposition, ce n'est pas une thèse d'histoire de l'art, c'est l'organisation d'une rencontre entre des œuvres et un public. Les outils numériques permettent beaucoup de choses aujourd'hui<sup>58</sup>.

Si bâtir une exposition comme on raconte une histoire n'est cependant pas écrire un livre, une exposition étant un medium à part entière, cependant, l'exposition d'un texte, donnant lieu à des écritures de textes narratifs, est susceptible de donner lieu à une forme de littérarité au carré. Néanmoins, la part du texte littéraire dans l'exposition, dans son discours, ne se réduit nullement aux formes narratives. En effet, la poésie peut avoir elle aussi sa part dans la mobilisation du textuel au sein d'un espace expositionnel, qu'il s'agisse de contribuer aux intitulés des sections ou de figurer sur des supports (cimaises, voiles...) afin de conférer une facture effectivement littéraire à l'exposition elle-même, et le cas échéant à la programmation qui lui est associée. Pour seul exemple, le mur de citations du musée Arthur Rimbaud donne valeur de repère, voire de slogan, à une citation

---

58. PIETRALUNGA Cédric, « Expérience immersive et objets parlants : les musées innovent pour attirer un nouveau public », *Le Monde*, 31 octobre 2021.

d'anthologie bien célèbre, « Je est un autre », écrite en rouge au milieu d'autres citations écrites en noir. Il en va de même de l'exposition de certaines formes livresques (livres d'artistes sans textes, livres blancs...), qui peuvent renvoyer au littéraire en tant qu'emblèmes de ce type de discours sans relever du narratif.

Les institutions ayant une politique d'exposition et de programmation ne sont pas étanches aux évolutions marquant le domaine muséographique en général : les expositions permanentes sont rénovées, la collection peut ne pas primer sur le discours qui mobilise cette collection et le public peut être au cœur de la conception<sup>59</sup>. Si un nombre considérable d'expositions sont aujourd'hui accompagnées d'une programmation, quelles formes prennent celles pensées en rapport avec des expositions littéraires ; quels événements sont associés ; des ateliers d'écriture (comme à l'Imec ou à la Villa Yourcenar du Mont noir à l'occasion de résidences d'écriture) ; quelle place pour les arts vivants, théâtre ou performance ; ces programmations peuvent être pensées comme majeures dès le concept architectural de création de certaines institutions donnant un rôle central à leur auditorium (Fondation Jan Michalski). Ceci sans parler des productions associées à l'exposition, du catalogue aux déclinaisons numériques, qui paraissent toutefois tendanciellement réservées, jusqu'à présent, aux expositions à vocation patrimoniale.

Quant à solliciter la participation du public grâce à des actions collaboratives, participatives, qui favorisent la coconstruction, elle peut être circonstancielle et avoir lieu à l'occasion d'une exposition particulière, comme celle consacrée à Christian Dotremont par les musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, et ainsi inviter les visiteurs à s'essayer aux tracés de logogrammes. Elle peut aussi s'appuyer sur un artiste invité pour un atelier d'écriture lui-même donnant lieu parfois à une exposition (ce qui se fait au MAAS pour des expositions non littéraires mais il s'agit bien d'une action d'écriture à partir d'une collection)<sup>60</sup>. Certes le lieu doit disposer d'un espace de travail et les toutes petites maisons d'écrivains, souvent gérées par des associations, ne peuvent mettre en place ce type d'actions. Elles n'en tendent pas moins à développer des actions qui invitent le public à participer en amont d'un projet, par exemple Philippe Lejeune a consacré une exposition au

59. La tendance actuelle immersive ne semble réservée qu'aux blockbusters, comme l'exposition Harry Potter.

60. Il serait juste aussi de retracer l'historiographie de ces expériences d'exposition du littéraire qui vont inclure le visiteur dans la conception de l'exposition. Nous faisons l'hypothèse qu'elles sont fréquentes dans les bibliothèques (ainsi du projet Solarium de David Michael Clark, pour la Ville de Vitré). On ne peut qu'observer néanmoins que des opérations comme muséomix (hackathon de prototypage de dispositifs de médiation) se tiennent jusqu'à présent dans tous types de musée, à l'exception des musées de collections littéraires.

genre littéraire du journal intime « Un journal à soi », à la Bibliothèque municipale de Lyon, en 1997, réunissant des notoriétés et des citoyens lambda<sup>61</sup>.

Ces tendances s'apparentent à une forme de convergence entre les inclinations supposées des institutions et une forme d'auctorialisation qui touche les publics à la faveur de différentes formes de médiation. Ces logiques participatives élargissent la palette des intervenants et intervenantes mobilisés à l'occasion de la conception et de la vie d'une exposition. Toute exposition résulte d'une construction collective qui en passe par un commissariat général et une coordination de projet faisant intervenir des corps de métiers bien identifiables, si on veut éviter de confondre par exemple muséographe et scénographe, comme certaines agences le font. Si ce caractère collectif des expositions, qui a conduit, au cours du temps, à une large diversification dans l'offre des expositions qui touchent à la littérature, n'est nullement spécifique aux expositions littéraires, encore convient-il d'examiner les implications particulières, que la littérature et son histoire soient l'objet de l'exposition ou soient mobilisées pour la mise en valeur d'autres domaines.

À la faveur de leur développement, ces corps de métiers se sont employés à œuvrer à leur reconnaissance par la constitution de réseaux professionnels que sont l'Association Scénographes (2007) et l'Association des muséographes (2012). Ces derniers, initialement issus de formations disparates en sciences humaines (histoire de l'art, philosophie, lettres...), ont vu la reconnaissance du métier par la création en 2010<sup>62</sup> par Serge Chaumier d'une formation académique, le Master expographie-muséographie de l'Université d'Artois, formant non pas à la théorie, à la muséologie, mais bien, dans une perspective pratique, à la conception d'expositions, et donc au métier de muséographe (plus souvent nommé commissaire dans les musées d'art). Les seconds sont tantôt des scénographes de théâtre reconvertis en scénographes d'exposition, secteur en développement, tantôt des scénographes formés à l'architecture ou formés spécifiquement pour les musées. Certaines agences scénographiques, telle l'agence de Nathalie Crinière<sup>63</sup>, ont une véritable expertise en matière d'exposition littéraire, souvent très esthétique, présentant des manuscrits dans des écrins.

Les compétences du muséographe ne vont pas sans un système de valeurs qui sous-tend nécessairement sa pratique. Se détachant de la préséance classique de la valorisation d'objets d'un fonds de collection, son parti-pris peut donner la primeur au discours porté par l'exposition, pour, dans un second temps, mobiliser

61. « Un journal à soi », Bibliothèque municipale de Lyon, 1997.

62. [<https://formation-exposition-musee.fr/>].

63. [<https://www.agencenc.fr/>].

les expôts qui serviront au mieux ce discours. La manière d'exposer ne se pense pas alors nécessairement à partir d'une collection. S'agissant d'œuvres littéraires – et ce serait sans doute l'une des spécificités de ce domaine –, le patrimoine matériel (livres, brouillons, mobilier...) n'est-il pas moins important pour l'expérience d'écriture/lecture que le patrimoine immatériel : soit le rapport au texte, aux intertextes, au contexte, aux lieux, mais surtout à un concept, celui de littérature, qui est défini pour et par chaque œuvre toujours singulière, ce qui fait qu'il existe autant d'expositions Hugo, Balzac, Proust ou Molière que de partis-pris muséographiques, graphiques et scénographiques.

### *Vers une diversification*

Aussi grossier et incomplet soit-il en l'état, un tel balisage historique ne manque pas de faire apparaître une série de tendances convergentes, voire d'effets de mode à l'occasion, qui suivent les orientations du monde muséal et de l'exposition dans sa globalité. Sur le plan des institutions, la pression de l'événementiel a conduit à l'élargissement de la palette des expositions susceptibles d'être proposées, avec une implication de plus en plus fréquente des écrivains eux-mêmes dans le processus de conception des expositions, qui prennent des formes elles-mêmes de plus en plus hétéroclites. Cette auctorialisation tient, bien sûr, notamment à l'impératif événementiel auquel sont soumis les musées et autres institutions susceptibles (voire tenues) d'organiser des expositions, avec un roulement parfois particulièrement soutenu. Ces connexions entre institutionnels et écrivains engendrent des formules plus novatrices encore (ou qui du moins ont le désir de l'être) dès lors que des contributeurs tels que scénographes ou services des publics reçoivent davantage de latitude.

Mise en perspective en fonction d'une large échelle de types d'institutions et d'expositions, la tendance historique paraît résolument aller vers une diversification, qui semble s'accroître : d'une part, diversification des institutions susceptibles d'accueillir ce type d'expositions, de lieux spécifiques à des lieux non dédiés à la littérature<sup>64</sup> ; d'autre part, diversification des types d'expositions, avec la participation de plus en plus active d'écrivains, sous différentes formes, à la conception d'expositions, qui leur sont consacrées ou traitent d'autres sujets, voire la participation d'artistes contemporains ; enfin, diversification de la médiation, que ce soit

64. Des lieux dédiés à l'imprimerie, des galeries et des maisons d'éditions qui présentent des expositions sont en lien plus étroit avec la littérature qu'un musée d'archéologie, d'histoire ou de sciences.

sur le plan des types d'exposition qui assurent cette médiation de la littérature ou qui deviennent, dans certains cas, littérature elles-mêmes, ou en ce qui touche aux programmations des lieux accueillant ces expositions, jusqu'à inviter les publics à se faire écrivain à leur tour, du moins à en poser les gestes (car pour ce qui concerne la reconnaissance sociale d'un tel statut, sans doute est-ce une autre histoire...).

Cette diversification en passe par ailleurs par une réflexion quant au choix des expôts privilégiés ou écartés (objets, documents, manuscrits, livres, images...) pour donner corps, en pleine conscience des risques de poussière, de fétichisme, de sacralisation sous le poids du beau ou de l'aura. Un livre sous vitrine perd sa fonction d'usage et ne peut être feuilleté ou manipulé. Il existe toutefois, désormais, des parades : exposer le livre via le numérique, en l'absence ou non du volume inerte, qu'il s'agisse de proposer une vidéo filmant des mains tournant les pages ou un pdf défilant automatiquement ou que le visiteur peut explorer du bout du doigt, selon son rythme propre, mais par écran interposé. En l'espèce, il importe toujours de se demander pourquoi on expose le livre, non simplement comme objet d'art ou original, mais pour ce qu'il interroge, donne à penser, puisqu'exposer un auteur consiste, en définitive, à se frotter à une pensée, un univers, un style et non pas seulement à des collections matérielles qui, en l'espèce, demeurent des œuvres de l'esprit.

Mais ne peut-on pousser plus avant encore la multiplication des possibles en ces matières ; en l'occurrence, à certaines exceptions près (celle de Valérie Mréjen, par exemple), une neutralité de ton – celle qui sied aux expositions patrimoniales et au discours scientifique qui les sous-tend – paraît de rigueur. Il semble que ce soit du côté du ton des expositions que le décalage avec les autres institutions se manifeste le plus nettement ; si certaines expositions assument des textes de salle plus poétiques, rares sont celles qui optent pour un décalage, à l'exception notable du travail du duo Alice et Sonia<sup>65</sup>, qui osent la dérision et la parodie, mais dans des lieux dédiés à l'art contemporain. Autrement dit à quand l'humour dans une exposition littéraire ? Faut-il encore une fois faire un pas de côté vers un musée d'histoire naturelle pour une exposition sur La Fontaine qui s'autorise un humour, si rare dans des musées repérés comme littéraires ? Comment inventer un musée d'écrivain dont les textes de salle soient des exercices de style adaptés ? Ou comment oser dans un musée littéraire le décalage constaté dans d'autres institutions : l'exposition *La grande illusion* mettant en scène le poème *Après le déluge*

65. En duo depuis 2011 : aalllicceelleessccaannnee&ssoonniiaaddeerrzyppoolsskkii [www.ssaal-laaddeess.com].

de Rimbaud au MEN (musée d'ethnographie de Neuchâtel) [2000-2001], et dans une moindre mesure *Un animal, des animots* au Muséum de Tours (2020)<sup>66</sup>.

## Faire feu des difficultés

Afin de baliser aussi largement que possible cette histoire, le volume se décline en cinq sections. Chacune réunit un article académique et un ensemble d'interventions (table ronde, entretien, retour d'expérience...).

- La première s'intéresse aux sujets des expositions littéraires. Les expositions relatives à la littérature peuvent en effet adopter différents sujets et angles d'approches, de la perspective monographique centrée sur un écrivain à une exposition portant sur une œuvre particulière, un courant ou un fait de l'histoire de la littérature. À ces approches qui recoupent peu ou prou les formes de l'histoire littéraire s'adjoignent les utilisations de la littérature et des écrivains dans des expositions portant sur d'autres réalités, de la peinture aux sciences. Quelles ont été les évolutions des pratiques en la matière au cours de l'histoire, ainsi que celles des expôts privilégiés ou écartés (objets, documents, manuscrits, livres, images...) pour leur donner corps ?
- La seconde section examine les lieux où s'expose la littérature. Certains sont plus spontanément dévolus à l'organisation d'expositions concernant la littérature, tout particulièrement les bibliothèques. Mais les lieux accueillant de telles expositions sont éminemment variés, qu'il s'agisse de maisons d'écrivains, de médiathèques, de bibliothèques locales, régionales ou nationales, ou encore de musées d'art et d'histoire ou de galeries. Chacune de ces institutions est régie par ses propres contraintes et priorités, ainsi que par ses traditions, et un rapport particulier à tel ou tel auteur ou à la littérature de façon plus générale. Quelles sont les spécificités de ces différentes institutions, et comment et pourquoi les types d'exposition qu'elles accueillent ont-elles évolué au cours de leur histoire ?
- La troisième section se penche sur le caractère collectif de la réalisation d'une exposition, qui ne se réduit nullement à l'intervention d'un commissaire ou d'un artiste. Pour aboutir, même lorsqu'elle est d'envergure modeste, une exposition fait appel à de multiples compétences et corps de métier, des conservateurs aux conseillers scientifiques qui les secondent éventuellement en passant par les graphistes, les scénographes ainsi que par un corps de métier

66. L'exposition aborde le bestiaire de Balzac à La Fontaine en passant par *La Ferme des animaux* (Orwell).

moins visible, celui des muséographes, souvent indépendants. S'agissant spécifiquement de l'écosystème des expositions touchant à la littérature, quelles sont les spécificités des types d'interventions de chacun(e) ? Comment interagissent entre eux ces différents acteurs, selon les types d'expositions et les institutions qui les accueillent ? Enfin comment ces partages de tâches se sont-ils transformés au cours de l'histoire de ces expositions ?

- La quatrième section s'interroge sur l'inscription des expositions dans les programmations culturelles dont elles sont un rouage. Les expositions s'inscrivent de façon générale au sein de programmations globales, dont elles constituent une pièce, le plus souvent un fleuron. Ces programmations s'accordent le plus souvent aux expositions, de façon à les accompagner et à en assurer, de diverses manières, la médiation vers les publics. Quelles sont les formes et les spécificités de la médiation dès lors qu'il s'agit d'expositions relatives à la littérature ? Qu'en est-il de la part dévolue au numérique, et notamment aux déclinaisons numériques de ces expositions ? Quelles procédures sont mises en place à l'intention des publics spécifiques (scolaires, en situation de handicap, etc.) ? Quelles actions culturelles dans ou hors les murs ? Enfin, comment la part prise par cette médiation a-t-elle évolué, notamment par rapport à l'histoire de la médiation dans les musées ?
- Enfin, le volet final du volume se penche sur le catalogue d'exposition : ce dernier présente, s'agissant de littérature, une spécificité particulière en ce qu'il constitue un retour à la forme livresque, qui continue d'être considérée comme le médium central de la diffusion de la littérature. Dans quelle mesure les catalogues d'exposition du littéraire présentent-ils des spécificités par rapport aux catalogues d'autres types d'exposition (d'art, d'histoire, de sciences...) ? Comment le terme et la forme du catalogue sont-ils questionnés ? Dans quelle mesure émanent-ils des institutions muséales ou d'éditeurs ? Quels sont ces éditeurs et contributeurs ? Quels sont les circuits de diffusion de ces ouvrages, en dehors des boutiques de musées ?

L'une des difficultés auxquelles se confronte le présent volume réside dans le fait qu'il faudrait considérer non seulement les expositions littéraires mais encore l'histoire des expositions en général dans laquelle elles s'inscrivent. Dès lors, cette histoire conditionne toute recherche sur ces questions. Une seconde difficulté tient à un autre héritage, celui des travaux menés jusqu'à présent sur ces expositions à dimension littéraire. Enfin, une troisième difficulté s'y ajoute : le fait que nombre de professionnels et d'acteurs du secteur invités à réfléchir et à témoigner conjointement de leurs expériences sont encore actifs, et ont nécessairement surtout un

regard sur les orientations des dernières années, qui correspondent à leur période d'activité.

Toutefois, comme le disait dans une de ces formules souvent énigmatiques et parfois abruptes dont il avait le secret un auteur un peu passé de mode de nos jours dans les cercles académiques, Jacques Lacan pour ne pas le nommer, le réel, c'est quand on se cogne... En l'occurrence, les difficultés répertoriées, comme toutes difficultés dans un contexte de recherche, sont là non seulement pour être surmontées, mais dans bien des cas, plus encore, comme des problèmes qu'il s'agit de traiter pour mieux comprendre le réel qui nous entoure, en l'occurrence un réel de pratiques expositionnelles inscrites dans une histoire.

Et concernant tout particulièrement la troisième difficulté pointée, une approche nous a semblé pouvoir être adoptée : le fait que tout acteur opère, nécessairement, et de façon plus ou moins consciente et explicite, en fonction d'une conception de l'histoire de son activité et du secteur dans lequel il opère. Voilà pourquoi ce volume tente de cerner les lignes de force des conceptions des nombreux professionnels réunis ici en les confrontant à des mises en perspective plus générales.