

Camille Van Vyve

L'EXPOSITION LITTÉRAIRE COMME CONSTELLATION.

Entretien avec Christophe Meurée (Archives & Musée de la Littérature)

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 14 (2), 2020, p. 179-196

DOI: doi.org/10.18352/relief.1101

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

Romaniste, docteur en langues et lettres, Christophe Meurée est Premier assistant recherche et rayonnement aux Archives & Musée de la Littérature (AML) de Bruxelles. Dans le cadre de ses fonctions, il a été impliqué dans la conception et la réalisation de plusieurs expositions récentes de l'institution. Cet entretien s'inscrit dans le cadre d'une [enquête](#) menée par le réseau international de Recherches interdisciplinaires sur la muséalisation et l'exposition de la littérature et du livre ([RIMELL](#)) au sujet des lieux d'exposition de la littérature et du livre.

Camille Van Vyve (CVV) – Quel est votre parcours de vie et de formation ?

Christophe Meurée (CM) – Après avoir travaillé comme assistant à l'Université catholique de Louvain, j'ai soutenu en 2009 une thèse de doctorat sur le suspens du temps dans le récit contemporain. J'ai majoritairement travaillé sur la littérature contemporaine (de 1945 à nos jours). Je me suis néanmoins laissé tenter par deux ou trois petites excursions dans le XIX^e siècle. Je me suis toujours occupé d'auteurs belges aussi bien que d'auteurs français. Ensuite, j'ai fait un postdoc à l'UQÀM (Université du Québec à Montréal). Puis, je suis revenu à Louvain-la-Neuve avec un mandat de quatre ans, en tant que chargé de recherches du FNRS. Pendant cette période, Marc Quaghebeur, qui à l'époque dirigeait les Archives & Musée de la littérature, m'a demandé si je souhaitais y travailler. J'ai commencé une année plus tard ici, aux AML, et j'y suis depuis presque cinq ans.

CVV – Quelles sont vos tâches au sein des AML ?

CM – Je suis Premier Assistant recherche et rayonnement. Autrement dit, je suis le chercheur qui est censé superviser le travail des autres chercheurs. Cela étant, je fais majoritairement de la recherche sur la littérature contemporaine. Marc

Quaghebeur m'avait également engagé en tant que spécialiste de littérature contemporaine, pour que je puisse aller vers les écrivains d'aujourd'hui, parce que c'est dans le contact avec les écrivains que se décide souvent le choix du lieu où ils déposent leurs archives. Par exemple, à l'automne 2019, nous avons récupéré la première partie des archives de François Emmanuel, écrivain sur l'œuvre duquel je travaille depuis longtemps. C'est toujours plus facile quand les écrivains donnent leurs archives à l'avance. Par ailleurs, je travaille aussi, évidemment, sur la littérature antérieure. Notamment sur Verhaeren.

CVV – *Travaillez-vous en priorité sur les fonds qui sont ici aux AML ?*

CM – Oui. Cela m'a amené à publier pas mal de choses, notamment le premier volume des pièces de théâtre de Verhaeren, *Le Cloître* et *Philippe II*, dans une édition critique, avec les variantes du texte, ainsi que des introductions qui donnent une idée du contexte et de la genèse des œuvres.¹ Nous avons une collection spécifique, « Archives du futur », qui nous permet de faire vivre les fonds des AML. J'ai également édité un volume des œuvres de Paul Willems, dont nous conservons toutes les archives, même si certaines nous arrivent encore, parce que son fils vide progressivement la maison.² Il s'agit d'une maison que la famille possède depuis le XIX^e siècle, il y a donc énormément de tri à faire et cela prend beaucoup de temps.

Je suis en outre engagé pour faire vivre nos fonds par le biais de conférences et d'expositions. En 2016, l'année où je suis entré au musée, j'ai participé directement à l'élaboration de l'exposition *Des lieux du fleuve à la lumière de la peinture*, montée à l'occasion du centenaire de la mort de Verhaeren au Musée des Beaux-Arts de Tournai. J'ai également co-dirigé avec Marc Quaghebeur un livre destiné à accompagner l'exposition.³ Ce livre reprend juste quelques textes phares intéressants, soit de Verhaeren, soit de ses contemporains qui parlent aussi de lui, ainsi que des œuvres d'art. Le livre reproduit par exemple un dessin de sa femme, qui était peintre, ou encore les deux célèbres tableaux de Verhaeren et de sa femme par Van Rysselberghe. Cela a impliqué un travail de numérisation de ces documents. Ce travail m'a vraiment mis dans le bain et permis de voir comment procéder pour organiser une exposition littéraire.

Fin 2016, j'ai conçu une exposition avec ma collègue archiviste Saskia Bursens. Il s'agissait de l'exposition consacrée à André Sempoux, qui est un écrivain belge, peut-être moins connu que d'autres, mais dont l'œuvre littéraire vaut le détour : *André Sempoux : l'écrivain, le critique, l'italianiste*. Par ailleurs, en 2018, j'ai également élaboré une exposition sur Paul Willems. Notre intention était de sortir le volume des œuvres que j'ai mentionné précédemment lors du

vernissage. Finalement, le livre a paru pour la fin de l'expo, parce que nous avons pris du retard. Ce genre de choses arrive souvent. En l'occurrence, des documents essentiels pour l'édition critique nous sont parvenus tardivement et j'ai dû postposer la parution. Ce sont les trois expositions auxquelles j'ai participé. J'en ai vraiment conçu deux : celle consacrée à André Sempoux et celle consacrée à Paul Willems, qui ont toutes les deux eu lieu dans la salle de lecture des AML.⁴ *In illo tempore*, si on remonte à avant mon arrivée au musée, j'ai participé, avec David Martens et beaucoup d'autres, à l'exposition *Écrivains : mode d'emploi*, au Musée royal de Mariemont, qui est d'ailleurs le point d'origine du site www.litteraturesmodesdemploi.org, en 2012. J'ai participé au catalogue et à l'élaboration, avec Myriam Watthee-Delmotte, d'une des salles, celle qui était dédiée aux rapports des écrivains avec le sacré.

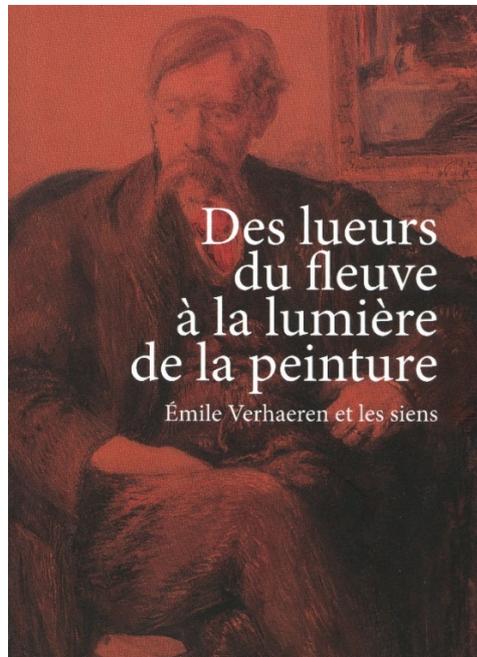


Fig. 1. *Des lueurs du fleuve à la lumière de la peinture*, éd. Marc Quaghebeur et Christophe Meurée, Bruxelles, AML Éditions, 2016.

CVV – *Qu'est-ce qui est concrètement mobilisé dans votre formation pour réaliser des expositions ?*

CM – Beaucoup de choses. Mon travail scientifique a toujours été centré sur l'inscription du sujet *écrivain* dans le temps, mais aussi du sujet *personnage*. Progressivement, en travaillant non plus seulement sur les textes, mais aussi sur les conditions de leur production et de leur mise en valeur, notamment par un travail que j'ai réalisé avec David Martens sur les entretiens d'écrivains, je me

suis progressivement intéressé de plus en plus à la façon dont l'Œuvre se construit depuis la genèse, depuis les manuscrits, jusqu'aux expositions consacrées à la littérature. Du coup, j'ai vraiment pris la mesure de la manière dont les écrivains et leurs œuvres s'inscrivent dans le temps. Les textes sur lesquels nous travaillons en général sont le plus souvent ceux qui sont passés à la postérité. Nous sommes la postérité de textes antérieurs et moi, je me demande : « Qu'est-ce qui fait qu'une œuvre va passer à la postérité ? », « Comment un écrivain devient-il une figure suffisamment intéressante pour qu'on lui consacre des expositions ? » Parce que, une exposition sur littérature, ce n'est pas évident... Il faut pouvoir raconter une histoire, mais pas uniquement à partir de textes. Une exposition qui ne se composerait que de textes à lire n'en vaudrait pas la peine. Autant publier un livre ! Il s'agit d'une question vers laquelle je me suis dirigé progressivement.

J'ai aussi beaucoup travaillé sur la posture des écrivains, sur la façon dont ils se présentent au public. Je pense qu'un des premiers articles que j'ai publiés sur la façon dont le sujet s'inscrit dans le temps, doit être un article sur la façon dont Marguerite Duras se décrit physiquement dans *L'Amant*. Quel peut être l'intérêt aujourd'hui, dans un monde centré sur l'image, de cette projection écrite d'un visage, qui est en fait un visage connu par les médias ?

Enfin, ayant commencé à travailler sur les expositions d'écrivains et à en réaliser par moi-même, nous avons commencé, avec Laurence Boudart, à travailler en duo sur la question de l'exposition, notamment en participant à un colloque sur les émotions littéraires à travers les expositions.

CVV – *Quand était-ce ?*

CM – C'était en décembre 2016. Le colloque était organisé par Aurélie Mouton-Rezzouk et Bérengère Voisin, à Saint-Denis. Nous avons présenté une communication qui portait sur Verhaeren.⁵ Il s'agissait d'une réflexion théorique qui essayait de réfléchir à la question de ce qui, depuis les postures qu'adopte l'écrivain, est utilisé dans l'exposition pour créer de l'émotion. Nous avons examiné l'exemple de Verhaeren, parce qu'en Belgique, peut-être *ex aequo* avec Maeterlinck, il est probablement le premier écrivain qui a pris conscience de ce qu'était l'image médiatique.⁶ D'ailleurs, nous en avons partout ici, aux AML, des têtes de Verhaeren : on ne peut pas le manquer, avec ses énormes moustaches ! (*Rires.*) J'ai d'ailleurs écrit sur les moustaches de Verhaeren, aussi.⁷ En fait, on se retrouve face à une abondance d'images : tableaux, sculptures, photographies. Mais comment utilise-t-on cela dans les expositions ? De quelle façon parvient-on à capter ce qui paraît être le plus authentique ?

Nous avons par conséquent abordé le sujet à travers la question de l'authenticité, qui est le terrain le plus favorable à l'émotion. L'authenticité favorise une forme de connexion avec ce qui est montré : les objets qui ont appartenu à l'écrivain, par exemple.⁸ Nous avons également travaillé sur la sacralisation des objets liés à l'écrivain, non seulement ses manuscrits, mais aussi ses représentations, ainsi que ce qui était pour lui des objets quotidiens. Mais *a posteriori*, on les sacralise d'une certaine façon et on augmente ainsi le capital de sacralisation par l'exposition même, qui présente l'objet comme précieux. Ce principe rejoint ce qu'a démontré Walter Benjamin lorsqu'il avançait que le côté sacré de l'art vient justement des pratiques religieuses, à l'occasion desquelles on dévoilait certaines œuvres en fonction de certains événements de la vie culturelle. Il en va toujours ainsi dans notre monde médiatique. On continue à aller voir les tableaux aux Offices ou au Louvre. Pourquoi, en fait ? On peut y avoir accès par l'écran. Mais nous éprouvons une nécessité de nous confronter à quelque chose qui est authentique *et* que l'on sacralise. C'est ce double mouvement que Laurence Boudart et moi avons essayé de mettre en lumière. Ce travail était vraiment phare et moteur d'une recherche que nous souhaitons poursuivre.

CVV – Est-ce le principal enjeu pour vous : une exposition doit éveiller des émotions ?

CM – Ce n'est pas le principal enjeu. L'enjeu est aussi didactique, d'une certaine façon. C'est-à-dire que les expositions sur les écrivains drainent à mon sens deux types de publics. D'une part, c'est celui des amateurs éclairés, qui savent ce qu'ils vont voir et, justement, qui viennent voir des expositions par passion pour l'auteur qu'ils sacralisent. D'autre part, il y a le public qui vient voir une exposition consacrée à la littérature pour découvrir quelque chose qu'il ne connaît pas. Nous devons tenir compte de ces deux publics. Le côté didactique s'adresse davantage au public qui n'y connaît absolument rien. Il faut par conséquent jouer sur les deux tableaux et s'adresser à la fois aux deux publics, en leur racontant une histoire. Mais pour que cette histoire qu'on raconte à travers le parcours d'une exposition parle vraiment à tous les publics, il faut d'une certaine façon susciter de l'émotion, parce que l'émotion véhicule le désir d'apprendre. Si on surprend le visiteur éclairé, si on lui montre des choses qu'il ne connaît pas, des objets auxquels il n'avait jamais songé, on l'accroche plus facilement. Si on montre des choses qui ont l'air extrêmement familières et intimes au spectateur qui n'y connaît pas grand-chose, là aussi on va l'accrocher. C'est pour cela que même montrer une pièce de vêtement peut avoir de l'intérêt. Il y a un côté fétichiste, bien sûr, mais c'est un fétichisme que nous partageons tous.

CVV – *Parce que cela éveille quelque chose de personnel ?*

CM – Voilà. C'est très personnel. Cela crée une relation d'intimité qui vient davantage accrocher la personne. En fait, toute cette réflexion, je l'avais déjà partiellement élaborée dans mes travaux sur les entretiens, que ce soit avec David Martens, ou seul de mon côté. Justement parce qu'il y a une création d'intimité qui est nécessaire aujourd'hui dans notre monde médiatique, dans la mesure où l'on éprouve toujours davantage le besoin d'associer le texte à une personne. Il devient très rare pour un lecteur de lire un livre sans connaître le visage de l'écrivain, alors qu'on n'a pas besoin de le connaître. Il y a d'ailleurs des écrivains qui n'ont jamais montré leur visage, où à peine, comme Blanchot, Salinger, etc. Mais il y a quand même une curiosité, qui résulte d'un désir d'entrer dans une relation un peu intime avec celui qui a écrit un livre qui nous touche. Je pense que c'est sur ce fil-là qu'on joue quand on crée une exposition. On montre des choses – on dévoile en fait, pour reprendre le terme benjaminien – de manière temporaire et c'est l'aspect éphémère conjoint à l'authenticité des pièces présentées qui les rendent exceptionnelles, parce qu'elles dévoilent de l'intime et non pas seulement pour leur valeur didactique. Leur caractère didactique se fonde en fait sur cette relation d'intimité. Cette relation présente un caractère d'authenticité.

Je reviens d'un colloque consacré à Jean-Philippe Toussaint.⁹ C'est un des écrivains francophones les plus lus dans le monde, avec une œuvre qui est magnifique. Je suis allé parler, en duo avec Maria Giovanna Petrillo, de sa posture, parce que lui aussi joue exactement de ces mêmes ressorts, en créant une forme d'intimité avec ses lecteurs. Dans *Made in China*, en particulier, il se met lui-même en scène, comme dans une espèce de *making of* de ses travaux antérieurs, non seulement ses romans, mais aussi les courts-métrages qu'il réalise. C'est aussi une manière de créer une relation d'intimité : on a l'impression de connaître cette personne, alors que l'on connaît rarement les auteurs qu'on lit.

CVV – *Quels genres d'expositions peut-on distinguer aux AML ?*

CM – Je vais peut-être établir une distinction relative à ce qui motive une exposition. Soit c'est une occasion : un lieu nous demande de préparer quelque chose. Soit c'est un anniversaire, une commémoration quelconque, qui fait qu'on se lance dans le projet. C'est le cas le plus fréquent, parce que nous sommes dans une époque obsédée par les anniversaires et les commémorations. Il m'arrive de temps en temps de recevoir des appels : « On va faire tel colloque à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de... » Mais pourquoi pas le

trentième ? Pourquoi pas le quinzième ? Je pense que c'est une manière de légitimer un désir qui préexiste. Ce n'est d'ailleurs pas toujours le cas. Je vais prendre l'exposition consacrée à André Sempoux (2016-2017) comme exemple. André Sempoux est gravement malade depuis début 2015, sans espoir de guérison, et nous lui avons consacré cette exposition, parce que nous souhaitons qu'il puisse y avoir une exposition qui lui rende hommage de son vivant. C'était saluer un écrivain qui nous avait confié ses archives et avait été d'une générosité extraordinaire, pour lui montrer que son œuvre continuerait à vivre à travers les documents qu'il laissait derrière lui.¹⁰ D'ailleurs, il est venu au vernissage de l'exposition en dépit des difficultés physiques qui étaient les siennes. Il avait écrit un texte pour l'occasion, qu'il a lu lui-même. Il était en chaise roulante, parce qu'il ne pouvait plus se déplacer de lui-même, mais il y tenait absolument, parce que, pour lui, c'était un peu le couronnement de sa carrière, non seulement d'écrivain, mais aussi d'enseignant et de chercheur. Il a été non seulement professeur de littérature italienne, mais aussi critique littéraire, très engagé dans les relations entre l'Italie et la Belgique.



Fig. 2. André Sempoux lors du vernissage de l'exposition
André Sempoux : l'écrivain, le critique, l'italianiste, 12 décembre 2016
© Alice Piemme / AML (cote AML : AMLP 1024/9)

Nous avons essayé de rendre compte de tout cela, notamment en montrant des correspondances qui témoignaient de relations qui n'étaient pas uniquement des relations littéraires. Dans l'exposition, nous avons montré une magnifique lettre d'Antonio Tabucchi, immense figure de la littérature italienne contempo-

raine. Évidemment, Tabucchi s'adressant à un écrivain belge assez peu connu, cela valait la peine d'être montré. Tabucchi répondait à l'envoi d'un roman, mais il connaissait André Sempoux, qui l'avait rencontré dans le cadre de ses fonctions de professeur de littérature italienne. Cela nous a permis de montrer de très belles choses aussi, puisque le dernier livre d'André Sempoux est une plaquette qui n'a paru qu'à vingt exemplaires et que nous avons eue en prêt pour le temps de l'exposition. Ce sont des éléments qui marquent l'imaginaire.

CVV – On n'a pas souvent l'occasion de voir l'écrivain auquel est consacrée une exposition lors d'un vernissage. Qu'est-ce que cela revêt de particulier, de travailler sur un écrivain vivant ?

CM – Pour l'exposition Sempoux, j'ai très peu été en contact avec lui, d'abord parce qu'il n'était pas en forme physique suffisante. Mais il avait délégué son amie Ginette Michaux, qui elle-même a énormément apporté à cette exposition. Elle a prêté de nombreuses pièces, notamment son exemplaire de la petite plaquette tirée à vingt exemplaires. Il s'agit donc d'un cas un peu particulier, notamment dans la mesure où André Sempoux voulait nous laisser la plus grande liberté. Il était dans le bonheur de faire partie des écrivains exposés, parce que c'est une personnalité très généreuse.

Maintenant, je vais me permettre de vous détromper, parce que je pense qu'au contraire, dans le contemporain, de plus en plus d'expositions se font autour d'écrivains vivants et que ces derniers participent à leur conception. J'étais à ce colloque à Bordeaux, sur Jean-Philippe Toussaint, et il se fait qu'il coorganisait une exposition au Musée des Arts Décoratifs et du Design, autour de son œuvre. C'est vrai que cela donne une pression supplémentaire, parce qu'on sait que l'écrivain va lui-même venir voir et on ne peut pas savoir ce que l'exposition peut causer sur le plan émotionnel dans le chef de l'écrivain. Et c'est vrai que j'ai vu André Sempoux très ému de deux ou trois pièces qui étaient montrées, notamment des notes de cours de sa femme, qui était une étudiante de Robert Vivier, poète lui aussi, et également professeur de littérature italienne et de littérature française à l'Université de Liège. Sempoux et sa femme avaient suivi les cours de Vivier et les AML détiennent le carnet de notes de sa femme, qui a une double importance, car il s'agit d'un cours donné par un écrivain, à la femme d'un autre écrivain. Je crois qu'il ne s'attendait pas vraiment à que ce document soit exposé.

André Sempoux a perdu son épouse assez tôt. Son émotion devant ce carnet était palpable. Il en est allé de même pour l'affiche. Nous la lui avons soumise avant l'exposition. Elle était composée d'un dessin d'un de ses amis,

Ignace Vandevyvere, mort quelques années auparavant, et qui était professeur d'histoire de l'art à l'Université catholique de Louvain, où ils étaient donc collègues. Nous avons eu l'idée de mettre une photographie de Sempoux à l'intérieur de ce dessin au trait un peu naïf et, en fait, il a lui-même donné un titre à cet ensemble. Il nous a dit : « J'adore cette affiche. C'est l'homme qui marche dans sa tête ». Je trouvais cela très beau, parce que, en amont de l'exposition déjà, notre travail provoquait une réaction très positive.

Un autre exemple : l'exposition *Paul Willems, le ludique et le tragique* (2018-2019). Évidemment, parmi les écrivains qui ont œuvré avec Willems, certains sont encore vivants. Nous devions dès lors faire attention à ce que nous allions montrer. Dans une vitrine se trouvait une lettre de Le Clézio, qui avait écrit à Willems que *La Cathédrale de brume*, un de ses recueils de nouvelles, faisait pour lui partie des plus grandes lectures qu'il avait eu l'occasion de faire. Avoir une lettre d'un futur Prix Nobel de littérature adressée à un écrivain belge, finalement peu connu en dehors de la Belgique, est quelque chose d'important. De même, j'avais pris la peine de contacter Caroline Lamarche, romancière et nouvelliste belge, parce que je voulais absolument donner à lire un poème qu'elle avait envoyé à Paul Willems alors qu'elle n'était pas encore publiée chez Gallimard, ni chez Minuit d'ailleurs. Pour moi, c'était un inédit. Donc, pour ne pas prendre le risque de montrer un inédit sans le consentement de son auteur, je l'ai contactée en lui demandant l'autorisation de montrer ce poème dans une vitrine. Elle a accepté très gentiment et elle est même venue voir l'exposition avec beaucoup d'émotion aussi d'ailleurs, dans la mesure où elle avait été très proche de Paul Willems : elle lui avait envoyé toutes ses premières œuvres.

Quand l'écrivain exposé est encore en vie ou lorsque ceux qui l'ont côtoyé le sont, il y a des questions qu'il faut se poser. Avec un peu de diplomatie, on peut les résoudre facilement. Nous aurions bien pu ne demander aucune autorisation, mais si quelqu'un avait dit à l'autrice : « Tiens, tu savais que tel poème inédit était montré à l'exposition Willems ? », ç'eût été faire preuve d'indélicatesse à son égard autant que potentiellement porter atteinte à l'intégrité de son œuvre. Même si on fait une exposition sur un écrivain mort, d'ailleurs, il peut y avoir des problèmes. En général, les ayants droit laissent faire, parce qu'ils trouvent très bien de mettre en valeur l'écrivain qui a disparu. Le fils de Paul Willems, par exemple, était très enthousiaste par rapport à l'exposition consacrée à son père. Sa famille nous a laissé vraiment toute liberté. Je n'ai pas eu d'autorisations spécifiques à demander non plus pour l'édition des pièces que j'ai réalisées l'année de l'exposition ; une telle générosité et une telle confiance sont particulièrement appréciables.

CVV – *Comment vient l'idée d'une exposition ?*

CM – En ce qui me concerne, j'ai surtout travaillé sur commande, c'est-à-dire que, chaque fois, il y avait une raison, une commémoration... Verhaeren, c'était le centenaire de sa mort. Sempoux, j'en ai déjà évoqué les raisons. Willems, c'était le 20^e anniversaire de sa mort. Sur l'opportunité qu'offre l'événement vient se greffer un angle d'approche singulier. Par exemple, pour Willems, j'avais choisi le sous-titre *Le ludique et le tragique*, parce que c'était une façon d'aborder l'intégralité de son œuvre. En général, on choisit cette histoire pour qu'elle soit à la fois instructive, mais aussi afin qu'elle jette une lumière un peu nouvelle sur un écrivain. Il s'agit de rester à la fois dans le familier et dans la surprise, ou dans la nouveauté.



Fig. 3. Affiche de l'exposition
Paul Willems : le ludique et le tragique (2018)

CVV – *Est-ce que vous commencez par le fond, le sujet thématique de l'exposition ?*

CM – Pas toujours. Je dirais que cela dépend de beaucoup de choses. La plupart du temps, je composais un livre en même temps que j'élaborais une exposition. Pour Willems, je voyais très bien où aller mais, en même temps, mon travail était presque désorganisé : j'avais une telle masse critique à parcourir ! Je pense

que je devais donner l'impression de partir dans tous les sens, alors qu'en fait je me laissais porter d'une chose à l'autre. Ou bien, en discutant avec une de mes collègues, qui travaille sur Marie Gevers – écrivain qui n'est autre que la mère de Willems –, qui me disait : « Ce serait intéressant de mettre cela en lien avec telle portion du journal intime de Marie Gevers ». Il y a des hasards qui entrent en ligne de compte. Cela dépend aussi du volume de documents à compiler. Sempoux était moins difficile, parce que la masse critique était moins importante. Willems, soyons clairs : je travaille sur ce fonds depuis deux ans et demi, même plus, et je n'en connais toujours pas l'intégralité. C'est tellement vaste !

Parfois, il y a des expôts qui s'imposent d'eux-mêmes, qu'on veut absolument présenter au public. Par exemple, on a montré à l'exposition Willems les objets qu'il retravaillait poétiquement. Il écrivait des poèmes sur des morceaux d'arbres, sur des feuilles mortes... On les a montrés pour la dernière fois, parce que, malheureusement, le matériau est en train de s'abîmer. On les a numérisés avant l'exposition, pour être sûr qu'une trace en soit gardée.



Fig. 4. Poème de Paul Willems sur feuille d'érable
(cote AML : MLT 3880/8)

CVV – Êtes-vous d'accord pour dire qu'il y a un nombre croissant d'expositions littéraires ces dernières années ?

CM – Pour une part, oui. Avant, j'ai l'impression qu'il y avait davantage de grandes rétrospectives. Aujourd'hui se multiplient des tas de petites expositions. Je me souviens qu'au moment du centenaire d'Henry Bauchau, j'avais

participé à l'exposition qui lui était consacrée à Mariemont en même temps qu'*Écrivains : mode d'emploi*. Ma contribution s'était limitée à chercher des expôts à gauche et à droite. Outre cette exposition, il y en avait une aussi sur la relation de Bauchau avec le peintre Lionel au Musée Art & Marges.¹¹ On m'avait demandé de faire une animation. J'avais proposé une espèce de visite guidée, en dialogue avec François Emmanuel.

CVV – Quelle est la spécificité des AML par rapport à d'autres musées et aux maisons d'écrivains ?

CM – C'est une question assez complexe. Nous devons d'abord mettre à la disposition du public l'intégralité des archives que nous avons récoltées au fil du temps. Nous avons une mission de conservation, de mise à disposition, ainsi que de valorisation ; le volet muséal n'est qu'une partie du travail de valorisation. Les publications scientifiques, c'est un autre versant.

Comme spécificité, je dirais que nous avons la diversité des pièces, des types d'archives. Les AML ne s'occupent pas uniquement des archives de la littérature belge de langue française. Nous nous occupons également de la mémoire du théâtre belge francophone, ce qui fait que nous disposons de nombreux fonds issus de théâtres, de metteurs en scène, de comédiens, de scénographes, mais aussi de la mémoire du monde éditorial belge. Je prends deux exemples très récents. L'éditrice Luce Wilquin prend sa retraite et nous confie par conséquent l'intégralité de ses archives. Autre exemple : Henri Thyssens, qui a consacré un très riche site internet sur la vie de l'éditeur Robert Denoël (www.thyssens.com) à partir de documents qu'il a passé quarante ans à rassembler, a décidé de nous céder sa collection. Nous conservons donc désormais des tas de lettres et, comme Denoël a eu une vie très romanesque, c'est formidable de pouvoir se plonger dans les documents de l'enquête menée par Henri Thyssens au fil des années. En plus, il nous a confié des pièces auxquelles on ne s'attendait pas du tout : par exemple un portrait de Denoël par Auguste Mambour, le plus grand peintre africaniste belge. Ce n'était pas un type très recommandable – réactionnaire, colonialiste –, mais il n'empêche que c'est un magnifique peintre, qu'il existe peu de portraits de l'éditeur et que la relation entre les deux hommes appelle à être explorée.

Nous ne sommes que dix-huit personnes à travailler aux AML. Heureusement, nous avons des stagiaires et des bénévoles, qui permettent d'avancer un peu. En dépit du fait que nous avons un personnel très réduit, nous ne nous consacrons pas uniquement à la littérature, ou plutôt, nous nous consacrons aussi à la littérature dans ces relations connexes avec l'édition ou avec le théâtre,

ce qui d'ailleurs permet parfois, de montrer des choses que nous ne montrerions pas dans un autre cadre. Vous évoquiez l'exemple des maisons d'écrivains... Nous avons en gestion trois cabinets du Librarium de la Bibliothèque Royale (KBR) : le cabinet Verhaeren, où on a reconstitué son bureau de Saint-Cloud, le cabinet Ghelderode, où on a aussi reconstitué son intérieur, et le cabinet Max Elskamp et Henry van de Velde. Nous avons aussi reconstitué, dans la salle de lecture des AML, le cabinet de Dominique Rolin. Outre ces cabinets, qui sont déjà des expositions en soi, on nous donne des manuscrits, mais nous avons aussi des maquettes de mises en scène, des films, des archives sonores, des courriers d'éditeurs, ce qui permet d'avoir des expositions assez variées. Nous avons tout ici à demeure. Quand nous avons conçu l'exposition Verhaeren à Tournai, nous avons pu montrer trois photos du *Cloître* de Verhaeren dans la mise en scène qui a eu lieu en 1941, au Théâtre du Parc à Bruxelles. Il se fait que, comme *Le Cloître* avait été monté pendant la Grande Guerre, et présenté au Roi Albert, du côté de La Panne, quand il défendait le front de l'Yser, cette pièce était devenue emblématique d'une résistance à l'envahisseur allemand. Mais, en réalité, ces trois photos-là ne viennent pas du tout du fonds Verhaeren, puisqu'elles sont bien postérieures à sa mort. Nous avons pu les montrer parce qu'elles viennent du fonds d'un comédien, Henri Billen, dont nous détenons les archives et qui interprétait l'un des rôles dans la mise en scène de 1941.

Les croisements entre documents d'origines diverses créent de l'inattendu ou de l'inédit. On retrouve par exemple une petite pièce de théâtre manuscrite de Paul Willems dans le fonds d'un comédien, qui la lui avait commandée. Finalement, c'est de l'inédit qu'on crée aussi à travers les expositions, en mettant en présence des pièces qui octroient une autre lecture de la vie d'un écrivain, de son œuvre, d'un mouvement littéraire, d'une thématique, etc. C'est la raison pour laquelle nous n'acceptons pas seulement les manuscrits, mais que nous prenons aussi en charge les objets et parfois le mobilier ou les vêtements de certains auteurs. Il n'y a pas longtemps, je suis allé négocier la création d'un fonds André-Marcel Adamek avec la veuve de l'écrivain, Ingrid Thelen. En discutant avec elle, nous nous sommes dit qu'il faudrait intégrer au fonds sa collection de pipes, parce qu'elle est très représentative de ce qu'il était. Et elle m'a dit : « Mais j'ai encore aussi une casquette ». Et c'est vrai, c'était un écrivain qui avait toujours le même genre de casquettes. Cela peut paraître très anecdotique mais, en même temps, c'est ce genre de choses qui crée l'effet de surprise, l'authenticité, l'émotion, etc. Ce sont souvent de petits détails qui attirent le regard et suscitent une plus grande curiosité ou une plus grande empathie.

CVV – *Une assez grande richesse et de la diversité dans les fonds... Quels expôts privilégiez-vous lors d'une exposition ?*

CM – Pour ma part, je vise toujours à avoir des documents inédits ou du moins qui créent un effet de surprise ou d'intimité. Cependant, je ne vais pas les sélectionner de manière systématique non plus, parce que je veux que l'exposition raconte une histoire, que ce soit le fil d'une carrière littéraire ou autre chose. Pour prendre un exemple, Paul Willems vivait dans la maison familiale de Missembourg, près d'Anvers, où il avait commencé sa carrière en travaillant avec sa mère, Marie Gevers, pour créer une espèce de théâtre de verdure à l'intérieur de la propriété. Au départ, c'était très ludique : il adaptait des contes pour en proposer une réalisation scénique à l'intérieur du parc. À l'origine, ces représentations s'adressaient aux amis et à la famille, mais elles ont commencé à drainer du monde. C'est ainsi qu'il a commencé sa carrière.

Il se fait que nous avons reçu énormément de documents liés à Willems, non seulement de son fils, mais aussi d'autres membres de sa famille. Nous avons ainsi retrouvé des photos des années 1930 montrant ces spectacles à Missembourg et, dans d'autres ensembles d'archives, il y avait des dessins de costumes de la main de sa sœur Antoinette. Cela nous a permis de mettre côte à côte le dessin du costume avec une photo représentant le personnage dans son costume. À côté, nous avons quelques photographies de la mise en scène, qui utilisait parfois la maison même. J'avais également juxtaposé un dessin de Willems dans lequel il essayait de concevoir la scénographie de son spectacle en utilisant toutes les ressources de la maison. J'avais de plus ajouté une lettre datant de cette époque, ainsi que des photos contemporaines de la propriété de Missembourg. Je trouvais intéressant de montrer également les manuscrits de cette époque, qui sont ses premières pièces de théâtre. J'ai exposé dans la vitrine suivante le cas tout particulier de la pièce *Peau d'ours*, qui est justement née au sein du théâtre de verdure de Missembourg. C'était une des petites pièces que Willems avait créées pour cet entourage familial, mais celle-ci a été publiée et a connu une vraie postérité. Elle a fait un triomphe en Allemagne et elle a même été jouée en Australie ! Cette vitrine permettait de passer de ce qui était les débuts d'un écrivain à une carrière qui s'internationalise.

CVV – *Quels sont les expôts les plus difficiles à présenter, à votre avis ?*

CM – Nous cherchons à montrer de l'intime, mais on ne peut pas exposer des choses trop intimes. Je ne suis pas sûr que nous montrerions facilement certaines lettres d'amour qu'on possède ici, même si les AML ont déjà conçu une expo-

sition sur cette thématique.¹² Il y a peut-être des choses qui sont plus délicates à montrer quand l'écrivain n'a pas toujours eu une vie tout à fait... orthodoxe. D'un côté, il y a la volonté de montrer qui était vraiment l'écrivain, mais, d'un autre côté, on peut parfois faire du tort à sa mémoire. Je vais prendre un exemple où je n'ai pas eu à prendre cette décision. Henry Bauchau a été accusé à la fin de la guerre de collaboration. Il a été blanchi, mais c'est une réputation qui lui colle à la peau. Si je devais faire une exposition sur Bauchau, je ne suis pas sûr que je montrerais des fragments de son journal des années 1950 dans lequel il explique qu'il est en train d'écrire une pièce sur Hitler, parce que cela donnerait de l'eau au moulin de ces jugements hâtifs et entretiendrait une simplification par rapport à sa vie. Oui, il a eu des fascinations douteuses, mais il n'a jamais fait de collaboration, au contraire en fait.

CVV – Trouvez-vous difficile de faire place à la nuance dans une exposition ?

CM – C'est très difficile. On raconte une histoire, mais en quelques points saillants. On fait comme avec une constellation : on voit des étoiles, on les relie et, à partir de là, on doit s'imaginer le dessin. En réalité, chaque pièce d'exposition est une étoile. Le problème est que si l'étoile n'est pas assez brillante ou ne permet pas dessiner un tracé qui soit un petit peu fin, il vaut mieux s'abstenir et ne pas la mettre. De la même manière, je n'excuse pas Bauchau et, dans un article récent, je parle de cette période des années 1950. Je n'ai pas de gêne à en parler, mais en parlant on peut discuter. Si quelqu'un me dit : « Bauchau est un collabo », je vais venir avec des arguments qui démontrent que ce jugement est erroné, ou en tout cas qui tendent à prouver que tel n'était pas le cas. Après, je renverrai à des documents. Mais dans une exposition, nous ne sommes pas toujours présents pour prendre le spectateur par la main.

CVV – S'agit-il selon vous d'un désavantage du médium de l'exposition ?

CM – Oui. On doit simplifier d'une certaine façon le discours, parce qu'on ne sait pas à qui on s'adresse. C'est la même chose quand on fait des articles en ligne. Quand j'écris un article qui est à destination du grand public, je prends paradoxalement beaucoup plus de précautions que lorsque j'écris un article qui ne s'adresse qu'à un public scientifique. C'est un petit peu le même principe. Il y a des risques parce qu'on peut porter atteinte à la mémoire de l'écrivain.

Les centres d'archives conservent tout, sans distinction, et c'est une des missions des AML, mais en tant que concepteur d'expositions, les choix relatifs à ce qui est montré ou non sont cruciaux. Certains diront que le public doit se

faire sa propre opinion, mais le public se fera son opinion en fonction de ce qu'on lui donnera à voir. Je trouve qu'il y a des lieux où on peut tout dire et des lieux où il faut faire davantage attention à ce qu'on dit et, dans la mesure où toute exposition présente une certaine visée simplificatrice, elle ne permet pas de tout dire.

CVV – Quelle est votre opinion par rapport au rôle que le multimédia peut jouer dans l'exposition littéraire ?

CM – Je trouve que l'utilisation du multimédia peut s'avérer extrêmement enrichissante dans certaines expositions, à condition que cela ne prenne pas toute la place, parce que, surtout pour une exposition consacrée à la littérature, si elle devient simplement une exposition multimédia, il me semble qu'on perd l'objectif, qui est aussi de faire retourner les gens au texte. Cela étant, quand j'ai fait l'exposition Sempoux, j'ai utilisé le multimédia, pour pouvoir rendre compte de l'amitié qui a uni Sempoux au peintre René Carcan, avec lequel il a composé trois livres. Un de ces derniers est hors format et vraiment magnifique. Les AML n'en possèdent pas d'exemplaire, mais André Sempoux a prêté le sien et nous l'avons fait numériser pour pouvoir le montrer sur un téléviseur, comme si on feuilletait les pages. En outre, dans cet ouvrage, le texte se lisait sur du papier calque, donc le visiteur pouvait voir le texte en même temps que l'image, ou bien uniquement le texte, ou uniquement l'image. Il y avait donc vraiment un intérêt à utiliser le multimédia, parce que cela permettait au public de feuilleter ce livre. Dans certaines expositions que je suis allé voir, j'ai apprécié de pouvoir avoir un accès par l'image numérique à un manuscrit ancien que je ne pourrais pas tenir dans les mains. Ce type de solution s'avère donc parfois très intéressant, mais il ne faut surtout pas que cela prenne toute la place.

CVV – Pourquoi ?

CM – Je crois que cela doit rester ciblé, en fonction de certaines choses bien précises qu'on veut mettre en place pour offrir une expérience unique au visiteur.

CVV – Est-ce qu'il y a encore d'autres éléments ou étapes qui sont externalisés ?

CM – On externalise souvent des éléments de scénographie. Il arrive qu'on demande des créations de pupitres ou de vitrines ou d'encadrement spécifique pour une pièce ou l'autre. Les grandes campagnes de numérisation, on les exter-

nalise aussi. Quand on a dû réaliser la numérisation du livre de Sempoux et Carcan dont je parlais tout à l'heure, nous avons externalisé non seulement les clichés numériques, mais aussi la création de la vidéo qui mimait un feuilletage de pages. La tendance est à externaliser davantage à proportion de la taille de l'exposition...

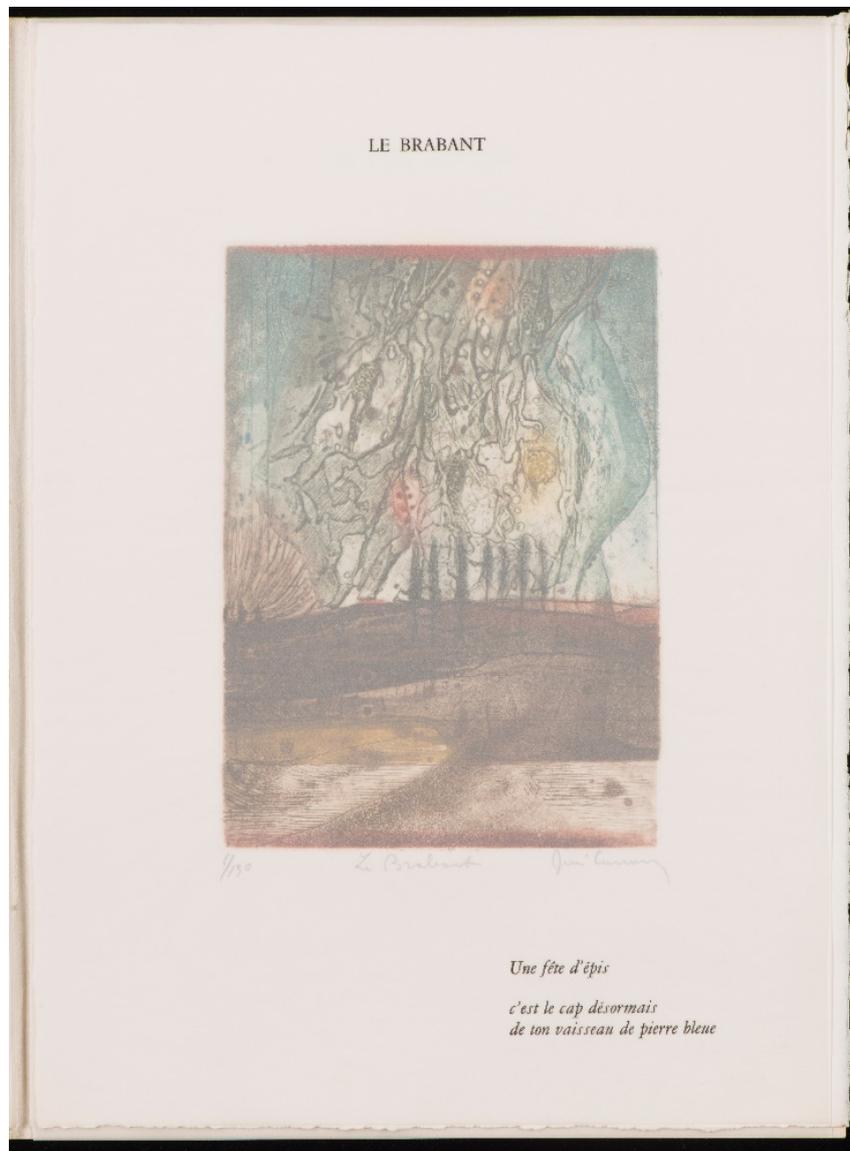


Fig. 5. Extrait de *Mes provinces*, par René Carcan et André Sempoux, Paris, Alain Durvill, 1978 (le déroulé synoptique de l'ouvrage est disponible aux AML sous la cote AMLP 23)

CVV – *Quels sont, à vos yeux, les principaux défis d'une exposition littéraire ?*

CM – Je pense que le principal défi tient à faire découvrir un écrivain ou une œuvre à des gens qui ne les connaissent pas. Bien sûr, il y a un côté utopique, parce que je sais très bien que la plupart des gens qui viennent voir des expo-

sitions sur la littérature sont des connaisseurs qui viennent s’immerger dans l’univers d’un écrivain, lire des choses qu’ils n’ont encore jamais lues. Je pense donc que le principal défi est justement de parvenir à susciter la curiosité de gens qui ne connaissent pas encore l’auteur autour desquels tourne l’exposition. Élargir le public des amateurs, c’est le plus grand défi.

Notes

1. Émile Verhaeren, *Théâtre : Le Cloître – Philippe II*, éd. critique par Michel Otten et Christophe Meurée, Bruxelles, La Renaissance du livre-AML Éditions, coll. « Archives du futur », 2017.
2. Paul Willems, *CŒuvres 3 : Il pleut dans ma maison – Warna ou le poids de la neige*, éd. critique par Christophe Meurée, Bruxelles, La Renaissance du livre-AML Éditions, coll. « Archives du futur », 2018.
3. Marc Quaghebeur et Christophe Meurée, *Des lueurs du fleuve à la lumière de la peinture. Émile Verhaeren et les siens*, Bruxelles, AML Éditions, 2016.
4. Depuis mars 2019, les AML ne disposent plus d’un espace d’exposition propre.
5. La communication, intitulée « Objets authentiques, objets sacrés : de la construction de l’émotion patrimoniale », était présentée au colloque « Émotions littéraires, émotions patrimoniales », organisé par Aurélie Mouton-Rezzouk, Bérengère Voisin et Sylvie Gonzales au Musée d’art et d’histoire de Saint-Denis, 1-2 décembre 2016. L’article issu de cette communication est en cours de parution.
6. Laurence Boudart et Christophe Meurée, « “Je n’aime pas à dire ce que je suis mais j’aimerais à le prouver un jour” : Émile Verhaeren au miroir de ses contemporains », *Nouvelle Fribourg*, 3, 2018.
7. Christophe Meurée, « “Un mâle agissant” : les moustaches d’Émile Verhaeren », *Interférences littéraires / Littéraire interférenties*, 21, 2017, 25-38.
8. Au sujet des objets d’écrivain, Laurence Boudart et Christophe Meurée ont depuis conçu l’exposition « Babiotes et trésors : la face cachée de la littérature belge », qui devait se tenir à la Maison du livre de Saint-Gilles (Bruxelles) de novembre 2020 à janvier 2021 et qui a été reportée du fait de la pandémie.
9. Le colloque, qui s’est tenu à Bordeaux en juin 2019, a depuis été publié, de même que la communication qui y avait été présentée : Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo, « “Dire je sans le penser” : qui êtes-vous, Monsieur Jean-Philippe Toussaint ? », dans Jean-Michel Devésá (dir.), *Lire, voir, penser l’œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2020, 59-68.
10. André Sempoux est décédé en juillet 2019.
11. Ce musée se focalise sur les artistes autodidactes et les frontières des arts plastiques (www.artetmarges.be).
12. *Les Lettres du désir*, Bibliotheca Wittockiana, octobre 2012-janvier 2013.