



C A P T U R E S

Figures, théories et pratiques de l'imaginaire

revue interdisciplinaire

REVUE À COMITÉ DE PAIRS DU CENTRE FIGURA.
POUR LA VERSION WEB ENRICHIE, CLIQUEZ [ICI](#).

Volume 6 Numéro 2

Article

Dossier : Inspirations littéraires de l'exposition

Une exposition sous influences

«Amberes» au M HKA d'Anvers, d'après le roman éponyme de Roberto Bolaño

Corentin Lahouste

David Martens

Perrine Estienne

Aires de recherche : Enjeux artistiques contemporains, Enjeux littéraires contemporains, Figures contemporaines, Penser le contemporain

Contexte géographique : Anvers

Période historique : XXI^e siècle, 2010 +

Champs disciplinaires : arts visuels, littérature, muséologie

Pour citer :

LAHOUSTE, Corentin, David MARTENS et Perrine Estienne. 2021. « Une exposition sous influences. *Amberes* au M HKA d'Anvers, d'après le roman éponyme de Roberto Bolaño », *Captures*, vol. 6, no 2 (novembre), dossier « Inspirations littéraires de l'exposition ». En ligne : <http://www.revuecaptures.org/node/5277/>

Date de consultation : 21/12/2021

L I C E N C E C R E A T I V E
C O M M O N S
A T T R I B U T I O N - P A S
D ' U T I L I S A T I O N
C O M M E R C I A L E - P A S
D E M O D I F I C A T I O N
C C B Y - N C - N D
I S S N : 2 3 7 1 - 1 9 3 0

Une exposition sous influences

«Amberes» au M HKA d'Anvers, d'après le roman éponyme de Roberto Bolaño

Corentin Lahouste

David Martens

Perrine Estienne

Résumé :

Construire une exposition d'art contemporain à partir d'un roman, tel est le défi que s'est lancé le M HKA en 2019, en prenant pour point de départ le premier roman de Roberto Bolaño, *Amberes*. À partir d'une telle démarche, on se propose de voir comment une œuvre littéraire peut sous-tendre le geste curatorial : quelle est la nature du rôle séminal du roman, et de son auteur plus largement, et en quoi ont-ils eu une incidence sur la teneur et la forme de l'exposition, ainsi que sur le regard que nous sommes invité-e-s à poser sur les œuvres données à voir et sur leur rassemblement au M HKA?

Building a contemporary art exhibition based on a novel is the challenge that the M HKA took on in 2019. This novel, *Amberes*, was the first written by Roberto Bolaño. From this singular project, we aim to see how a literary work can underpin the curatorial gesture: what is the nature of the seminal role of the novel, and more broadly of its author, and how do they impact the content and form of the exhibition, as well as the way that we, as visitors, are invited to look at the works on view and their display at the M HKA?

L'exposition peut se voir diversement. Elle sort. Elle déploie. Elle fait. Elle montre.

Elle met en garde. Elle met en joue. Son élégance est parfois contradictoire, l'éloquence n'est pas son métier. Elle s'entend comme une proposition. Elle rime peut-être scandaleusement.

Vincent Broqua¹

Mettre sur pied une exposition d'art contemporain à partir d'un roman, tel est le défi que le M HKA, le Musée d'art contemporain d'Anvers, s'est donné et dont le résultat a été présenté lors de l'été 2019 (du 7 juin au 15 septembre). Au point de départ de ce projet se trouve le relativement peu connu premier opus d'une figure phare de la littérature mondiale contemporaine, Roberto Bolaño : *Amberes* (*Anvers*, dans sa traduction française, 2010 [2002]). Une telle démarche s'inscrit dans les relations croissantes qu'entretiennent littérature et art contemporain. Depuis une vingtaine d'années, ce dernier manifeste en effet une « tentation littéraire » (Mougin, 2017) à travers, notamment, la publication d'œuvres littéraires par des artistes tel-le-s que Sophie Calle, Édouard Levé ou Valérie Mréjen. Certain-e-s écrivain-e-s peuvent pour leur part témoigner d'une tentation artistique, de Michel Houellebecq à Yannick Haenel en passant par Jean-Philippe Toussaint, pour s'en

tenir à trois exemples issus du domaine francophone². Ces croisements ont contribué à l'émergence d'une *néo-littérature* « consubstantiellement transartistique » (Nachtergaele, 2015: 325), dont le livre n'est plus le seul creuset et qui se déploie par-delà les formes canoniques de l'imprimé, par exemple à la faveur d'installations ou — lorsque de plus grands moyens sont disponibles — d'expositions.

Comme souvent dans ces relations entre le domaine muséal et celui de la littérature, l'exposition du M HKA ne manque pas de jouer de l'aura d'un auteur désormais culte. Elle s'élabore ainsi autour d'un roman achevé en 1980, mais seulement publié une vingtaine d'années plus tard, en 2002, quelques mois avant le décès de son auteur. Intitulée *Amberes. L'Anvers de Roberto Bolaño*, cette exposition ne cherche cependant pas plus à illustrer la trame du récit ou l'histoire de sa création qu'à mettre en avant le regard d'un écrivain sur des œuvres plastiques³. Son commissaire, Nav Haq, a réuni des œuvres relevant d'une grande variété de médiums (livres, dessins, peintures, sculptures, photographies, vidéos, installations...) et dues à des créateurs et créatrices (33 au total) aussi différent-e-s que Luc Tuymans, Allan Sekula, Anne-Mie Van Kerckhoven, Alain Robbe-Grillet, Sophie Podolski ou Nicolás Uribe — pour n'en citer que sept —, soit un ensemble d'artistes, flamand-e-s et étranger-e-s, dont les créations s'étendent des années 1960 à nos jours. Nav Haq a organisé sa sélection de façon à faire singulièrement vibrer l'ambiance et certains motifs du très étrange roman de l'auteur chilien.

It is these themes [« crimes and corruption, sexual violence, relative truth, memory and erasure, marginality and urbanism »], character archetypes [« detectives, victims, artists, alter-egos, hunchbacks and vagabonds »], and the experimental structure of *Amberes* that we take our inspiration from *as modes of reflection in this group exhibition*, which we also called *Amberes* — adopting the book's title in its original Spanish. (M HKA, 2019: 14 [nous soulignons])

Si, « [p]ar sa nature même, une exposition est *a priori* intermédiaire » (Dulguerova, 2010: 11), chacune élabore des modes d'intermédialité particuliers. En l'occurrence, la relation avec le roman de Bolaño met en jeu la rencontre entre deux domaines artistiques (art et littérature), deux médiums (exposition et livre) et deux genres (exposition de groupe et roman), qui conditionnent un geste curatoriel fondé sur la revendication d'une relation d'« influence » entre le roman et l'exposition. Le rôle séminal octroyé à la fiction et à son auteur a une incidence sur la teneur et la forme de l'exposition, ainsi que sur le regard que les visiteur-euse-s sont invité-e-s à poser sur ces œuvres et leur rassemblement. Cette proposition curatoriale repose donc sur un savant mais précaire équilibre entre l'explicitation d'une relation d'inspiration entre les œuvres présentées et l'*Amberes* de Bolaño. L'hétérogénéité de l'ensemble accentue cette tension qui se cristallise dans la figure de l'enquêteur-riche, modèle de la position que l'exposition confère à celles et ceux qui en franchissent le seuil.

Une matrice romanesque

Agencé dans un espace assez conséquent de plus ou moins 1800 m² divisé en trois grandes sections — qui

semblent incarner (sans que cela soit explicitement affiché) les trois éléments spécifiés dans la sentence-slogan rattachée à l'exposition : roman, ville, scène (à comprendre comme *artistique*) —, l'ensemble des œuvres réunies dans *Amberes-ARB*⁴ présente un caractère hétéroclite autant dans les créations qu'il donne à voir que dans les sujets qu'il aborde. La communication accompagnant l'exposition et sa promotion a particulièrement mis en avant le nom de Bolaño et son roman comme des points d'ancrage qui assurent la cohésion de l'ensemble et, ce faisant, son identité. Dans cette optique, le texte d'accueil de l'exposition précise que « [l]a structure, les thèmes et les personnages archétypaux du roman ont servi d'inspiration et de mode de réflexion pour cette exposition ». Un tel affichage formule un engagement (en même temps qu'un pacte de visite) et induit par conséquent des attentes qu'il s'agira de ne pas décevoir et qui vont dès lors se trouver entretenues et (plus ou moins) comblées de différentes façons tout au long du parcours.

Dans la scénographie de cette exposition présentée comme « inspirée » par lui, le roman de Bolaño occupe une place de choix : centrale en même temps que liminaire et terminale. En effet, en fonction du sens de la visite choisi (aspect sur lequel nous reviendrons), il ouvre ou clôt le parcours et constitue ainsi à la fois le (potentiel) premier et dernier expôt donné à voir. Sous une modeste vitrine en pied, il apparaît dans son édition originale en espagnol, à quelques mètres d'une des deux portes vitrées (celle de gauche) qui permettent d'accéder aux salles. Cette place singulière invite à poser sur l'ensemble de l'exposition un regard « informé » par ce livre, mis à la fois en position d'exergue et d'épilogue. Tout vient du livre et tout y retourne, l'exposition apparaissant doublement placée sous le signe d'une « autorité », dont elle découle et vers laquelle elle conflue, d'autant plus que des fac-similés de deux pages du manuscrit sont disposées dans une autre vitrine toute proche, selon un dédoublement qui met matériellement en scène le principe d'inspiration qui sous-tend l'exposition, l'édition étant à sa « source » manuscrite ce que l'exposition qui en est inspirée est au roman de Bolaño.

Cette présentation d'un livre dont la teneur exacte n'est pas mise à disposition des visiteur·euse·s marque la division entre (au moins) deux franges du public : celles et ceux qui connaissent Bolaño et son œuvre (et au sein de ce groupe, celles et ceux qui ont lu ce livre, qui n'est pas le plus connu de son auteur) et ceux et celles qui ne les connaissent pas encore et les découvrent à la faveur de l'exposition. Pour ces dernier·e·s, l'introduction et les textes informatifs accompagnant l'exposition contribuent à pallier une méconnaissance qui, sans ces adjuvants, rendrait quelque peu délicate l'appréhension de l'ensemble, à tout le moins en son lien avec le récit de Bolaño. La présentation inaugurale de l'exposition dépeint ainsi le roman comme relatant une « histoire énigmatique, habitée par des détectives, des victimes, des artistes et des vagabonds » et qui repose sur une « écriture innovante dans laquelle convergent plusieurs styles, scénarios, personnages », ainsi qu'une « multiplicité de perspectives ».

Pareille énumération, par son côté hétéroclite et nébuleux, ne lève guère le caractère énigmatique de la proposition. Elle s'inscrit dans un texte d'ouverture long, à l'instar de la plupart des cartels accompagnant les œuvres au sein de l'exposition. Cette amplitude relève à l'évidence d'un parti pris, d'autant plus manifeste qu'il n'est pas systématique dans le domaine de l'art contemporain, qui, dans un certain nombre de cas, privilégie une contemplation des œuvres dépourvue de toute médiation⁵. Ce souci d'explicitation en passe par des textes relativement pédagogiques : débutant le plus souvent par des considérations sur l'artiste suivies d'observations portant sur l'œuvre sélectionnée, ils témoignent de ce que les rapports entre le roman ou l'écrivain et les œuvres données à voir ne s'imposent pas d'évidence, que ces œuvres aient pu inspirer Bolaño, aient été réalisées autour de lui ou de son roman (et donc inspirées par lui), ou encore qu'elles offrent une analogie avec son œuvre.

Les présentations de quelques œuvres notent qu'elles ont été inspirantes pour Bolaño, soit de façon générale, soit pour l'écriture particulière d'*Amberes*. Ainsi en va-t-il des dessins et textes de Sophie Podolski, ou du film *Trans-Europ-Express* (1966) d'Alain Robbe-Grillet, projeté dans une salle spécifique connexe aux œuvres de la poétesse et artiste graphique belge. À l'inverse, certaines œuvres sont ouvertement présentées comme des commandes passées à l'occasion de l'exposition et entretenant par conséquent un rapport explicite avec le récit de Bolaño. Portant le même titre que le roman et l'exposition, la « campagne photographique » d'Eva Donckers est faite d'

images, shot around Barcelona, Castelldefels and Blanes in Catalonia, Spain, [that are] based on specific locations in Bolaño's novel. Depicting campistes, cafés, beaches and other settings, the images give a sense of incidents and encounters that have happened in seemingly innocent places (M HKA, 2019: 44).

Intitulée donc elle aussi *Amberes* et réalisée en 2019, la série est livrée en dehors de l'espace d'exposition proprement dit — sur le mur de présentation de celle-ci — et vient ainsi directement plonger les visiteur·euse·s dans un univers fictionnel qui déborde le roman, à l'instar de ce qu'elle réalise, de manière métaleptique, en regard de l'exposition.

D'autres rapports s'établissent sur un mode mineur, suggérant par exemple que le roman constituerait une source — plus ou moins lointaine et pas forcément revendiquée — de l'œuvre exposée, notamment l'installation de Mathieu Verhaeghe, *Sausage Series* (2017-2020). Étonnante de prime abord (elle consiste en un ensemble de saucissons suspendus et peints de différentes couleurs), et bien qu'elle ne soit pas présentée comme inspirée par le roman, elle ne prend sens qu'à travers la suggestion qu'elle ferait écho à une des seules scènes du récit de Bolaño qui mentionne Anvers et en justifie, partant, le titre. Le cartel qui l'accompagne précise en effet que :

In Bolaño's *Amberes*, the first and most direct reference to the city itself is in chapter 49, titled Antwerp. It reads: "*In Antwerp, a man was killed when his car was run over by a truck full of pigs. Lots of pigs died too when the truck overturned, others had to be put out of their misery by the side of the road and others took off as fast as they could...*" (M HKA, 2019: 96)

Pour d'autres œuvres retenues dans l'exposition, le lien s'avère plus lâche encore, et repose sur une analogie établie par le seul geste curatorial, à l'instar de la série de diapositives et de l'affiche relatives à *Office Baroque* (1977) de Gordon Matta-Clark⁶. L'artiste est présenté comme le fils du peintre Roberto Matta, dont l'introduction du catalogue souligne qu'il était la figure tutélaire du groupe poétique dans lequel Bolaño a fait ses débuts d'écrivain — manière de suggérer un supplément d'influence (généalogique, ici). Et son projet artistique est décrit de façon telle qu'il serait à l'architecture anversoise ce qu'*Amberes* serait au roman contemporain :

In 1977, Matta-Clark transformed the empty office block of a former sea-freight company [...] into his seminal project *Office Baroque*. In the first draft, his idea was to [...] make the building transparent and passers-by would be able to look right through it. [...] In a similar attitude to Roberto Bolaño's approach towards the novel, Matta-Clark's action might be considered a form of irreverence, radically dissecting the derivative vernacular of modern architecture. (M HKA, 2019: 91 et 94)

L'inspiration mise en scène dans cette exposition se décline ainsi selon des modalités variées : inspiration d'une œuvre sur Bolaño, inspiration de Bolaño sur une œuvre, analogie entre une œuvre et certains principes à l'œuvre chez Bolaño. Le discours d'accompagnement des pièces, sans lequel ces liens ne seraient probablement pas évidents pour la plupart des visiteurs et visiteuses, même celles et ceux qui auraient lu le roman, confère au récit de l'écrivain chilien une fonction de point de convergence et de matrice de cohérence orientant le regard. Reste que la cohérence établie demeure tout de même relative, conformément au caractère vaporeux de l'intrigue et des personnages du roman de Bolaño. En réalité, si une recherche de cohésion ne cesse de ramener au roman l'exposition et les œuvres rassemblées, dans le même temps, cette dynamique centrifuge se trouve contrebalancée par une composition résolument centripète, régie par une logique indirecte.

Une poétique du point de convergence

Comme le souligne le discours de présentation de l'exposition, l'*Amberes* de Bolaño, en dépit de son titre, n'entretient qu'un rapport infime, au premier regard, avec la ville qui lui donne son nom : un seul épisode du récit s'y déroule, ainsi que le spécifie le commissaire en indiquant que « [l]a véritable relation de l'ouvrage avec Anvers demeure vague et même un peu absurde » (M HKA, 2019: 11 [notre traduction]). Une telle mention place le roman de Bolaño — et, partant, l'exposition dont il est la source d'inspiration — sous le signe de l'oblique. En effet, à l'instar du caractère marginal du rôle de la ville d'Anvers dans le roman, les œuvres

retenues dans cette exposition paraissent n'évoquer le roman que de façon incidente, et le lien s'établit essentiellement par le truchement des textes explicatifs. Le parcours ne repose nullement sur la linéarité d'un fil narratif, mais sur un agencement erratique, ponctué de notations de convergences d'autant plus fréquemment (et parfois longuement) explicitées que, force est bien de le constater, celles-ci n'apparaissent pas comme une évidence.

À bien des égards, les liens entre le récit de l'écrivain et les œuvres présentées peuvent parfois paraître relativement ténus, particulièrement lorsqu'ils ne sont pas mis en lumière, comme c'est le cas pour les œuvres de Laure Prouvost, de Michèle Matyn ou de Katrin Kamrau. La première mention de Bolaño dans le catalogue n'apparaît au demeurant qu'à la page 36, pour évoquer des affiches de George Smits, figure de la scène *underground* anversoise, dont la dimension « hallucinatoire » correspond à un trait central de l'atmosphère d'*Amberes*. La logique à l'œuvre dans l'exposition est ainsi pleinement celle de la connotation et d'un jeu avec l'ambiguïté et le caractère flottant propres au roman de Bolaño. De même, le choix de mettre en valeur *Resurrection* (1995) de Jimmie Durham, un poste de télévision dont l'écran a été brisé par un pavé à la suite d'une performance de l'artiste, semble avoir été opéré pour figurer la violence qui constitue l'une des thématiques majeures de l'œuvre de Bolaño. En outre, cette œuvre donne corps à un éclatement de la communication incarnée par cet appareil technique défonctionnalisé, l'atomisation communicationnelle (symbolique et langagière) représentant elle aussi un des motifs prédominants — notamment formels — d'*Amberes*.

La facture du roman ayant inspiré l'exposition ne fait guère la part belle à l'homogénéité. Fragmentaire, le récit de Bolaño est, à l'instar de *Marelle* (1963) de Julio Cortázar, composé de chapitres concis qui pourraient aussi bien se lire dans un autre ordre que celui proposé. Toute forme d'unité narrative assurée par une intrigue chronologiquement déployée semble proscrite dans ce roman qui s'évertue à mettre en question les formes romanesques traditionnelles au profit d'un éclatement qui ne laisse pas d'égarer. Revenant ultérieurement sur ce roman dans un texte cité en exergue de l'introduction du catalogue, ainsi qu'en quatrième de couverture, l'écrivain chilien affirme qu'il était, à l'époque où il s'y consacrait, « beaucoup plus jeune et peut-être plus courageux » et que son écriture d'alors était « beaucoup plus radicale qu'aujourd'hui », où il se préoccupe davantage « d'être compréhensible » (M HKA, 2019: 9 et 13 [notre traduction⁷]). À l'évidence, l'exposition inspirée du roman fait sienne cette dimension aventureuse dans sa composition.

Le caractère erratique de la construction romanesque qui lui sert de modèle se manifeste dans le parcours de l'exposition. En effet, le sens de la visite n'est pas imposé de façon rigide. Le mur sur lequel figure le texte de présentation de l'exposition, émaillé d'images d'Eva Donckers de tailles différentes et dépourvues de légendes (ce qui contribue à rendre leur lien à l'exposition quelque peu mystérieux), est flanqué de deux portes — une à gauche, une à droite — permettant chacune de pénétrer dans l'espace d'exposition. Certes, le

roman de Bolaño est mis en avant dans une vitrine juste derrière la porte de gauche, mais discrètement puisqu'il faut avoir franchi la porte pour l'identifier. Deux entrées dans l'exposition paraissent d'autant plus possibles que rien dans la scénographie ou la signalétique ne dissuade les visiteur·euse·s d'ouvrir la porte de droite et d'entamer donc l'exposition par ce côté — ce que les auteur·e·s de ce texte ont fait spontanément, en ne s'apercevant qu'après-coup de la présence du roman dans la salle de gauche.

Cette non-linéarité se rejoue sur plusieurs plans de l'exposition, pouvant subrepticement renvoyer à une formule clé insérée dans *Amberes*, qui donne d'ailleurs son titre au quarante-septième fragment de l'œuvre : « No hay reglas » (Bolaño, 2002: 102), *il n'y a pas de règles*. Rien de narratif à l'échelle du parcours proposé, pas plus que dans les relations établies entre les pièces sélectionnées. Marquée par la disjonction et le pluriel, échappant à toute trajectoire uniforme, l'exposition paraît régie par la logique de la ligne brisée qui sous-tend le récit de Bolaño⁸. Elle peut dès lors être assimilée à un « jardin aux sentiers qui bifurquent », pour reprendre le titre d'une nouvelle de Borges (1941), autre figure culte de la littérature sud-américaine à laquelle est souvent associé Bolaño. Au demeurant, nombre d'œuvres choisies reposent elles-mêmes sur le principe de la fragmentation. Ainsi de *Concrete Window* (1991) de Stephen Willats, qui présente trois panneaux sur lesquels figurent un portrait photographique surmonté d'une vue d'immeuble d'un quartier anversois, ainsi que des objets choisis dans leur environnement par les trois femmes portraiturees, reliés entre eux par des lignes droites formant un réseau tenu pour représentatif de leur « monde symbolique » (M HKA, 2019: 63 [notre traduction⁹]).

Autant dire que le lien de l'exposition à sa principale source d'inspiration semble aussi lesté que la place dévolue à la ville d'Anvers dans le roman. Si cette difficulté à manifester une cohérence sous-tend toute exposition de groupe, elle se trouve renforcée par la nature de la source censée lutter contre ce principe d'éclatement du fait même de se voir érigée en influence. Cet éclatement régit au demeurant le mode d'inspiration à trois sources en vertu duquel l'exposition se donne à appréhender — roman, ville, scène —, tout se passant comme si ce qu'elle emprunte à sa source d'inspiration résidait moins dans sa teneur que dans certaines caractéristiques formelles dont le livre de Bolaño livrerait la clé par sa structure hétéroclite, et que l'exposition jouerait par la manière dont elle présente les œuvres. Dans la mesure où cette logique fait droit à celle du roman, dont la trame paraît délicate à saisir, elle continue — l'éclatement est aussi un mode de cohérence... — de participer d'une forme d'influence se déclinant sur un mode plus spectral.

L'installation *Convergentiepunt* (*Point of Convergence*) de Bart Prinsen, dont il est précisé qu'elle résulte d'une commande adressée à l'artiste dans le cadre de l'exposition et qui a donc été réalisée en 2019, apparaît emblématique de la relation entre roman et exposition. Se présentant sous la forme d'une série de barres de fer de dimensions variables, elle renvoie, selon le texte qui l'accompagne, à

a certain area of a crossroads in Antwerp that Prinsen is familiar with. It is a particular landmark that has been partially erased and reconstructed over time, combining layers old and new. [...] [It] refers [...] also to the fleeting incidents, interactions and encounters constantly taking place within our everyday urban reality. (M HKA, 2019: 58-59)

Explicitement mis en relation avec les transformations du paysage architectural et leur impact sur notre mémoire des lieux, le motif du point de convergence qui donne son titre à l'installation paraît reproduire en miniature la nature du rapport entre l'exposition et sa source d'inspiration, qu'elle ne rencontre que de façon *ponctuelle*.

La diversité des langues mises en jeu dans l'exposition, elle aussi issue de ce roman dont les événements se déroulent dans plusieurs lieux, où différents idiolectes sont utilisés, contribue à accentuer cet effet de disparité. Selon des standards courants dans les musées, les cartels sont rédigés en trois langues (anglais, français et néerlandais) et le catalogue en deux (anglais et néerlandais). Cependant, par-delà le respect de cette norme, le polyglotisme, typique d'une ville portuaire comme Anvers, se trouve amplifié non seulement par le choix, somme toute étonnant, d'un titre en espagnol, mais aussi et surtout par la présence, au centre de l'exposition, de l'édition d'un récit de Ruth Sacks que les visiteur·euse·s pouvaient emporter et dont les séquences font alterner trois langues (anglais, français, néerlandais). Intitulé *False Friends*, et publié pour la première fois en 2010 à Amsterdam, il se présente comme une version contemporaine et revisitée du « Double assassinat dans la rue Morgue » (1841) d'Edgar Allan Poe située à Anvers, soit comme une œuvre directement inspirée d'une autre, mais aussi et surtout comme un récit mettant en jeu une enquête policière, suivant l'un des motifs sous-tendant l'ensemble de l'exposition.

Portrait des visiteur·euse·s en enquêteur·rice·s

Tout dans *False Friends* fait signe vers les traits phares de l'œuvre de Bolaño : le récit représente un autre *Amberes* possible qui vient, en faux ami, actualiser obliquement les motifs et structures formelles (également obliques) qui caractérisent le livre de l'écrivain chilien et qui convoquent la figure du détective, et la formule de l'enquête qui lui est consubstantielle, cruciales au sein d'*Amberes*. Rien d'étonnant à ce que ces figures constituent l'un des points de convergence privilégiés entre le récit de Bolaño et l'exposition mise sur pied au M HKA. Nombre d'œuvres retenues par Nav Haq mettent ainsi en jeu une forme d'enquête. « Ayant enquêté sur la vie de Roberto Bolaño pendant plusieurs années, Alain Ayers pourrait être considéré comme un personnage de détective » (M HKA, 2019: 83 [notre traduction¹⁰]) dont l'installation *The Distance Between Here & Now* (2019) se donne à appréhender de la façon suivante :

Around an opened/split wall, we see a video of Atacama roads, a silvered entrance, a fragmented table

of archived references (*momentos*), a geometric device measuring impossible inversions, and the contemplative (endless) horizon of Blanes. (84)

Cette description, qui souligne l'aspect fragmentaire de cette proposition artistique et les restrictions qu'elle impose au regard — passant par une fente dans un mur —, s'insère dans un texte qui explicite la relation entre cette œuvre et le modèle — ici, l'écrivain davantage que son roman — ayant inspiré une exposition elle-même encline à la fragmentation :

In 2016, Ayers undertook a residency in Chile for six weeks at Casaplan, Valparaíso, which enabled him to further research Bolaño's life and work. Time spent in Barcelona and Blanes also provided further time to "follow" Bolaño, looking at the time he lived there. *The Distance Between Here & Now* could be experienced as a filmic *mise-en-scène* contemplating some fragments of places from Bolaño's life [...]. (84)

Cette paradoxale distance entre le *hic et nunc* qui donne son titre à l'œuvre emblématise la façon dont l'exposition se constitue en implémentant le principe même de l'enquête. *The Distance Between Here & Now* est présentée comme procédant de séjours de l'artiste sur des lieux dans lesquels l'écrivain a lui-même vécu, et dont on peut dès lors supposer qu'ils l'ont inspiré comme ils ont, nécessairement — puisqu'ils y sont représentés — inspiré l'œuvre ainsi donnée à voir et attribuée à un artiste-détective. Il s'agit en somme pour Ayers de mettre ses pas dans ceux de Bolaño en filmant les endroits qu'il a visités jadis, d'une façon analogue à la démarche adoptée par Danny Devos dans les œuvres qui sont exposées dans *Amberes-ARB*, la part de l'imaginaire criminel en moins.

En effet, les pièces de cet artiste anversoises sélectionnées pour l'exposition relèvent de démarches d'investigations policières. Les deux premières, *Wurger van de Linkeroever (L'Étrangleur de la rive gauche) 1 et 2* (1994), reposent sur les correspondances que l'artiste a entretenues avec des tueurs en série afin d'« acquérir une compréhension plus profonde de leurs motivations » (M HKA, 2019: 88 [notre traduction¹¹]), et plus particulièrement avec un certain Michel B., au sujet duquel Devos a également produit un montage de coupures de presse relatives à ses meurtres (194, tout de même!) et six structures métalliques agrémentées de photographies et d'échanges épistoliers entre l'artiste et son correspondant. Dans *Une jeune fille victime toute une nuit de deux monstres* (1980), l'artiste a cette fois placé son portrait sur la couverture d'un magazine de faits divers, désireux, à en croire le texte de présentation, de « se placer dans l'esprit du tueur ». Ce faisant, dans un cas comme dans l'autre, l'artiste adopte une approche analogue à celle d'un-e enquêteur-ricer souhaitant cerner les mobiles de la personne qu'il ou elle cherche à confondre et par laquelle, dans sa démarche, il ou elle se trouve dès lors nécessairement *influencé-e*.

La quatrième œuvre impliquant Devos n'est pas l'une de ses créations, mais un roman de Romain Slocombe

publié au Seuil en 2002, placé sous une vitrine. Comme s'il s'agissait de boucler la boucle des influences, le personnage principal de *Saké des brumes*, « a radical neo-punk artist in Belgium who incorporates his crimes as a serial killer of young girls into his conceptual art performances » (M HKA, 2019: 90), est inspiré de la figure de Devos (librement, peut-on espérer...). Les cartels disséminent des indices qui ne les mettent pas explicitement en rapport avec le roman de Bolaño, mais plutôt avec le discours d'accompagnement des pièces de l'exposition, prise dans sa globalité aussi bien qu'en fonction de la mise en rapport plus directe d'autres œuvres avec *Amberes*¹². S'agissant de *Saké des brumes*, son intrigue mettant en scène des crimes violents en rapport avec le monde de l'art contemporain fait directement écho à celle d'*Amberes*, roman dans lequel le crime joue une part non négligeable.

L'influence laisse des traces que l'on peut ensuite identifier et relier entre elles pour cerner leur origine. Ce phénomène ne va pas sans offrir de notables analogies avec l'entreprise du détective, qui consiste à reconstituer, à partir d'indices, le fil d'un enchaînement d'événements et à éclairer les rapports qui les lient les uns aux autres, et dont la logique échappe à une appréhension ordinaire¹³. Exposant des artistes qu'il présente comme des enquêteur·rice·s, voire comme des détectives, Nav Haq tend à endosser lui aussi ce costume, dans la mesure où son rôle de commissaire revient à établir des liens entre les œuvres qu'il a sélectionnées et agencées dans l'espace de l'exposition. Le commissaire invite en outre les visiteur·euse·s à assumer à leur tour ce rôle. Ce mystère orchestré, ces incertitudes savamment disposées quant aux liens entre cette exposition et le roman de Bolaño, tendent à mettre d'emblée le visiteur ou la visiteuse dans la peau d'un·e enquêteur·rice, et ce, dès le plus jeune âge. En effet, à l'entrée de l'exposition, une section dévolue aux enfants les invite (et, *de facto*, les adultes qui les chaperonnent) non seulement à se déguiser en personnages du livre de Bolaño, mais aussi à jouer le rôle de détectives et à mener l'enquête au sein de l'exposition (« Libère aujourd'hui le détective en toi », suggère un texte). Si de telles médiations visant à capter l'attention des enfants sont fréquentes, il n'en reste pas moins que la mobilisation de ce modèle de visite cadre parfaitement avec l'univers mis en scène dans les salles du M HKA, qui au demeurant concerne également les visiteur·se·s adultes — dont la plupart devront quoi qu'il en soit emboîter le pas à l'enquête des enfants dont ils ont la charge.

Au début de l'exposition, l'œuvre qui suit immédiatement la présentation de l'exemplaire du roman de Bolaño et son manuscrit (si l'on commence le parcours par la porte de gauche, donc...) est une installation vidéo d'Imogen Stidworthy, décrit comme un artiste qui « enquête sur l'impact physique et social des mots parlés et les seuils de communication » (M HKA, 2019: 22 [notre traduction¹⁴]). Donnant à voir (et à entendre) le travail de Sacha, un homme aveugle assurant des traductions d'enregistrements audio pour la police d'Anvers, cette œuvre met en jeu la surveillance policière, une forme d'enquête qui passe ici par la traduction. À l'instar de ce traducteur qui apparaît à l'écran dans le cadre de son travail d'écoute et de transposition de propos dans une autre langue, le visiteur ou la visiteuse est invité·e à poser un casque audio sur ses oreilles pour entendre une

parole qui, sans cela, lui échapperait. Il ou elle se voit ainsi mis-e dans une position analogue à celle d'une personne contribuant directement à une enquête policière.

L'un des principaux enjeux de la traduction réside dans la fidélité dont elle ferait ou non preuve à l'égard du texte original. En contexte d'enquête criminelle, la reconstitution des événements et de leur enchainement — en quoi consiste la tâche du détective — doit reposer sur une traduction fiable. Mais, plus largement, la traduction a trait à la question de l'inspiration, de l'influence. Il est significatif que la métaphore de la traduction soit régulièrement mobilisée dans les discours accompagnant l'exposition. Elle apparaît en effet à plusieurs reprises comme une figure permettant de rendre compte de la nature de l'influence exercée par le roman sur l'exposition, sur le mode mineur qui est celui de l'analogie (telle œuvre *traduit* dans l'exposition tel aspect du roman). En d'autres termes, la traduction se profile comme une forme d'intermédialité au sein d'une exposition où l'influence ne cesse de déborder les médiums.

Comme s'il s'agissait de signifier que les sources d'inspiration du roman de Bolaño ne pouvaient venir qu'en fin de parcours, l'œuvre sur laquelle se clôt le catalogue (et l'exposition, si l'on choisit de débiter la visite par l'entrée de gauche) n'est autre que le film *Trans-Europ-Express* (1966) d'Alain Robbe-Grillet. Présenté comme une œuvre ayant influencé Bolaño, le film est dépeint comme « un thriller criminel érotique » (M HKA, 2019: 102 [notre traduction¹⁵]) mettant en scène les mésaventures d'un homme transportant par voie ferroviaire une cargaison de cocaïne entre Paris et Anvers. Il suit de façon peu linéaire les troubles rencontres de son protagoniste qui enchevêtrent « fantaisie érotique, sadomasochisme et meurtre » (102 [notre traduction¹⁶]). En outre, le film fait figurer son propre réalisateur évoquant le long-métrage en train de se faire : il le montre ainsi dans une position analogue à certains égards à celle qu'un détective (de fiction) doit nécessairement adopter lorsqu'il reconstitue le fil des événements sur lesquels porte son enquête. Ce dernier doit en effet enchevêtrer le récit de ces événements avec celui de son enquête, à l'instar de ce qu'un commissaire peut faire lorsqu'il conçoit une exposition inspirée d'un roman et propose, ce faisant, un questionnement scénographié sur l'inspiration et l'influence.

Autoportrait d'un commissaire en détective sauvage

L'exposition de la littérature revêt des formes variées, largement régies par la tension entre document et œuvre/création qui irrigue le domaine de l'art (Bénichou, 2010). Si certaines expositions se donnent pour fin de documenter l'histoire de la littérature, d'autres utilisent en revanche la littérature comme moyen de façonner un regard sur des œuvres plastiques, avec un souci documentaire plus ou moins prononcé. En l'occurrence, l'écrivain et l'œuvre particulière à laquelle l'exposition du M HKA emprunte son titre n'en sont pas l'objet et cette dernière ne vise pas en priorité à contribuer à leur patrimonialisation. Si un effet patrimonialisant peut être une conséquence collatérale de ce projet, par la mise en jeu que l'exposition opère du pouvoir fécondant de l'œuvre

de Bolaño, celle-ci constitue plutôt le point de capiton de la démarche de Nav Haq, l'avantageux et potentiellement attrayant *pré-texte* de son projet. Mais une fois la source d'inspiration choisie, reste encore à concevoir une exposition.

Avec *Amberes-ARB*, il ne s'agit pas tant d'exposer (de) la littérature que de construire une exposition où la littérature — à travers un roman et son écrivain — sous-tend le geste curatorial et lui confère une part de son intelligibilité, même si elle le fait sur le mode déroutant issu du roman adopté comme matrice. L'exposition du M HKA concrétise en ce sens l'une de ces situations où le texte littéraire « se trouve exposé à un dispositif épitextuel complexe qui l'actualise » et lui donne un « prolongement » d'ordre « transmédiat » (Meizoz, 2018). L'objectif du projet, comme l'explique son commissaire dans le catalogue, consistait à donner une forme expographique à l'ambiance et à certains motifs du roman de Bolaño :

In Amberes, Bolaño thematises everyday reality in a way that feels highly contemporary, as expressed through topics such as crime and corruption, sexual violence, relative truth, memory and erasure, marginality and urbanism, the male gaze, and the sea as a metaphor, all of which also resonate with the history and reality of Antwerp. (M HKA, 2019: 14)

Au-delà de cette dimension de produit d'appel — nul doute que la notoriété de Bolaño a joué un rôle —, ce choix et sa mise en œuvre procurent sa paradoxale unité à la proposition de Nav Haq, qui prolonge le livre en s'employant à en reconduire l'esprit — jusque dans le catalogue, dont la taille modeste (17 x 11cm) rompt avec le format habituel de ce genre de publications, au point de pouvoir le faire passer, plastiquement, pour un roman voire pour une nouvelle édition de celui de Bolaño, dont il reprend le titre — et en le faisant, qui plus est, « résonner » (nouvelle métaphore possible de l'influence...) avec « l'histoire et la réalité d'une ville ». Le fait est que l'influence dont *Amberes-ARB* est la résultante ne se réduit nullement au roman éponyme de Bolaño, mais s'étend à une ville dont elle propose un portrait quelque peu oblique, sous la forme d'une exposition¹⁷ réunissant des œuvres d'art contemporain tout en permettant au musée de remplir sa mission de représentativité locale. Et de préciser, au sujet du livre :

Yet, the innovative way of writing — converging many styles, scenarios, characters and perspectives — resonates with certain characteristics of visual art in, or inspired by, the city — a scene which also comprises many positions, generations, dynamics, and comings and goings. An exhibition in Antwerp taking inspiration from the book might adopt the multiplicity of perspectives that *Amberes* mobilises, as a way to provide reflections on the city, and how artists translate the experiences and topicality of the city into different forms. (M HKA, 2019: 15)

Deux segments de phrases figurant en bas d'un tableau de Rinus Van de Velde rendent parfaitement compte de l'esprit du roman et de l'exposition qui s'en inspire : « I multiply the possibilities »; « It's an expansion to

manufacture other lives, other stories, other realms ». Rassemblant des œuvres de différents types, *Amberes-ARB* apparaît donc comme le produit de multiples influences, choisies et mises en scène de façon à interroger le principe même de l'inspiration, sous une forme résolument intermédiaire. L'influence n'est pas seulement une chose qui s'impose. À l'instar de la patrimonialisation telle que l'envisage Jean Davallon, elle procède d'une « filiation inversée » (2006), dans la mesure où elle se trouve prise en charge et façonnée par un commissaire qui ne la subit pas, mais, la faisant sienne, se l'approprie¹⁸.

La revendication d'influence est un geste d'appropriation, qui en l'occurrence va de pair avec une opération de contresignature. En signant une exposition qui porte le même titre que le roman dont elle s'inspire, Nav Haq établit une analogie entre son geste de commissaire et celui de l'écrivain. Manière d'instituer l'exposition comme proposition artistique en tant que telle, selon la tendance en vertu de laquelle certain-e-s commissaires deviennent parfois des artistes à part entière (Bawin, 2014). Le régime de l'inspiration est traditionnellement celui de l'art, dans sa conception romantique du moins. Dire aujourd'hui « inspiré » implique presque systématiquement « librement inspiré ». Paradoxalement, la mise en exergue de l'idée d'inspiration invite donc à appréhender cette exposition comme une œuvre, inscrite dans le sillage de celles de Bolaño, « imparfaites, torrentielles, qui ouvrent des chemins dans l'inconnu » (Bolaño, 2008: 265).

-
1. BROQUA, Vincent. 2015. *Récupérer*, Paris : Les Petits matins, p. 13.
 2. Pour le monde francophone et en se restreignant à trois exemples récents, peuvent être citées les expositions *Livre/Louvre*, imaginée par Jean-Philippe Toussaint en 2012; *Michel Houellebecq. Rester vivant*, présentée en 2016 au Palais de Tokyo; ou encore la participation de Yannick Haenel à l'exposition *Dépenses* accueillie en 2016-2017 par Labanque, le centre de production et de diffusion en arts visuels de Béthune, à travers une installation intitulée « Le Trésorier-payeur ». Peut aussi être consultée à ce sujet l'enquête *Les relations entre art et littérature*, menée en 2019 par Elsa Bricco, auprès de vingt écrivain-e-s, concernant les relations qu'ils et elles entretiennent et envisagent entre art et littérature. Sur un plan international et hors-francophonie, l'on peut également songer au *Musée de l'innocence* (2008) d'Orhan Pamuk (voir Ogut, 2016) ou encore aux expositions proposées par des écrivain-e-s à la Whitechapel Gallery de Londres, comme celle de Vila-Matas étudiée en profondeur par Julie Bawin dans un article de ce dossier. Sur ces questions, voir en outre la journée d'études « L'écrivain commissaire » organisée par les RIMELL en mai 2019.
 3. Procédé fréquent, dont témoignent, parmi d'autres, des expositions telles que *L'Œil de Baudelaire* (Musée de la vie romantique, 20 septembre 2016 – 29 janvier 2017) ou encore *Huysmans. De Degas à Grünewald. Sous le regard de Francesco Vezzoli* (Musée d'Orsay, 26 novembre 2019 – 1^{er} mars 2020).
 4. Afin d'éviter toute confusion et de bien distinguer le roman de Bolaño de l'exposition mise sur pied au M HKA, cette dernière sera nommée et référencée de la sorte dorénavant.
 5. En témoignait l'exposition *IN SITU. Hedwig Houben — Sweep, Tap, Swoooooop* (18 mai – 25 août 2019), présentée au même moment qu'*Amberes-ARB* par le M HKA et qui, en étant plus modeste dans sa taille et dans le nombre de pièces exposées, était complètement dépourvue de cartels.
 6. Ces documents sont disponibles [en ligne sur le site du M HKA](#).
 7. « [W]hen I wrote that novel I was [...] a lot younger and perhaps braver than now. The practice of literature was much more radical than today, because now I try, within certain parameters, to be intelligible. »
 8. L'auteur le décrivant d'ailleurs, dans un court texte datant de 2002 qui a pour but de le présenter (intitulé « Total Anarchy. Twenty-Two Years Later »), comme des « pages perdues » (« loose pages » — Bolaño, 2010: IX).
 9. « A discussion on these objects and the personal meaning attached to them provided the context for representing their "symbolic world", that we see in the work. »
 10. « Having investigated the life of Roberto Bolaño for several years, Alain Ayers could be seen as a detective-like figure [...]. »
 11. « Devos has maintained correspondence with convicted serial killers since the mid-1980s, to gain a deeper understanding of their

motives. »

12. À noter que le personnage du criminel sadique est très présent dans l'œuvre de Bolaño, par exemple dans *La literatura nazi en América* ou dans *Estrella distante*, tous deux parus en 1996.
13. Voir le travail de Carlo Ginzburg sur le paradigme indiciaire (1980), ainsi que celui d'Yves Jeanneret sur la trace (2019).
14. « Imogen Stidworthy investigates the physical and social impact of the spoken word and the thresholds of communication. »
15. « [...] *Trans-Europ-Express* is an erotic crime thriller [...]. »
16. « [I]t is the story of a protagonist [...] who becomes caught up in encounters of erotic fantasy, sadomasochism and murder. »
17. Sur le genre du portrait de pays et le caractère plurimédiatique de ses déclinaisons, parmi lesquelles l'exposition, voir David Martens, « Qu'est-ce que le portrait de pays? Esquisse de physionomie d'un genre mineur » (2018).
18. Voir l'article « Over the Influence » de Marjorie Garber (2016).

Bibliographie

- M HKA. 2019. [*Amberes. Roberto Bolaño's Antwerpen*](#). Anvers : M HKA, 109 p.
- BAWIN, Julie. 2014. [*L'Artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*](#) Paris : Éditions des archives contemporaines, 293 p.
- BÉNICHOU, Anne. 2010. « [Ces documents qui sont aussi des œuvres...](#) », dans Anne BÉNICHOU (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les presses du réel, p. 47-76.
- BOLAÑO, Roberto. 2002. [*Amberes*](#). Barcelone : Anagrama, 119 p.
- BOLAÑO, Roberto. 2010. [*Antwerp*](#), traduit de l'espagnol par Natasha Wimmer. New York : A New Directions Books, 82 p.
- BOLAÑO, Roberto. 2008. [*2666*](#), traduit de l'espagnol par Robert Amutio. Paris : Christian Bourgeois, 1117 p.
- BROQUA, Vincent. 2015. [*Récupérer*](#). Paris : Les Petits matins, 250 p.
- DAVALLON, Jean. 2006. « [La transmission patrimoniale. Une "filiation inversée"](#) », dans *Le Don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Hermès science/Lavoisier, p. 89-126.
- DULGUEROVA, Elitza. 2010. « [Introduction](#) ». *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 15 « Exposer/Displaying », p. 9-14.
- GARBER, Marjorie. 2016. « [Over the Influence](#) ». *Critical Inquiry*, vol. 42, no 4, p. 731-759.
- GINZBURG, Carlo. 1980. « [Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice](#) ». *Le Débat*, no 6, p. 3-44.
- JEANNERET, Yves. 2019. [*La Fabrique de la trace*](#), vol. II. Londres : Istes Éditions, 296 p.
- MARTENS, David. 2018. « [Qu'est-ce que le portrait de pays? Esquisse de physionomie d'un genre mineur](#) ». *Poétique*, no 184, p. 247-268.
- MEIZOZ, Jérôme. 2018. « [Littérature et art contemporain. La dimension d'"activité"](#) ». *COnTEXTES*, Varia. <<http://journals.openedition.org/contextes/6470>>. Consultée le 20 novembre 2020.

- MOUGIN, Pascal (dir.). 2017. [*La tentation littéraire de l'art contemporain*](#). Dijon : Les presses du réel, 324 p.
- NACHTERGAEEL, Magali. 2015. « [Écritures plastiques et performances du texte. Une néolittérature?](#) », dans ÉLISA BRICCO (dir.), *Le bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art* Macerata : Quodlibet, p. 307-325. <<http://books.openedition.org/quodlibet/506>>.
- OGUT, Sebnem Timur. 2016. « [Novel or Museum? Reading Orhan Pamuk's Museum of Innocence.](#) ». *Design Issues*, vol. 32, no 4, p. 91-96.