



**HAL**  
open science

## ”De la poésie ekphrastique à la poésie muséale. Le-a poète au musée aujourd’hui”

Lénaïg Cariou

### ► To cite this version:

Lénaïg Cariou. ”De la poésie ekphrastique à la poésie muséale. Le-a poète au musée aujourd’hui”. Hermann. Délivrer le temps. Ecrire le musée (XIXe-XXIe siècle), 2020, 979-10-370-0655-4. hal-04342949

**HAL Id: hal-04342949**

**<https://hal.science/hal-04342949>**

Submitted on 19 Dec 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## DE LA POÉSIE EKPHRASTIQUE À LA POÉSIE MUSÉALE : LE POÈTE AU MUSÉE AUJOURD'HUI

---

« Qu'y puis-je, si je vais par les allées du Musée sans audio-guide ? »

Dominique Fourcade, *sans lasso et sans flash*, Paris, POL, 2005, p. 61.

Cette question, que pose le poète Dominique Fourcade dans les dernières pages de son livre *sans lasso et sans flash*, est symptomatique d'une certaine posture poétique contemporaine vis-à-vis des œuvres muséales. Elle l'est d'autant plus qu'elle émane d'un ouvrage qui s'apparente à une méditation personnelle autour d'un tableau, la toile du peintre Simon Hantaï *Écriture rose*, qui appartient à la collection du Musée d'Art moderne de Paris. Je tenterai ici de définir cette posture, qui revendique la mise en mots d'un regard singulier sur l'œuvre d'art, en prenant comme point de départ de ma réflexion cet ouvrage de Dominique Fourcade.

*Sans lasso et sans flash* est un texte poétique hybride, qui oscille entre vers et prose, denses paragraphes de textes et bribes de paroles isolées par des blancs typographiques. D'un point de vue matériel, le livre s'ouvre sur une double page en couleur et en papier glacé, qui représente le tableau *Écriture rose* de Simon Hantaï auquel la parole du poète ne cessera de revenir de manière cyclique tout au long de l'ouvrage. Pourtant, bien loin de *donner à voir* la toile de Hantaï, Fourcade la *donner à penser* ; en témoigne ce fragment poétique, extrait des premières pages de *sans lasso et sans flash* :

J'ai un œil au milieu du front – qui m'aveugle  
Non : j'ai un œil au milieu du front qui aveugle ce que je  
regarde tandis qu'il me creuse un trou dans le front<sup>1</sup>

Ces quelques vers encouragent à voir dans l'entreprise du poète face à l'œuvre picturale, davantage que la recherche d'un « dire le voir<sup>2</sup> » qui correspondrait à la définition antique de

---

<sup>1</sup> Dominique FOURCADE, *sans lasso et sans flash*, Paris, POL, 2005, p. 24.

<sup>2</sup> Je reprends ici les mots de Ginette MICHAUD, dans son article « Ekphraser », in *Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'ekphrasis*, *Études françaises*, vol. 51 (2), 2015, p. 10.

l'*ekphrasis* comme description visuelle, un « dire le ressentir », ou un « dire le penser » (représenté par l'« œil au milieu du front »). On passe ainsi de la perception extérieure de l'œuvre d'art à une perception intériorisée - de l'objet au sujet, pour le dire grossièrement. L'entreprise de Fourcade dans *sans lasso et sans flash* ne tend pas à décrire ce qui s'offre au regard anonyme du·de la spectateur·rice qui contemple la toile, mais ce que ce troisième œil qui « troue » le front du poète voit dans le tableau de son ami Hantaï. Il ne s'agit pas d'une entreprise de restitution objective du tableau mais bien plutôt d'une exploration subjective des résonnances qu'a pu avoir une telle toile sur le sujet poétique.

C'est ce rapport singulier de l'écriture poétique contemporaine à l'œuvre muséale que j'aimerais questionner ici, en réinterrogeant le concept d'*ekphrasis* qu'il me semble nécessaire de redéfinir au regard des productions poétiques contemporaines.

### ***Repenser le concept d'ekphrasis***

Pour mieux comprendre les modalités du face-à-face contemporain entre le·a poète et l'œuvre muséale, il est nécessaire de revenir sur le terme d'*ekphrasis*, dont il est difficile de faire l'économie, lorsqu'il s'agit de traiter des rapports intersémiotiques entre le texte et l'image. Si les acceptions du terme *ekphrasis* ont fluctué au cours du temps, la critique littéraire a tendance à user aujourd'hui de ce terme pour désigner tout texte écrit à partir d'une œuvre d'art, voire d'une simple image. Jean-Luc Nancy débute ainsi l'un de ses articles récents sur l'*ekphrasis* : « Entendons par *ekphrasis* la parole issue de l'image ». Pourtant, à l'origine, le terme *ekphrasis* se définit davantage par la notion de description que par le rapport à l'œuvre d'art.

Comme le rappelle Michel Constantini dans son article « Écrire l'image », les définitions d'*ekphrasis* antiques ne mentionnaient ni la notion d'œuvre d'art, ni même celle d'image - la composante visuelle, néanmoins, était au cœur de ces définitions. Le grec Théon la définit ainsi dans ses *Progymnasmata* : « L'*ekphrasis* est un discours descriptif qui fait voir clairement l'objet que l'on montre<sup>3</sup> ». L'*ekphrasis* antique, telle qu'elle est pratiquée au début de notre ère par les rhéteurs de la Seconde Sophistique, est donc un exercice de description, qui vise à *montrer*, à *donner à voir* son objet, de sorte que l'auditeur·rice ou le·a lecteur·rice, puisse *l'imaginer*, c'est-à-dire se constituer une *image mentale* de cet objet. C'est cette dernière, cette

---

<sup>3</sup> THEON, *Progymnasmata*, cité par Alain BILLAULT, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, P.U.F, Paris, 1991.

*image mentale* qui se crée dans l'esprit de l'auditeur·rice ou du·de la lecteur·rice, sorte de stade intermédiaire ou ultime de l'*ekphrasis*, que Jean-Luc Nancy nomme poétiquement l'« *ekphrasis* aphasique » ou « *ekphansis*<sup>4</sup> », concept forgé à partir d'une image, mais qui n'est pas – ou pas encore – verbalisé.

Il est vrai toutefois, que dès l'Antiquité, la description à l'œuvre dans l'*ekphrasis* pouvait porter sur une œuvre d'art (l'exemple paradigmatique est celui de la description du bouclier d'Achille chez Homère). Mais l'« *ekphrasis* artistique » (celle dont l'objet de la description se trouvait être une œuvre d'art) n'était qu'un cas particulier de l'*ekphrasis*, une sous-catégorie du genre général de l'*ekphrasis*<sup>5</sup>. L'étymologie du mot, héritée du verbe grec *ekphrazô*, qui signifie décrire, vient confirmer la primauté de la composante descriptive dans la définition antique. Barbara Cassin rappelle par ailleurs que le verbe grec *ekphrazein* est un dérivé de *phrazô* (qui signifie « montrer, expliquer ») auquel le préfixe *ek-* ajoute l'idée d'exhaustivité (puisqu'il signifie littéralement « jusqu'au bout »)<sup>6</sup>. L'*ekphrasis* antique est donc non seulement une description mais une description fouillée, précise, qui vise, le plus possible à l'exhaustivité.

Or, cette dimension descriptive, surtout si on prend en compte la recherche sinon d'exhaustivité du moins de globalité, n'est plus du tout présente dans la production poétique contemporaine qui s'inspire des œuvres d'art. La plupart des textes poétiques qui émanent des œuvres d'art aujourd'hui ne cherche plus à fournir au lecteur une *ekphansis*, une image mentale du tableau : leur démarche, semble-t-il, est autre. Par ailleurs, si l'ambition qu'ajoute le préfixe *ek-* au terme d'*ekphrasis* convenait à l'ampleur du souffle épique ou à la surenchère d'un exercice de style pratiqué par les rhéteurs, elle semble inappropriée pour désigner une parole poétique qui se caractérise aujourd'hui avant tout par sa fragilité et sa fragmentarité. C'est pourquoi plutôt que de parler de « poésie ekphrastique », je préfèrerai parler de « poésie muséale », terme qui renvoie simplement au fait qu'elles s'inspirent d'œuvres d'art exposées dans les musées.

### ***La poésie muséale contemporaine***

---

<sup>4</sup> Jean-Luc NANCY, « Ekphrasis », *Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'ekphrasis*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>5</sup> C'est également la conclusion à laquelle arrive Michel CONSTANTINI : « L'ekphrasis artistique, stricto sensu - et nous n'avons aucune raison de perpétuer les erreurs sous prétexte qu'elles ont été commises il y a longtemps, aucune raison de les absoudre parce qu'elles furent véhiculées et transmises pendant des siècles — se constitue en sous-genre » in Michel CONSTANTINI, *art. cit.*, p. 36.

<sup>6</sup> Barbara CASSIN, *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard, coll. « nrf Essais », 1995, p. 680.

Qualifier les productions poétiques contemporaines qui dialoguent avec les œuvres d'art de poétiques *muséales*, implique d'interroger non seulement le concept d'*œuvre* mais également celui de *musée*. Or le concept de musée tel que nous le connaissons aujourd'hui n'existait pas à l'époque antique, alors même que l'on forgeait celui d'*ekphrasis*. L'œuvre d'art elle-même avait alors un tout autre sens. De tels bouleversements suffisent en eux-mêmes à justifier l'inadéquation terminologique d'*ekphrasis* pour qualifier la démarche du·de la poète qui se rend aujourd'hui au musée et entreprend d'écrire à partir d'un extrait vidéo, d'une performance, etc. Et s'il est vrai qu'un certain nombre des productions poétiques contemporaines continuent de porter sur des œuvres d'art ancien, notre conception de l'œuvre d'art aujourd'hui diffère tellement de celle du premier siècle de notre ère, que notre regard sur l'œuvre en porte nécessairement les stigmates. Aussi semble-t-il nécessaire de forger un terme qui réponde aux mutations contemporaines du champ artistique.

Le musée sera entendu ici davantage comme institution qui canonise les œuvres que comme espace où les œuvres sont exposées. Le musée est dès lors ce qui reconnaît comme œuvre - que l'objet d'art soit exposé à l'intérieur d'une enceinte muséale ou bien qu'il s'agisse d'une exposition hors les murs. La poésie *muséale* est donc celle qui prend pour matériau poétique l'œuvre *muséalisée* (c'est-à-dire d'ores et déjà incluse dans la collection d'un musée) ou *muséalisable* (c'est-à-dire déjà reconnue comme œuvre d'art même si elle n'appartient pas encore à la collection d'un musée). Une telle définition prend en compte le fait que l'œuvre d'art aujourd'hui est fortement associée à l'entité muséale, qui participe de la définition de l'œuvre comme *œuvre*.

La poésie *muséale* contemporaine donc, se distingue de la poésie ekphrastique antique, dans la mesure où elle renonce à *décrire* l'œuvre d'art. L'entreprise poétique n'a plus pour objet de *donner à voir* l'œuvre à son·sa lecteur·rice mais au contraire de *brouiller le regard* du·de la lecteur·rice sur l'œuvre, ou en tout cas de proposer sur cette-dernière un regard autre, *un regard altéré*. Elle se caractérise par la créativité inhérente à l'attention portée par le·a poète à certains éléments du tableau, son habileté à les faire entrer en résonance avec sa sensibilité propre et sa capacité à laisser cela transparaître dans le poème final. Bien loin de fournir une description globale et objective de l'œuvre, le poème va en proposer une lecture fragmentaire et délibérément subjective. En effet, à quoi bon ? Comme l'a montré Walter Benjamin dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, l'œuvre d'art est désormais reproductible à l'infini, et il est aisé de s'en procurer une reproduction, papier ou numérique, sans même se déplacer.

Plutôt que de tenter avec la machine un combat perdu d'avance, le choix des poètes contemporains qui pratiquent ce type d'écriture poétique *muséale* est donc de proposer, par le biais de leur poème, leur propre lecture de l'œuvre. D'où le rejet, de la part de Dominique Fourcade, de l'« audio-guide ». C'est justement le contraire du regard normé offert par un audio-guide que recherche le poète qui écrit face à l'œuvre aujourd'hui. En se définissant comme un mode de lecture personnelle ou intime d'un tableau, une lecture incarnée, la poésie *muséale* participe par ailleurs de la réactivation contemporaine de l'œuvre d'art ancien. On peut dire, comme le fait Martine Créac'h dans son ouvrage *L'imparfait de l'art*<sup>7</sup>, qu'elle contribue à « parfaire » le tableau, et donc à l'ancrer dans le contemporain. Le poème ne se fait plus le relais d'une œuvre qui lui préexiste, il fait œuvre, et à ce titre ancre l'œuvre-support dans le double présent de l'existence et de l'écriture.

### ***Trois exemples de poésie muséale contemporaine***

Les œuvres de trois poètes contemporaines, Cole Swensen, Maria Teresa Horta et Suzanne Doppelt, respectivement américaine, portugaise et française, témoignent chacune à leur manière d'une pratique de la poésie *muséale*.

Le recueil *Try*, de Cole Swensen, paru en 1999, réunit un ensemble de poèmes qui tous émanent d'œuvres d'art. L'avant-dernier poème du recueil, qui naît de la contemplation du *Baiser* de Rodin, fournit un exemple intéressant de poésie *muséale*. L'œuvre qui sert de matériau au poème est explicitement citée en titre, à la manière d'un cartel de musée. Relativement bref, le texte est composé d'une prose poétique répartie de manière asyntaxique sur une quinzaine de vers délimités par des blancs typographiques à droite. Il se compose de deux parties bien distinctes. La première semble adopter le point de vue d'un·e observateur·rice extérieur·e (« the viewer ») qui fait face aux trois exemplaires de la sculpture de Rodin, installées côte à côte au sous-sol du musée d'Orsay. Le premier vers du poème introduit des éléments explicatifs sur l'œuvre :

Taking them from the unfinished *Gates of Hell*, he executed three in marble  
each nine feet tall [...] <sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Martine CREAC'H, *L'imparfait de l'art, La peinture ancienne dans la poésie du XXème siècle*, Metispresses, 2018.

<sup>8</sup> « Ils les emprunta à la Porte de l'Enfer alors inachevée et en réalisa trois en marbre / hautes de neuf pieds chacune » in Cole SWENSEN, *Try*, University of Iowa Press, Iowa City, 1999, p. 74. Traduit par moi.

Déjà, néanmoins, semble poindre derrière l'objectivité affichée de la description initiale, la singularité du regard de la poète, qui réinsuffle du mouvement aux corps de marbre par le biais de deux verbes d'action au présent (« drape » et « fall away », qui signifient littéralement « draper » et « s'envoler, s'évanouir »). La transition entre les deux parties est assurée par une phrase en français dans le texte : « Toujours pour la / première fois etcetera. », qui annonce le basculement vers un univers plus personnel, par le biais de la référence discrète au lexique de la temporalité amoureuse (« toujours », « la première fois »).

La seconde partie du poème est marquée, quant à elle, par une rupture énonciative, puisqu'elle voit surgir une première personne jusque-là absente. La rupture est d'autant plus forte qu'elle associe en une seule phrase l'apparition de la première et de la deuxième personne, par le biais de l'injonction « Give me your hands they are cold to the touch » (« Donne-moi tes mains leur contact est froid »). On note par ailleurs que le surgissement de la subjectivité est ici encore accompagné de la mention des corps, qui renvoient à la sensualité du baiser. La mention du toucher rompt avec le regard distancié de la première partie. Le pronom de première personne du pluriel « ours » (« la nôtre/les nôtres »), qui vient symboliquement clore le poème sur la rencontre du *je* et du *tu*, témoigne du basculement dans univers à la subjectivité assumée, qui émane de l'œuvre mais finit par s'en affranchir totalement. Ce mouvement de plongée progressive dans l'intimité des émotions déclenchées par la contemplation de la sculpture - au point que les amants de marbre finissent par totalement disparaître au profit du souvenir d'un amour réel - est caractéristique de la grande liberté que la poésie *muséale* contemporaine s'accorde dans le traitement poétique de l'œuvre d'art.

La poète portugaise Maria Teresa Horta consacre quant à elle l'intégralité de son recueil *La Dame et la licorne*, paru en 2013<sup>9</sup>, à la célèbre teinture du même nom, pièce maîtresse du musée de Cluny. L'ouvrage témoigne ici de la grande amplitude que s'accorde la poésie *muséale* dans le traitement de l'œuvre de départ, puisqu'elle propose une cinquantaine de poèmes différents, tous inspirés de la contemplation des six tapisseries constitutives de la teinture de *La Dame à la licorne*. Les différents thèmes des tapisseries (l'amour, la solitude, les cinq sens, le désir, ...) y sont évoqués et déclinés d'un poème à l'autre sans que jamais la poète n'adopte une démarche à proprement parler descriptive.

---

<sup>9</sup> Le recueil a été publié pour la première fois en 2013 en portugais : Maria Teresa HORTA, *A Dama e o Unicornio*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2013. Une traduction française de ce recueil est disponible dans l'ouvrage suivant : Maria Teresa HORTA, *La Dame à la licorne*, Pageine d'Arte, 2017.

Si les six poèmes du centre du recueil, consacrés aux six tapisseries, développent une rêverie érotique à la troisième personne autour du thème du désir (évoqué par l'inscription de la sixième tapisserie « À mon seul désir »), plusieurs autres passages du recueil voient surgir un *je* poétique – qu'il soit celui de la poète ou celui de la Dame - qui ouvre la voie à une lecture plus intériorisée des tapisseries. L'assimilation successive du personnage central de la Dame tantôt à la voix poétique, tantôt à Pénélope, tantôt à Geneviève, dit la liberté que revendique la poète dans la lecture qu'elle donne de l'œuvre. Par ailleurs, le choix de s'exprimer dans une langue poétique faite de vers brefs et sans ponctuation, régulièrement constitués de phrases averbales et de listes nominales dit le refus de porter sur l'œuvre muséale un discours objectif ou rationnel pour mieux mettre en avant une parole fragmentaire, asyntaxique, plus proche de ce que pourrait être la langue du désir amoureux.

Dans *Rien à cette magie*, publié en 2018, Suzanne Doppelt fournit également un exemple de poésie muséale dans lequel l'intégralité du recueil s'articule autour d'une œuvre : *Les bulles de savon* du peintre Chardin. Les références du tableau ne sont cette fois citées ni dans le texte ni dans le paratexte, mais une représentation de la toile figure, en noir et blanc, dans deux des planches qui accompagnent le texte. Ici encore, la forme adoptée témoigne d'un refus de fournir sur l'œuvre un discours linéaire et suivi. La preuve en est que le texte est composé d'un entrelacement de trois formes poétiques distinctes : le corps du texte principal, constitué d'une prose poétique dense et très rarement interrompue par des marques de ponctuation forte, alterne avec des pages blanches présentant un texte en italique de quelques lignes ajusté au bord inférieur de la page, et des pages consacrées aux planches visuelles. De même que, dans le poème de Cole Swensen, les alinéas ne correspondaient jamais à un moment de pause syntaxique, le passage d'une page à l'autre se fait ici systématiquement au milieu d'une phrase, et souvent au beau milieu d'un syntagme :

Une bulle a été soufflée au milieu d'un silence de mort, ça pourrait être sur une route de campagne ou très près de la mer mais ça se passe entre quatre murs où le soleil n'indique rien et où le jour ne décline presque pas, c'est une histoire sans parole, un intermède pittoresque fréquemment arrêté, sa durée dépend de ses composants et de [CHANGEMENT DE PAGE] la force des vents<sup>10</sup>.

Le discours porté sur l'œuvre est foisonnant, comme en témoigne la longueur des phrases et les effets d'accumulation, mais sans cesse interrompu, entrecoupé par un changement de page ou par le surgissement d'autres types de discours. Ces fractures du discours poétique sont à mettre en relation avec la lecture proposée par la poète du tableau de Chardin, qui revisite à travers le

---

<sup>10</sup> Suzanne DOPPELT, *Rien à cette magie*, Paris, POL, 2018.



motif de la bulle de savon prête à exploser la tradition picturale des vanités. Ici encore, le texte est tissé d'éléments descriptifs qui renvoient au tableau ; mais la poète s'empare de certains aspects de l'œuvre, autour desquels elle va développer sa rêverie, mi-ontologique mi-onirique, sur l'éphémère magie de la bulle de savon.

Ces trois exemples contemporains de poésie *muséale* témoignent d'une lecture singulière de l'œuvre d'art : dans chacun d'eux, l'œuvre choisie constitue davantage un *matériau* que la poète va remodeler selon son bon vouloir, un *support* qui donne naissance à la rêverie poétique, que le *sujet* du poème à proprement parler. Et si l'on retrouve à chaque fois des éléments que l'on pourrait qualifier de descriptifs, l'intérêt du poème réside davantage dans l'expression d'un trouble intime qui intervient dans la contemplation de l'œuvre, qu'il soit amoureux, chez Cole Swensen, érotique, chez Maria Teresa Horta, ou métaphysique, chez Suzanne Doppelt.

« *Accepter, devant l'image, de perdre les repères de nos propres mots* »

À l'heure où l'image peut être reproduite à l'infini en quelques clics, la poésie *muséale* semble renoncer à l'ambition de décrire l'œuvre-support pour au contraire proposer une lecture personnelle, qui donne à voir l'émotion provoquée par le face-à-face avec l'objet d'art dans l'esprit du de la poète. Dès lors, l'écriture use de l'image poétique et de ses détours pour rendre le caractère obscur et immaîtrisable du jeu des connotations et des associations que suscite le tableau au sein de l'esprit du sujet observant. Elle propose ainsi une lecture personnelle et incarnée de l'œuvre d'art.

De tels processus rappellent l'expérience de la contemplation décrite par George Didi-Huberman dans son ouvrage *Essayer voir* :

Regarder, donc : assumer l'expérience de ne rien garder de stable. Accepter, devant l'image, de perdre les repères de nos propres mots. [...] Mais c'est là, justement, que réside une nouvelle chance pour la parole, pour l'écriture, pour la connaissance et la pensée elles-mêmes<sup>11</sup>.

Nombreux sont les poèmes *muséaux* de la production poétique contemporaine qui témoignent de cette « perte de repères » langagière face à l'œuvre d'art dont parle Georges Didi-Huberman. Aussi adoptent-ils souvent une écriture fragmentaire, entrecoupée de blancs typographiques, qui fonctionne par bribes ou saccades, par grappes de mots plutôt que par phrases au sens grammatical du terme. Et si ce vertige esthétique ne se manifeste pas matériellement ou syntaxiquement dans le poème, il œuvre sur le plan sémantique, par associations inattendues de

---

<sup>11</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2013, p. 52. C'est l'auteur qui souligne.

réseaux connotatifs, par exemple. Comme le disait Dominique Fourcade, la poésie *muséale* naît de ce troisième œil qui troue le front du poète et qui s'exprime, dans le poème, par le biais de ces discrètes discontinuités, ces fractures langagières.

Aussi reviendrai-je pour conclure à Fourcade, qui évoque le vertige qui s'empare du poète, dans son face-à-face avec l'œuvre d'art. C'est ce vertige, qui n'est pas sans rappeler « la perte de repère de nos propres mots » dont parle Georges Didi-Huberman, qui est à mes yeux caractéristique de l'esthétique de la poésie *muséale* contemporaine :

Je ne l'expliquerai pas je ne l'éclairerai pas [déclare-t-il à propos de la toile de Hantaï] – je ne le peux pas je ne le veux pas. Je la regarderai. J'écrirai. Et si je me tiens à de l'écriture je m'en dissocierais vertigineusement et je m'en approcherai jusqu'au vertige et je serai vivant.<sup>12</sup>

Lénaïg CARIOU (Université Paris 8, EA 7322)

\*\*\*

POUR CITER CET ARTICLE : Lénaïg CARIOU, « De la poésie ekphrastique à la poésie muséale : le poète au musée aujourd'hui », in CREAC'H Martine, IBEAS-ALTAMIRA Juan Manuel et VASQUEZ Lydia, *Délivrer le temps, écrire le musée (XIXe-XXe siècles)*, Hermann, 2020.

---

<sup>12</sup> Dominique FOURCADE, *sans lasso et sans flash*, op. cit., p. 15.