

La littérature au service de la RMN – Grand Palais : La collection éditoriale « Cartels »

Chiara Zampieri, Vrije Universiteit Brussels /
KU Leuven, RIMELL [✉](#)

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 18, n° 2 : « Littérisation des patrimoines »,
dir. Mathilde Labbé et Marcela Scibiorska, décembre 2024

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Chiara Zampieri, « La littérature au service de la RMN –
Grand Palais : La collection éditoriale “Cartels” »,
RELIEF – Revue électronique de littérature française, vol. 18,
n° 2, 2024, p. 61-76. doi.org/10.51777/relief21157

La littérature au service de la RMN – Grand Palais :

La collection éditoriale « Cartels »

CHIARA ZAMPIERI, Vrije Universiteit Brussel / KU Leuven

Résumé

Parue entre 2017 et 2018 aux Éditions Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, la collection éditoriale « Cartels » se compose de cinq récits de fiction, chacun consacré à un artiste de renom. Issus d'une commande orchestrée par Alina Gurdiel, directrice de l'agence de communication parisienne Alina Gurdiel et Associés, et la RMN – Grand Palais (aujourd'hui GrandPalaisRmn), ces volumes ont été réalisés pour accompagner et publiciser les expositions temporaires hébergées entre 2017 et 2019 au Grand Palais et au Musée du Luxembourg. Dans le discours d'escorte à son sujet, la collection « Cartels » est systématiquement présentée comme un objet culturel hybride situé à la croisée de deux formats éditoriaux – le catalogue de musée et l'œuvre littéraire – mais aussi à l'intersection de deux champs sociaux – le muséal et le littéraire. La collection « Cartels » sera ici étudiée en adoptant une perspective l'envisageant à la fois comme un ensemble d'œuvres littéraires et comme un produit de marketing et *branding* culturel conçu dès le départ pour être mis au service de l'institution commanditaire. Après avoir brièvement présenté la collection dans son ensemble, cette étude se focalisera sur le récit de Philippe Forest, *Rien que Rubens* (2017), édité à l'occasion de l'exposition « Rubens. Portraits princiers » au Musée du Luxembourg.

Au carrefour de la littérature et des musées¹

Depuis les années 2000 et en conjonction avec l'essor, d'une part, de la littérature hors du livre² et, d'autre part, du mouvement de la Nouvelle Muséologie³, l'on assiste à une progressive montée en puissance du *storytelling* dans le monde de l'art, notamment au sein des musées⁴. Animées par une nécessité de plus en plus pressante de se conformer à une vision renouvelée de leur rôle⁵, les institutions muséales du monde entier s'engagent aujourd'hui à rompre avec l'image traditionnelle du musée comme simple lieu de collection et d'exposition véhiculant une vision du monde et du savoir à la fois autoritaire et monolithique. L'ambition des musées contemporains consiste désormais à se positionner comme des lieux dynamiques

-
1. Cette étude s'inscrit au sein du projet « Muséo-littérature : les musées et la commande aux écrivains contemporains », conduit dans le cadre des travaux des RIMELL (voir www.litteraturesmodesdemploi.org).
 2. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « Introduction », *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », 2010, p. 3-13.
 3. Sur la Nouvelle Muséologie voir, entre autres, Bruno Brulon Soares, « L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie », *ICOFOM Study Series*, n° 43a, 2015, p. 57-72 ; Peter Vergo (dir.), *The New Museology*, Londres, Reaktion Books, 1989.
 4. Magali Nachtergaele, *Quelles histoires s'écrivent dans les musées ? Récits, contre-récits et fabrique des imaginaires*, Paris, MkF éditions, 2023, p. 22.
 5. Sur les rôles et missions des musées contemporains voir la dernière définition de musée, datée du 24 août 2022, disponible sur le site de l'International Council of Museums (icom.museum, consulté le 8 juillet 2024).

d'échange et de dialogue en mesure d'offrir à leurs visiteurs des perspectives sur le patrimoine à la fois originales, novatrices et surtout adaptées à leurs besoins et sensibilités⁶.

En 2000, lorsque ce changement de paradigme était encore en train de se faire, la muséologue britannique Eilean Hooper-Greenhill notait déjà que

[t]he idea of the museum is changing; it is being transformed and re-imagined. [...] The biggest challenge facing museums at the present time is the reconceptualization of the museum/audience relationship. After almost a century of rather remote relationships between museums and the public, museums today are seeking ways to embrace their visitors more closely⁷.

Depuis le début des années 2000, la nature du rapport entre les institutions muséales et leurs visiteurs a profondément évolué, notamment en ce qui concerne la prise en compte de la diversité des publics⁸. Cette tendance est toutefois indissociable d'une autre transformation majeure survenue dans le secteur muséal, à savoir l'inscription de différentes institutions dans un environnement de plus en plus concurrentiel au sein duquel, pour s'imposer et se démarquer des autres acteurs, il est essentiel de parvenir à attirer mais surtout à renouveler constamment l'intérêt des visiteurs. Pris dans ce climat de compétition pour capter l'attention des publics tout en affirmant leur supériorité face à la concurrence, les musées et, plus globalement, les institutions actives dans l'industrie culturelle, se sont vues obligées de commencer à opérer comme de puissants dispositifs communicationnels⁹ dont chaque pratique contribue, de façon plus ou moins explicite, à renforcer l'image globale que l'institution souhaite projeter¹⁰. La nécessité de se conformer à cette nouvelle reconfiguration du champ a conduit de nombreux musées à repenser leur rôle de médiateurs et à exploiter plus largement les opportunités offertes par certaines stratégies de communication ou de marketing culturel telles que le *storytelling* ou le *branding*¹¹.

Comme Mara Cerquetti le précise, cette reconfiguration du champ muséal a également conduit les musées à se présenter de plus en plus comme des « *experience centres*¹² » où, pour le visiteur ou la visiteuse, il ne s'agit pas tant d'observer passivement le patrimoine exposé, mais de le vivre activement et de le ressentir intimement. Pour les institutions, il s'agit alors de proposer des parcours-récits qui permettent aux publics d'explorer l'espace expositif de manière alternative. Pour le dire autrement, il s'agit pour les musées de « mettre en scène, comme dans une métalepse grandeur nature, l'entrée du spectateur dans un autre monde, celui de la fiction¹³ ». Cet objectif a été atteint notamment grâce au développement

6. Louise J. Ravelli, *Museum Texts: Communication Framework*, Oxford, Routledge, 2006, p. 2.

7. Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres, Routledge, 2000, p. 1.

8. Ravelli, *Museum Texts*, *op. cit.*, p. 2.

9. Paulette M. McMagnus, *Archaeological Displays and the Public: Museology and Interpretation*, Oxford, Routledge, 2000, p. 98.

10. Ravelli, *Museum Texts*, *op. cit.*, p. 136.

11. Nachtergael, *Quelles histoires s'écrivent dans les musées ?*, *op. cit.*, p. 53-57.

12. Mara Cerquetti, « Strategie di branding del cultural heritage nella prospettiva esperienziale », *Sinergie*, n° 82, 2010, p. 125.

13. Nachtergael, *Quelles histoires s'écrivent dans les musées ?*, *op. cit.*, p. 58.

de technologies de plus en plus sophistiquées qui, au cours des dernières décennies, ont conduit à la mise en œuvre d'expositions immersives et interactives permettant au public de littéralement plonger dans les Grottes de Lascaux¹⁴ ou de s'immerger dans les univers colorés et multiformes de Vincent van Gogh, Frida Kahlo ou Gustav Klimt¹⁵, pour ne citer que quelques expositions *blockbusters* des dernières années.

La littérature a elle aussi joué un rôle non négligeable dans ce changement d'orientation des musées, notamment à travers la mise en place d'initiatives telles que les résidences d'auteurs, la sollicitation d'écrivains-commissaires ou encore la commande d'œuvres littéraires inspirées par le patrimoine conservé¹⁶. Aux yeux des institutions concernées, ces stratégies de nature littéraire revêtent une double valeur : d'une part, elles participent à façonner l'image globale de l'institution qui peut ainsi se positionner comme un foyer de création contemporaine ; d'autre part, elles donnent lieu à des formes de médiation créatives, artistiques et parfois inattendues qui, tout en étant alternatives, ne perdent nullement en qualité, bien au contraire. Dans cette optique, l'écrivain est considéré comme le médiateur par excellence : il est « le plus à même de faire aimer l'art, de sensibiliser à la beauté où qu'elle soit, et d'ouvrir les esprits aux innovations de l'art contemporain¹⁷ ». Les mêmes valeurs et potentialités sont reconnues également au discours qu'il porte, le discours littéraire en l'occurrence, qui apparaît lui aussi comme un excellent contrepoinçt au discours historico-savant tenu par les textes de musée, notamment par les audioguides, les brochures de salle, les panneaux explicatifs ou les cartels¹⁸. Aussi exhaustifs, précis et détaillés qu'ils soient, ces textes de musée ne sont cependant pas à l'abri du risque d'apparaître comme défailants, banals, superficiels ou ennuyeux et d'étouffer ainsi aux yeux du public la complexité et la profondeur de l'œuvre d'art qu'ils évoquent¹⁹. C'est précisément en raison de la valeur esthétique et du rayonnement lui étant traditionnellement attribués que le discours littéraire apparaît volontiers au sein des équipes des musées comme un ressort de médiation prisé. Comparé à d'autres discours, le

14. Voir, par exemple, l'exposition « Arts et Préhistoire » au Musée de l'Homme, Paris, 16 novembre 2022 – 22 mai 2023.

15. Voir « Van Gogh : The Immersive Experience », vangoghexpo.com ; « Immersive Frida Kahlo », immersive-frida.com, « Klimt : The Immersive Experience », klimtexpo.com ; sites web consultés le 8 octobre 2024.

16. Sur les résidences d'auteurs, voir Carole Bisénius-Penin, *La Résidence d'auteurs. Littérature, territorialité et médiations culturelles*, Paris, Classiques Garnier, 2023. Sur les écrivains-commissaires, voir David Martens, « "Ouvrir une boîte comme on ouvre la bouche". L'écrivain-commissaire dans les cartes blanches de l'IMEC », *Littérature*, n° 203, 2021, p. 118-136 ; David Martens, « Un écrivain dans les couloirs du Louvre », *Recherches & Travaux*, n° 100, 2022. Sur les commandes littéraires en milieu muséal, voir Magali Nachtergael, « Fictions d'œuvres », *CONTEXTES*, n° 29, 2020 ; Chiara Zampieri, « Commissioned Museum-Literature », dans Rita Baleiro, Giovanni Capocchi et Jordi Arcos-Pumarola (dir.), *E-Dictionary of Literary Tourism*, Pérouse, Università per Stranieri di Perugia, 2023 ; Chiara Zampieri, « Muséo-littératures. Les musées et la commande aux écrivains », *La Lettre de l'OCIM*, n° 207, 2023, p. 18-24.

17. Catherine Mayaux, « Introduction », dans Catherine Mayaux (dir.), *Quand les écrivains font leur musée...*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 10.

18. Sur ce sujet voir Chiara Zampieri, « Le Regard souverain : plans-reliefs à l'épreuve de l'écriture », *La Lettre de l'OCIM*, n°207, 2023, p. 25-29 ; Chiara Zampieri, « Victor Hugo : de figure patrimoniale à source de création contemporaine. Les commandes littéraires à la MVH en collaboration avec la MEL », *Histoires littéraires*, n° 98, 2024, p. 97-119.

19. Ravelli, *Museum Texts*, op. cit., p. 4.

discours littéraire a en effet l'avantage de savoir faire converger dans un même geste énonciatif le subjectif et l'objectif, l'émotion et l'information, l'imagination et le savoir, catalysant de ce fait le ressenti et l'attention d'un public aussi large et divers que possible. En d'autres termes, dans le contexte muséal – et tout particulièrement dans les musées d'art –, le discours littéraire est envisagé avant tout comme une forme de création venant s'ajouter à la création artistique à laquelle il se réfère, renforçant de ce fait son rayonnement et son capital symbolique de départ.

C'est au cœur de ce contexte hautement concurrentiel et de nature artistique, certes, mais aussi économique et marchande, que des opérateurs culturels tels que l'EPIC (Établissement Public à caractère Industriel et Commercial) RMN – Grand Palais (aujourd'hui GrandPalaisRmn²⁰) trouvent un terrain particulièrement favorable à leurs activités. Chargée de « favoriser la rencontre du plus grand nombre avec l'art²¹ » par le truchement de grandes expositions temporaires, tout en « monétis[ant] par différents canaux la reproduction de l'œuvre d'art afin d'assurer ses missions pour le compte de l'État²² », la RMN – Grand Palais illustre parfaitement les enjeux et les tensions à l'œuvre dans l'industrie culturelle d'aujourd'hui. Polyvalente et multifonctionnelle, la RMN – Grand Palais organise ses propres expositions (pas moins de quinze par an !) tout en offrant une ample palette de services, tous destinés à la réussite de la double mission – culturelle et marchande – qui anime l'institution depuis sa création²³. Ainsi, pour chacune de ses expositions, la RMN – Grand Palais assure « accueil des publics, médiation, conférences d'histoire de l'art, édition, gestion de boutiques de musées et édition de produits culturels, ateliers d'art, agence photographique, acquisitions d'œuvres d'art pour les collections nationales, ingénierie culturelle, innovation numérique...²⁴ »

Spécialisée dans la médiation autant que dans la promotion et la publicisation de l'art qu'elle expose, la RMN – Grand Palais a elle aussi pu tirer parti des possibilités créatives, communicationnelles et promotionnelles offertes par la littérature et par son capital de prestige. La collection éditoriale « Cartels », parue entre 2017 et 2018 aux Éditions RMN – Grand Palais pour accompagner et promouvoir les expositions temporaires organisée à la même époque par la RMN – Grand Palais au Grand Palais et au Musée du Luxembourg, en est un exemple marquant. Par l'étude de cette collection éditoriale en tant que produit créatif et original et, en même temps, de *storytelling* et *branding* ciblé, il s'agira de mieux comprendre quelles sont les attentes et les enjeux sous-tendant cette commande de la part de la RMN – Grand Palais. L'analyse du récit *Rien que Rubens* (2017) de Philippe Forest permettra d'explorer de près les

20. Nous signalons que l'institution a changé de nom en janvier 2024. Dans le reste de l'article nous utiliserons l'ancien nom « RMN – Grand Palais » puisque c'est avec ce nom que la collection « Cartels » a été lancée. Pour une histoire complète de l'institution voir Sébastien Appiotti, *Photographiez, participez ! Cadrage du regard et pratiques photographiques du public au fil des mutations du Grand Palais*, Thèse de doctorat, Université Paris 8 Vincennes – Saint Denis, 2020, notamment p. 119-180.

21. GrandPalais, « Qui sommes-nous ? », www.grandpalais.fr, consulté le 21 octobre 2024.

22. Appiotti, *Photographiez, participez !*, op. cit., p. 143.

23. *Ibid.*, p. 141-150.

24. GrandPalais, « Qui sommes-nous ? », art. cit.

tensions à l'œuvre entre littérature et peinture, notamment quels effets le discours littéraire peut avoir sur la perception d'un tableau, mais aussi quels effets la confrontation avec l'art pictural peut avoir sur la création littéraire. Enfin, cette analyse permettra également de déterminer si et, le cas échéant, dans quelle mesure, la littérature parvient à conserver son autonomie face aux attentes et objectifs promotionnels et marchands du commanditaire.

La collection « Cartels » ou la littérature au service de la RMN – Grand Palais

D'après le muséologue André Gob « [l]e musée conserve, le musée expose, le musée étudie²⁵ ». Cependant, de nos jours ces trois fonctions ne prennent tout leur sens que si l'institution s'intègre efficacement dans la société qui l'entoure par le biais d'une quatrième fonction : « l'animation ». Cette dernière fonction, toujours selon André Gob, est celle qui permet au visiteur ou à la visiteuse de tirer « un profit maximum de sa venue, en termes de plaisir, de découvertes, d'acquisition de connaissances, de construction de soi (*Bildung*), de culture²⁶ ». Pour le dire autrement, le patrimoine conservé, exposé et étudié par les musées risque de demeurer muet ou inaccessible s'il n'est pas efficacement « animé ». Dans cette optique, l'exposition à elle seule semble ne plus suffire et doit de plus en plus s'accompagner d'activités interactives, de catalogues et supports dynamiques et inclusifs ou encore de gadgets et souvenirs captivants censés animer, prolonger, mais surtout publiciser l'expérience de la visite. L'une des solutions trouvées par la RMN – Grand Palais pour animer davantage ses expositions temporaires a été celle de collaborer avec l'agence de communication parisienne Alina Gurdiel et Associés afin de « propose[r] pour la première fois de son histoire éditoriale une collection de littérature, Cartels²⁷ ».

Lancée par Alina Gurdiel, directrice de l'agence de communication homonyme ainsi que de la célèbre collection éditoriale « Ma Nuit au musée » (Stock)²⁸, la collection « Cartels » se compose de cinq récits de fiction dont chacun a été réalisé sur commande par un « écrivain reconnu²⁹ » et est consacré à un « peintre majeur » ayant fait l'objet d'une exposition organisée par la RMN – Grand Palais. Ainsi, à l'occasion de l'exposition « Rubens. Portraits premiers » au Musée du Luxembourg (2017-2018), Philippe Forest rédige *Rien que Rubens* (2017), un récit dans lequel l'auteur explore la vie et les œuvres du peintre baroque à l'aune de ses deuils personnels. Lors de l'exposition « Gauguin l'alchimiste » (Grand Palais, 2017-2018), Zoé Valdès se plonge dans l'univers tahitien de Paul Gauguin pour écrire *Et la terre de leur corps* (2017), un récit dans lequel l'autrice cubaine imagine les derniers jours d'un Gauguin désormais seul, malade et plein de regrets. L'an suivant, c'est au tour de Mathias Énard de faire revivre, dans son récit *Désir pour désir* (2018), la ville d'Antonio Vivaldi et du Canaletto qui fait

25. André Gob, *Le Musée, une institution dépassée ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 20.

26. *Ibid.*

27. GrandPalais, « Cartels, nouvelle collection de littérature », www.grandpalais.fr, consulté le 8 juillet 2024.

28. Cette collection voit le jour au moment même où la collection « Cartels » s'interrompt. Voir Chiara Zampieri et David Martens, « Un noctambulisme de commande. De la carte blanche au marketing éditorial : la collection "Ma Nuit au musée" (Stock) », *Communication & langages*, n° 221, 2024, p. 3-24.

29. GrandPalais, « Cartels, nouvelle collection de littérature », art. cit.

alors l'objet de l'exposition « Éblouissante Venise ! Venise, les arts et l'Europe au XVIII^e siècle » (Grand Palais, 2018-2019). De même, la « Rétrospective Miró » (Grand Palais, 2018-2019) a été accompagnée par le récit *Les Constellations de Varengeville* (2018) dans lequel l'auteur Adrien Goetz imagine une rencontre à la fondation Maeght entre un journaliste franco-espagnol et un pianiste qui, dans sa jeunesse, côtoyait la famille Miró. Le dernier volume paru dans la collection a été réalisé par Marc Lambron lors de l'exposition « Michael Jackson : On the Wall » (Grand Palais, 2018-2019).

Comme le précisent les sites de la RMN – Grand Palais et de l'agence Alina Gurdiel et Associés, cette collection vise essentiellement à animer et prolonger les expositions par le truchement de « rencontres inédites » entre des personnalités au capital symbolique non négligeable, notamment des « *grands* auteurs de fiction du XXI^e siècle et des artistes *majeurs* de l'histoire de la peinture »³⁰. Que la scénographie énonciative soit celle d'une intense rencontre esthétique entre deux grands noms du monde artistique et littéraire est par ailleurs confirmé par le paratexte des volumes et plus particulièrement par les bandeaux où les noms de l'auteur et du peintre en question sont ponctuellement juxtaposés, laissant présager une concertation, voire une rencontre de grands esprits – ce qui par ailleurs ne manque pas de fonctionner aussi en tant que gage de la haute qualité du produit final (fig. 1).



FIG. 1. Couvertures avec les bandeaux de deux volumes de la collection « Cartels ». DR.

30. GrandPalais, « Cartels, nouvelle collection de littérature », art. cit. (nous soulignons).

D'après la RMN – Grand Palais et l'agence Alina Gurdiel et Associés, une telle rencontre entre le monde littéraire et le monde muséal est censée « donne[r] à vivre l'œuvre d'art, sa genèse, l'univers dans lequel elle prend sa source, les histoires qu'elle porte ou suscite, grâce au regard d'un écrivain³¹ ». Selon ses créateurs, la collection aurait donc été lancée pour fournir une perspective additionnelle sur l'artiste, une perspective qui serait en mesure de restituer moins ce que Rubens, Miró ou Gauguin ont été en tant qu'artistes que ce qu'ils ont été en coulisse, en tant que pères, maris, amants ou amis... À propos de *Rien que Rubens*, par exemple, nous pouvons lire sur le site de l'agence Alina Gurdiel et Associés que, dans son récit, « Philippe Forest [...] se replonge dans l'œuvre de Rubens à la recherche des peines et des joies qui ont construit cet immense artiste³² ». Dans cette optique, la collection aurait donc pour objectif de montrer l'homme derrière l'artiste, ajoutant à l'image de celui-ci que l'histoire de l'art nous a transmise au fil des siècles une dimension plus subjective et émotionnelle que l'exposition à elle seule ne saurait atteindre. À en croire l'institution commanditaire, le but de la collection serait donc d'élargir, à travers la littérature et son discours particulier, l'univers que l'exposition, par ses moyens propres, s'emploie à reconstituer. Pour le dire autrement, en lançant un produit comme la collection « Cartels », la RMN – Grand Palais mise sur la capacité de la littérature à enrichir les expositions en leur apportant un regard et un savoir essentiellement *autres* sur les artistes exposés et sur leurs œuvres. Sous cet angle, la collection « Cartels » fonctionnerait donc comme un dispositif qui, en complémentarité avec l'exposition, permettrait au public de s'immerger visuellement, mais aussi psychologiquement, émotionnellement et imaginativement, dans l'univers du peintre auquel l'exposition est consacrée.

La volonté de la collection « Cartels » de réunir au sein d'un même support l'imaginaire propre à la démarche littéraire et l'objectivité de l'information muséale se manifeste tout particulièrement dans la manière dont chaque volume de la série a été pensé et construit par ses créateurs. À l'instar des cartels muséaux, qui se présentent comme de « court[s] texte[s] [qui] propose[nt] au visiteur le premier niveau d'information sur l'objet³³ », les volumes de la collection « Cartels » ont eux aussi été conçus comme des « courts textes », tous d'environ cent pages, contenant, outre les textes littéraires, toute une série de détails techniques et de reproductions en haute qualité des œuvres dont le texte s'inspire et qui, bien entendu, sont données à voir au Grand Palais ou au Musée du Luxembourg à l'occasion de l'exposition que le volume est censé accompagner et promouvoir. Bien que les volumes de la collection soient avant tout les supports d'un discours littéraire (la RMN – Grand Palais tient à préciser qu'il s'agit d'une « collection de littérature » et que l'ouvrage est bel est bien un « ouvrage littéraire³⁴ »), les volumes adoptent donc également certaines des caractéristiques d'un catalogue d'exposition. La RMN – Grand Palais elle-même précise sur son site que les pages de

31. Voir *ibid.* et le site d'Alina Gurdiel et associés, www.alinagurdiel.com, consulté le 12 juillet 2024.

32. Alina Gurdiel et associés, www.alinagurdiel.com/philippe-forest-rien-que-rubens, consulté le 15 juillet 2024.

33. Entrée « Cartel », dans le *Dico des musées*, www.culture.gouv.fr, consulté le 12 juillet 2024.

34. GrandPalais, « Cartels, nouvelle collection de littérature », art. cit.

garde de chaque volume sont utilisées « pour déployer les œuvres auxquelles le texte fait écho » et que « [l]e brillant du papier et la mise en page reprennent les codes des éditions d'art »³⁵.

Si d'une part le nom de la collection ainsi que la présence d'illustrations et de détails techniques dans les pages de garde ont le but d'ancrer le livre dans le secteur muséal et de faire de la publicité à l'exposition et aux tableaux y étant exposés, d'autre part ces éléments paratextuels ont aussi pour fonction de produire, au sein de l'ouvrage, une sorte de parcours muséal. Chaque livre est en effet conçu pour offrir au lecteur la possibilité de revoir à tout moment et avec facilité des reproductions des tableaux décrits par les différents auteurs. Par son énonciation éditoriale et, plus particulièrement, par la juxtaposition de texte et images, chaque volume se transforme en une galerie de papier dans laquelle le lecteur, tel un visiteur, peut se promener. Tel un musée portatif ou un musée de poche, chaque volume de la collection permet en effet au lecteur de (re)faire l'expérience de la visite³⁶. Ceci est vrai à la fois pour le lecteur ayant déjà visité l'exposition et pour le lecteur qui ne l'aurait pas encore fait. Le lecteur qui a déjà visité l'exposition trouvera son plaisir dans la reconnaissance des tableaux ou des descriptions, dans la découverte de détails qui lui auraient échappé durant la visite ou encore dans l'adoption de points de vue auxquels il n'aurait pas pensé d'emblée. Pour le lecteur qui n'aurait pas (encore) vu l'exposition, le livre fonctionne plutôt comme un *teaser* qui donne un avant-goût de l'exposition, qui accroche, séduit et intrigue, anticipant de ce fait le plaisir de la visite et encourageant le lecteur à se faire visiteur – qui plus est, un visiteur qui, grâce à la lecture du livre, sera idéalement plus avisé et en mesure de faire de liens qu'il n'aurait pas nécessairement su ou pu faire auparavant.

Le fait que les volumes de la collection « Cartels » se situent au croisement entre l'ouvrage littéraire et le catalogue de musée est d'ailleurs parfaitement en phase avec l'image de marque que les Éditions RMN – Grand Palais cherchent à véhiculer et qui est celle d'une maison d'édition qui serait « *La maison d'édition des musées*³⁷ ». Sur leur site, on peut lire en outre que depuis longtemps les Éditions RMN – Grand Palais ont choisi d'abandonner « les austères publications [scientifiques] du début pour laisser place à une production de livres d'art innovante et variée, à même de toucher des publics toujours plus larges ». Depuis les années 2000, « loin d'être enfermé dans un discours de spécialistes » le catalogue est devenu pour les Éditions RMN – Grand Palais un dispositif en mesure de « prolonge[r] l'exposition et le cadre muséologique : il en constitue une re-création à part entière en proposant une articulation fine et dynamique des textes et des images, pensés selon une logique de complémentarité et de narrativité, sans rien sacrifier à leur qualité ». Il va de soi que la littérature, et la prose fictionnelle dont la collection « Cartels » est le support, ne peut que contribuer à la réalisation de ces objectifs.

35. *Ibid.*

36. Karen E. Brown, Laurence Petit et Liliane Louvel, « Introduction », *Word & Image*, vol. 30, n° 1, « Musing in the Museum », 2014, p. 2.

37. GrandPalais, « Notre histoire », editions.grandpalaisrmn.fr, consulté le 12 juillet 2024 (nous soulignons). Les citations suivantes se réfèrent à la même page web.

Littérature et peinture : Philippe Forest vis-à-vis de Rubens

Par la juxtaposition de textes et d'images dont ils sont le creuset, les volumes de la collection « Cartels » font de l'exposition un espace à arpenter et avec le regard et avec l'imagination et de la visite un parcours pensé pour un sujet (le narrateur) qui, en lisant et en observant les images qui l'entourent, parviendrait à se les réapproprier pour en faire quelque chose de nouveau et d'hybride. Mi-texte et mi-image, ce qui résulte de cette appropriation de l'exposition par la lecture et par l'observation est un véritable iconotexte³⁸. La portée iconotextuelle des volumes de la collection « Cartels » émerge de manière particulièrement claire dans le corps du texte et tout particulièrement dans les séquences qu'on pourrait qualifier d'ekphrastiques. Ces séquences, qui visent à fournir « a verbal representation of visual art³⁹ », au premier abord semblent se fonder sur la doctrine horacienne de l'équivalence des arts – *ut pictura poesis* –, d'après laquelle la littérature, par son discours particulier, aurait la capacité de donner à voir le monde aussi bien que la peinture. Dans cette optique, le texte et l'image auraient le même but : créer une représentation capable de donner à voir une scène donnée mais aussi de susciter chez l'observateur/lecteur des passions et des émotions fortes – et c'est la raison pour laquelle la plupart des textes ekphrastiques, y compris les récits de la collection « Cartels », sont généralement sous-tendus par des descriptions dont la portée émotionnelle est très appuyée⁴⁰.

Comme le précisent Karen Brown, Laurence Petit et Liliane Louvel, dans le contexte de la littérature consacrée aux musées, les séquences ekphrastiques sont essentiellement des digressions sensorielles et synesthétiques dont la particularité, d'un point de vue narratologique, est celle de pouvoir altérer de façon plus ou moins significative le tempo de la narration⁴¹. Ces séquences, qui dans tous les récits de la collection « Cartels » reviennent avec une certaine fréquence, ont en effet la capacité d'arrêter ou de ralentir le cours de l'intrigue en permettant au lecteur de se plonger, pendant plusieurs pages, dans le clair-obscur d'un portrait, dans les nuances des draperies d'un manteau ou encore dans les courbes sinueuses d'un nu. Or, il s'avère que l'ekphrasis est par nature prise dans une impasse paradoxale : autant les descriptions ekphrastiques sont issues de l'image et visent à l'égaliser, voire même à la remplacer, autant elles appellent et revendiquent sans cesse le support visuel qui les a engendrées (et qui dans les volumes de la collection se trouve à portée de main, pas plus loin que dans les pages de garde). Il n'est donc pas surprenant que ce soit précisément face aux séquences ekphrastiques que le lecteur ressent plus qu'ailleurs dans le texte la nécessité de revenir vers l'image et de s'appuyer sur elle pour retrouver et reconnaître les détails sur lesquels l'auteur greffe son discours.

Dans cette optique, les séquences ekphrastiques représentent donc un véritable lieu de frontière dans et à travers lequel une transition peut s'opérer pour le lecteur entre les *facta*

38. Brown, Petit et Louvel, « Introduction », art. cit., p. 5.

39. David Kennedy et Richard Meek, *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*, Manchester, Manchester University Press, 2019, p. 3.

40. *Ibid.*, p. 14.

41. Brown, Petit et Louvel, « Introduction », art. cit., p. 2.

et les *ficta*, entre le réel du tableau et la fiction du récit. Les séquences ekphrastiques, en tant que lieu de convergence du texte et de l'image, de ce qui est dit et de ce qui est vu, fonctionnent alors comme des seuils⁴², des croisements hybrides entre le réel et la fiction, entre l'institution et la littérature, à travers lesquels le lecteur a la possibilité soit de sortir de l'intrigue pour aller vers le tableau (et par extension vers l'exposition et son savoir académique) soit, à l'inverse, de quitter le tableau et l'univers expositif pour rejoindre la fiction et les personnages façonnés par l'auteur afin d'apporter une dimension émotionnelle au tableau et à son auteur. Pour le dire autrement, les séquences ekphrastiques constituent un point de jonction entre les deux champs – le muséal et le littéraire – que la collection « Cartels » englobe et souhaite combiner.

Chaque auteur de la collection gère les séquences ekphrastiques à sa propre manière ; cependant il est évident que pour tous les écrivains le défi consiste avant tout à dépasser la fixité et l'immobilité d'une image représentant un seul et unique instant pour l'inscrire dans une narration plus large et universelle. Certes, dans leurs récits les auteurs s'efforcent de rendre visible l'œuvre d'art, ses formes et ses couleurs, mais ce qui pour eux compte surtout c'est d'arriver à mettre en récit les tableaux décrits. En témoigne exemplairement le passage que, dans *Rien que Rubens*, Philippe Forest consacre à la deuxième version du *Massacre des Innocents* (vers 1638), un tableau dans lequel le peintre met en scène l'épisode tragique de la mise à mort des enfants juifs par les soldats d'Hérode après la naissance du Christ à Bethléem (fig. 2) :

On reconnaît immédiatement le sujet emprunté à l'un des Évangiles [...]. La scène est sanglante, comme il se doit. On transperce à coup d'épée les femmes et leurs enfants, on les étrangle, on leur fracasse la tête. Les mères font rempart de leurs corps, elles griffent, elles mordent. Le sol se trouve tout jonché de petits cadavres dont la chair vire déjà du rose au noir⁴³.

Par l'emploi du temps présent, de verbes de mouvement et de mots issus du champ sémantique de la violence – le tout organisé dans des propositions simples agencées l'une à l'autre dans une structure paratactique –, en l'espace de quelques lignes Forest parvient à infuser vie, rythme et mouvement dans la scène et à « faire voir » à travers l'imagination la théâtralité, la confusion baroque et la mêlée de corps propres au tableau. Pour Forest, toutefois, il s'agit moins de « montrer » ce désordre que de faire ressentir au lecteur la violence, la cruauté et l'horreur qui le sous-tendent – une violence, une cruauté et une horreur que, d'après l'auteur, le tableau de Rubens ne parvient nullement à rendre –, du moins aux yeux des contemporains. Immédiatement après la description de la deuxième version du *Massacre des Innocents*, en se faisant le porte-parole des observateurs modernes, Forest avance en effet que

42. L'ekphrasis est définie comme « a threshold across which the reader may enter and withdraw from the text at will » (*ibid.*, p. 3).

43. Philippe Forest, *Rien que Rubens*, Paris, Éditions RMN – Grand Palais, 2017, p. 92-93. Les citations suivantes se réfèrent à la même édition.

[u]ne telle débauche de cruauté, une pareille exagération dans l'horrible, les poses et les postures emphatiques que Rubens a données à ses personnages et qui paraissent appartenir à des statues antiques, irréaliment le spectacle et le privent de tout le pathétique qu'il possède pourtant. [...] [C]e qu'en montre Rubens n'émeut pas. L'œil n'établit aucun rapport de la fiction qu'imagina l'artiste à la réalité à laquelle celle-ci est censée renvoyer [...]. (p. 93)

Dans ce passage, Forest regrette qu'aujourd'hui ce tableau ne soit plus en mesure de nous transmettre ni le caractère grave et tragique dont la scène biblique est naturellement chargée s'agissant d'un massacre d'enfants, ni la douleur, le pathétique et la violence que les personnages représentés sont censés ressentir. D'après Forest, aux yeux d'un observateur du XXI^e siècle, les personnages du tableau ont quelque chose d'innaturel au point qu'ils pourraient passer pour des acteurs de théâtre. Forest pousse cette réflexion à l'extrême lorsqu'il avance qu'en observant le *Massacre des Innocents*, « on croirait plutôt assister à la retransmission télévisée d'une compétition sportive » dans laquelle les bras levés vers le ciel des mères en pleurs ne seraient qu'une « absurde et risible "ola" soulevant la foule d'un stade » (p. 93-94).



FIG. 2. Peter Paul Rubens, *Le Massacre des innocents* (ca. 1638). Domaine public, via Wikimedia Commons. Attribution : José Luiz Bernardes Ribeiro / CC BY-SA 4.0

Aux yeux de Forest, aujourd'hui le tableau échouerait donc à créer de l'empathie et à susciter chez le public une identification quelconque. En somme, aujourd'hui les tableaux de Rubens – et tout particulièrement les tableaux religieux comme *Le Massacre des Innocents* – ne parviendraient plus à parler, à communiquer avec ceux qui les observent :

quelque chose nous sépare de Rubens, [...] une frontière a été tracée dans le temps de l'autre côté de laquelle il se trouve. Elle dispose et dresse dans le vide une sorte d'écran qui s'interpose entre sa peinture et nous. [...] les intimidantes représentations religieuses qui fondèrent la gloire de leur auteur et qui firent sa fortune ne nous touchent qu'à la condition d'oublier ce qu'elles voulaient dire et qui faisait pourtant leur prix. (p. 24-25)

La littérature entre alors en jeu. C'est précisément à elle de briser cet « écran » et de rendre à nouveau lisibles les tableaux de Rubens. Si d'une part Forest insiste sur le fait que « nous ne savons plus voir un tableau de Rubens », d'autre part il précise aussi que grâce à la littérature, et à l'imagination dont elle est le support, nous pouvons encore « apprécier son œuvre pour autre chose que ce dont elle nous parle » et, précise-t-il, « [c]ela revient à rêver. À rêver Rubens » (p. 29). Dans cette optique, le rêve et l'imagination seuls peuvent encore nous permettre de retrouver, dans les œuvres de l'artiste, une vérité qui puisse nous parler et nous émouvoir.

Dès lors, si Forest critique le tableau de Rubens ce n'est pas tant pour affirmer la supériorité de la littérature sur l'art pictural que pour prôner une complémentarité et une alliance entre ces deux modes de représentation que sont l'image et la parole, en conformité avec l'ambition de la collection. En tant que support et complément de la peinture, le discours tenu par Forest s'emploie alors à montrer au lecteur/visiteur qu'aussi éloigné de nos réalités que l'épisode biblique puisse paraître, il ne l'est pas tant que cela. Ainsi, l'auteur n'hésite pas à rappeler au lecteur/visiteur que le massacre d'enfants que Rubens représente constitue une horreur qui, dans l'Histoire, a eu lieu « bien souvent, trop souvent [...] et dont notre siècle nous a fourni de si nombreux exemples que nous n'avons pas encore oubliés » (p. 93). Dès lors, la violence et la cruauté que le discours littéraire de Forest s'emploie à susciter et à transmettre dans la séquence ekphrastique n'ont pas tant le but de faire voir l'épisode biblique tel que Rubens l'a peint que d'animer le tableau et de permettre à son observateur d'établir un contact plus direct et un lien plus immédiat avec ce qu'il observe. Il s'agit, pour l'auteur, de fournir des clés de lecture en mesure de susciter l'empathie et de rendre l'horreur d'une action abominable – le meurtre d'enfants – à nouveau lisible, crédible et contemporaine. D'autant plus que cette horreur, de nos jours, ne cesse pas d'être perpétrée.

Par le recours au discours littéraire et à la référence au présent du lecteur, Philippe Forest accomplit dans ce passage un geste dont la portée n'est pas insignifiante, notamment en termes de médiation culturelle. Comme le précisent Bruno Nassim Abouddar et François Mairesse, la médiation culturelle – qu'elle soit opérée par un professionnel ou par un artiste – consiste à « mettre en relation un individu ou un groupe avec une proposition culturelle ou artistique [...], afin de favoriser son appréhension, sa connaissance et son appréciation⁴⁴ ». Dans *Rien que Rubens*, par sa description de la deuxième version du *Massacre des Innocents*, Forest participe activement à cet effort communicatif puisque par son texte il déjoue le regard qu'un contemporain lambda pourrait porter sur le tableau de Rubens en favorisant non

44. Bruno Nassim Abouddar et François Mairesse, *La Médiation culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2022, p. 3.

seulement la lecture du tableau mais aussi la création d'une relation plus intime et personnelle avec le sujet représenté et, de ce fait, une appréciation majeure du tableau.

Si d'une part *Rien que Rubens* peut fonctionner comme un dispositif de médiation, il n'en reste pas moins que, en tant qu'œuvre littéraire, le texte de Forest bénéficie également d'une certaine autonomie. Dans son récit, l'auteur ne se gêne nullement pour mettre à mal les académismes savants, tout particulièrement ceux du critique d'art Eugène Fromentin. La posture assumée par Forest montre bien cette volonté de l'auteur de se détacher de l'histoire de l'art officielle pour offrir au lecteur une perspective qui est celle d'un autre créateur, certes, mais aussi (et peut-être surtout) celle d'un être humain particulier, qui n'est ni historien de l'art ni critique d'art. Dans son récit, l'auteur assume plutôt la posture de quelqu'un qui aborde les tableaux moins à l'aune de ses connaissances (qui sont cependant très solides) que de ses propres expériences et de son propre ressenti. Forest précise en effet que « [c]haque œuvre d'art est comme un miroir dans lequel se refléchet le visage de celui qui la contemple » et que dans son récit il « ne préten[d] nullement pas faire mieux. Ni même : faire autrement » (p. 41, 43). En invitant le lecteur/observateur à faire de même, Forest s'emploie donc à scruter les tableaux de Rubens pour s'y retrouver⁴⁵. *Rien que Rubens* restitue donc moins le portrait d'un monument de l'histoire de l'art occidental que celui d'un homme simple qui, comme l'auteur et comme la plupart des visiteurs ou des visiteuses, le long de sa vie a aimé et souffert, traversant des périodes de bonheur et des moments de détresse.

C'est précisément sur le terrain du désespoir et de la douleur que Forest rencontre Rubens : bien que à des siècles d'intervalle, le peintre baroque et l'écrivain contemporain ont tous les deux connu la douleur déchirante qui est celle d'un père qui perd sa petite fille et qui cherche, comme il peut, à éterniser son souvenir⁴⁶. Ce point de contact entre Forest et Rubens émerge avec force lorsque l'auteur évoque le portrait *Lady in Waiting* (vers 1620) qui est censé représenter Clara Serena, fille de Rubens, morte à l'âge de douze ans lorsqu'elle était au service de l'archiduchesse Isabelle à la cour de Bruxelles. Dans ce passage, en parlant de Rubens autant que de soi-même, Forest s'interroge sur le pouvoir de l'art – qu'il soit un art du langage ou du pinceau – de faire vivre ou resurgir ce qui a disparu et n'est plus. En dévisageant le portrait de Clara Serena, Forest ne peut pas s'empêcher de penser que Rubens, comme lui-même l'a fait dans ses récits *L'Enfant éternel* (1997) ou *L'Enfant fossile* (2014), a réalisé ce portrait avec le but d'éterniser par son art le souvenir de sa fille, comme « si la peinture était douée du prodigieux pouvoir de rendre la vie à tous ceux qui l'ont perdue » (p. 87). Mais est-ce bien le cas ? La question demeure sans réponse, puisqu'en observant la jeune fille dans le tableau Forest se dit, non sans espoir, qu'elle fait peut-être semblant « afin de soulager [son père, Rubens] d'un peu de sa peine, consentant en silence au songe vain avec lequel son père se console un peu de sa perte » (p. 88). Il va de soi que, par le même geste, Forest ne peut pas manquer de s'interroger sur le pouvoir de son propre médium : l'écriture.

45. Ce parallèle entre auteur et artiste est explicité par Forest : « Peignant le portrait du peintre, l'écrivain le fait sien. Du même coup, c'est le sien qu'il fait » (p. 44).

46. Philippe Forest raconte cette perte dans *L'Enfant éternel* (Paris, Gallimard, 1997) et *L'Enfant fossile* (Lille, Éditions inventit / Musée des Confluences, 2014).

Dans cette optique, *Rien que Rubens* participe activement à la médiation du savoir sur le tableau (les sujets des tableaux sont à chaque fois expliqués) mais aussi à l'élaboration d'une histoire de l'art qui est alternative mais en même temps complémentaire à celle proposée par les musées et les historiens de l'art officiels. Par sa lecture personnelle des tableaux, Forest tente de rapprocher le lecteur/visiteur de la peinture de Rubens en lui montrant que, aussi anciens et apparemment déliés de notre réalité soient-ils, ces tableaux peuvent encore nous parler de notre temps, mais aussi de ce que nous vivons et de ce que nous ressentons en tant qu'êtres humains. Dans cette perspective, le récit de Forest se fait donc lui aussi texte de musée, mais texte de musée augmenté offrant, outre des informations facilement accessibles dans les cartels officiels ou dans les catalogues, une passerelle qui, reliant le XVII^e siècle et le présent, permet de « neutraliser l'historicité⁴⁷ » et d'établir avec l'œuvre de Rubens un rapport de proximité et d'empathie qui autrement ne serait pas forcément naturel.

« Cartels » : un jeu de miroirs patrimonial et patrimonialisant

Les récits de la collection « Cartels » sont tous le fruit d'une commande orchestrée par la RMN – Grand Palais et l'agence de communication Alina Gurdiel et Associés avec le but de valoriser, promouvoir et publiciser un artiste, son œuvre et, par extension, l'exposition dont il fait l'objet grâce au regard original d'un écrivain. Si d'une part ces textes constituent indéniablement des produits de *merchandising* haut de gamme, taillés sur mesure pour répondre aux exigences de médiation mais aussi de communication de l'institution commanditaire, d'autre part ils sous-tendent également des tensions créatives qui en font des œuvres littéraires à part entière. Bien que ces textes doivent répondre à un cahier des charges et à une série de consignes précises (comme, par exemple, le nombre de signes ou encore le sujet à traiter), le cas d'étude fourni par le récit *Rien que Rubens* de Philippe Forest montre bien que, dans leurs textes, les auteurs de cette collection ne se privent nullement du plaisir d'essayer de déjouer la commande qui leur a été confiée ainsi que les usages commerciaux que l'institution muséale souhaite appliquer à leur langage afin de revendiquer leur autonomie créative.

Il est indéniable que le texte de Forest, comme les autres volumes de la collection, remplit pleinement sa mission de promotion et d'outil de médiation, voire de « cartel » qui, en informant à sa façon, parvient aussi à prolonger et à enrichir le savoir officiel que l'institution se charge de véhiculer et dont elle se fait garante. Cependant, il est tout autant indéniable que l'acceptation de cette commande n'est pour les auteurs qu'une nouvelle occasion d'explorer et approfondir des thèmes et des interrogations leur étant chers, *in primis* leur statut d'écrivains. Comme le cas de Philippe Forest l'a mis en avant, l'auteur profite de cette occasion pour écrire sur Rubens, certes, mais aussi et surtout pour s'interroger sur lui-même, sur sa propre perte et sur son propre chagrin, mais aussi sur ce que signifie écrire. Ainsi, tout en honorant pleinement la commande qui lui a été faite, Forest ne manque pas de prôner

47. Sur ce concept, voir David Martens, « L'hier et l'aujourd'hui dans le portrait de pays. Neutralisations de l'historicité », dans Anne Reverseau (dir.), *Le Portrait de pays illustré. Un genre phototextuel*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 225-247.

l'autonomie de sa démarche en ramenant son texte, par le truchement de Rubens, non seulement à sa propre expérience autobiographique mais aussi à l'ensemble de son œuvre, qui s'en trouve de ce fait renforcée et enrichie.

Si de nos jours de plus en plus d'écrivains, musées et maison d'éditions font le choix d'initier ou de participer à ce type de projets, c'est parce que les avantages en termes de rayonnement sont significatifs pour toutes les parties concernées. Grâce à des projets muséo-littéraires comme « Cartels », les institutions ont en effet l'occasion de se positionner comme des lieux qui, en plus d'exposer de l'art, en produisent activement. Qui plus est, ces initiatives permettent également aux musées de se montrer comme des institutions encourageant une patrimonialisation quelque peu alternative, certes, mais qui en même temps permet à différents publics de se rapprocher et de se familiariser avec le patrimoine artistique. Les écrivains, par le fait même d'être invités à participer à un projet en collaboration avec des lieux d'expositions aussi prestigieux que le Grand Palais ou le Musée du Luxembourg sont eux aussi investis d'un rayonnement et d'une reconnaissance qui ne font que valider, voire accroître, le capital symbolique qui était à l'origine même de leur invitation. Dès lors, nous pouvons affirmer que dans ce type de démarches auteurs et institutions s'unissent dans un jeu de miroirs patrimonial et patrimonialisant à la faveur duquel « chaque acteur bénéficie de et participe conjointement à la consolidation du capital symbolique de [l'autre]⁴⁸ ».

Bibliographie

- ABOUDRAR Bruno Nassim et MAIRESSE François, *La Médiation culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2022.
- APPIOTTI Sébastien, *Photographiez, participez ! Cadrage du regard et pratiques photographiques du public au fil des mutations du Grand Palais*, Thèse de doctorat, Université Paris 8 Vincennes – Saint Denis, 2020.
hal.science/tel-03185227
- BISENIUS-PENIN Carole, *La Résidence d'auteurs. Littérature, territorialité et médiations culturelles*, Paris, Classiques Garnier, 2023.
- BROWN Karen E., PETIT Laurence et LOUVEL Liliane, « Introduction », *Word & Image*, vol. 30, n° 1, « Musing in the Museum », 2014. doi.org/10.1080/02666286.2013.771923
- BRULON SOARES Bruno, « L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie », *ICOFOM Study Series*, n° 43a, 2015, p. 57-72. doi.org/10.4000/iss.563
- CERQUETTI Mara, « Strategie di branding del cultural heritage nella prospettiva esperienziale », *Sinergie*, n° 82, 2010, p. 123-142. ssrn.com/abstract=2500231
- FOREST Philippe, *L'Enfant éternel*, Paris, Gallimard, 1997.
- *L'Enfant fossile*, Lille, Éditions inventit / Musée des Confluences, 2014.
- *Rien que Rubens*, Paris, Éditions RMN – Grand Palais, 2017.
- GOB André, *Le Musée, une institution dépassée ?*, Paris, Armand Colin, 2010.
- HOOPER-GREENHILL Eilean, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres, Routledge, 2000.
- KENNEDY David et MEEK Richard, *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*, Manchester, Manchester University Press, 2019.

48. Zampieri, « Muséo-littératures », art. cit., p. 24.

- MARTENS David, « L'hier et l'aujourd'hui dans le portrait de pays. Neutralisations de l'historicité », dans Anne Reverseau (dir.), *Le Portrait de pays illustré. Un genre phototextuel*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 225-247.
- « "Ouvrir une boîte comme on ouvre la bouche". L'écrivain-commissaire dans les cartes blanches de l'IMEC », *Littérature*, n° 203, 2021, p. 118-136.
- « Un écrivain dans les couloirs du Louvre », *Recherches & Travaux*, n° 100, 2022. doi.org/10.4000/recherchestravaux.5094
- « L'hier et l'aujourd'hui dans le portrait de pays. Neutralisations de l'historicité », dans Anne Reverseau (dir.), *Le Portrait de pays illustré. Un genre phototextuel*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 225-247.
- MAYAUX Catherine, « Introduction », dans Catherine Mayaux (dir.), *Quand les écrivains font leur musée...*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 9-20.
- MCMAGNUS Paulette M., *Archaeological Displays and the Public: Museology and Interpretation*, Oxford, Routledge, 2000.
- NACHTERGAEL Magali, « Fictions d'œuvres », *CONTEXTES*, n° 29, 2020. doi.org/10.4000/contextes.9872
- *Quelles histoires s'écrivent dans les musées ? Récits, contre-récits et fabrique des imaginaires*, Paris, MkF éditions, 2023.
- RAVELLI Louise J., *Museum Texts: Communication Framework*, Oxford, Routledge, 2006.
- ROSENTHAL Olivia et RUFFEL Lionel, « Introduction », *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », 2010, p. 3-13. A consulter sur shs.cairn.info
- VERGO Peter (dir.), *The New Museology*, Londres, Reaktion Books, 1989.
- ZAMPIERI Chiara, « Muséo-littératures. Les musées et la commande aux écrivains », *La Lettre de l'OCIM*, n° 207, 2023, p. 18-24.
- « Le Regard souverain : plans-reliefs à l'épreuve de l'écriture », *La Lettre de l'OCIM*, n° 207, 2023, p. 25-29.
- « Commissioned Museum-Literature », dans Rita Baleiro, Giovanni Capecci et Jordi Arcos-Pumarola (dir.), *E-Dictionary of Literary Tourism*, Pérouse, Università per Stranieri di Perugia, 2023. Disponible sur www.unistrapg.it
- « Victor Hugo : de figure patrimoniale à source de création contemporaine. Les commandes littéraires à la MVH en collaboration avec la MEL », dans *Histoires littéraires*, n° 98, 2024, p. 97-119.
- ZAMPIERI Chiara et MARTENS David, « Un noctambulisme de commande. De la carte blanche au marketing éditorial : la collection "Ma Nuit au musée" (Stock) », *Communication & langages*, n° 221, 2024, p. 3-24.