

École Nationale Supérieure Louis-Lumière

## MEMOIRE DE MASTER 2

### PHOTOGRAPHER AU MUSEE : POINTS DE VUE DE VISITEURS ET VISITEUSES

Diversité des pratiques et des contenus photographiques au musée à l'ère du numérique

VOLUME 1/2

Présenté par Odile KEROMNES

Spécialité Photographie - Promotion 2017

Sous la direction de

M. Jean-Paul GANDOLFO, enseignant à l'ENS Louis-Lumière

&

M. Pierre LANNOY, chargé de cours en sociologie à l'Université Libre de Bruxelles

Membres du jury :

Mme Véronique FIGINI-VERON, enseignante chercheuse à l'ENS Louis-Lumière

M. Jean-Paul GANDOLFO, enseignant à l'ENS Louis-Lumière

M. André GUNTHERT, maître de conférences à l'EHESS

M. Pierre LANNOY, chargé de cours en sociologie à l'Université Libre de Bruxelles

M. Pascal MARTIN, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

École Nationale Supérieure Louis-Lumière

MEMOIRE DE MASTER 2

PHOTOGRAPHER AU MUSEE : POINTS DE VUE DE VISITEURS ET VISITEUSES

Diversité des pratiques et des contenus photographiques au musée à l'ère du numérique

VOLUME 1/2

Présenté par Odile KEROMNES

Spécialité Photographie - Promotion 2017

Sous la direction de

M. Jean-Paul GANDOLFO, enseignant à l'ENS Louis-Lumière

&

M. Pierre LANNOY, chargé de cours en sociologie à l'Université Libre de Bruxelles

Membres du jury :

Mme Véronique FIGINI-VERON, enseignante chercheure à l'ENS Louis-Lumière

M. Jean-Paul GANDOLFO, enseignant à l'ENS Louis-Lumière

M. André GUNTHERT, maître de conférences à l'EHESS

M. Pierre LANNOY, chargé de cours en sociologie à l'Université Libre de Bruxelles

M. Pascal MARTIN, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

## Remerciements

J'exprime ici toute ma reconnaissance à Monsieur Jean-Paul Gandolfo pour m'avoir accompagnée dans mon projet professionnel depuis ma première année à Louis-Lumière, et pour avoir accepté de diriger le présent mémoire.

Je tiens à remercier tout autant Monsieur Pierre Lannoy, pour avoir accepté d'être mon co-directeur et pour toute son aide. Merci d'avoir été si disponible, enthousiaste et bienveillant.

Je remercie Madame Figini-Véron et Pascal Martin pour leur accompagnement méthodologique et leur disponibilité.

Je tiens également à remercier Madame Dominique Trocnet pour avoir rendu possible le partenariat avec l'École du Louvre, car le semestre que j'y ai passé m'a permis d'enrichir ma pensée sur le sujet des visiteur-e-s de musées. Merci à Florent Fajole.

Je remercie Anne Krebs pour nos échanges, ainsi que François Mairesse et Marie-Clarté O'Neil pour leur aide dans les premiers moments du travail de recherche.

Je remercie Monsieur André Gunthert et Monsieur Hasquenoph pour m'avoir accordé du temps pour des entretiens très enrichissants.

Un grand merci à Madame Isabelle Vanhoonacker aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, qui a rendu possible l'enquête de terrain au musée Old Masters. Merci pour le temps que vous m'avez consacré et pour votre enthousiasme. Merci à tous les membres du personnel des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, qui m'ont très bien accueillie.

Je tiens à remercier les 51 visiteur-e-s que j'ai interrogé-e-s dans le cadre de cette enquête de terrain, et tout particulièrement les 21 visiteur-e-s qui m'ont envoyé leurs images.

Enfin, merci à ma famille ; merci à toutes les personnes qui ont manifesté un intérêt pour mon travail. Merci à Anne W., Anne L., Jean et Flore pour leurs conseils.

Merci à Victor pour m'avoir soutenue depuis le début.

## Table des matières

Remerciements.....	3
Résumé.....	6
Mots-clés.....	7
Abstract.....	8
Keywords.....	9
Avant-propos.....	10
Introduction .....	11
PARTIE I.....	15
Photographier au musée : contextes, antériorités et actualités d'une pratique.....	15
1) La photographie au musée, une problématique contemporaine.....	15
A. Interdire la photographie ?.....	15
B. Interdire la photographie, une question de droit(s) ?.....	19
C. État de l'art : les photographies des visiteur-e-s, oubliées par la littérature.....	21
2) Comprendre la photographie au musée : des antériorités.....	23
A. La copie d'œuvres.....	23
B. La reproduction d'œuvres.....	24
C. Constitution de « musées imaginaires ».....	26
3) Comprendre la photographie au musée : évolutions récentes.....	27
A. Tourisme culturel.....	27
B. Deux révolutions majeures pour la photographie.....	32
C. La photographie amateur.....	33
PARTIE II.....	35
Photographier au musée : enquête de terrain au sein du musée Old Masters à Bruxelles.....	35
1) Un champ d'études spécifique : les études de publics.....	35
A. Brève histoire des études de publics.....	35
B. La notion de public(s).....	38
2) L'enquête de terrain au musée Old Masters.....	40
A. Les raisons d'une enquête et le choix du lieu.....	40
B. Présentation du musée Old Masters.....	43
C. Méthode et protocole de l'enquête de terrain.....	46
3) Analyse des données.....	51
A. Procédure pour l'analyse des données.....	51
B. Présentation générale et technique du corpus d'images.....	53
C. Établissement d'une typologie des photos des visiteur-e-s.....	54
PARTIE III .....	60
Une typologie des photographies prises au musée Old Masters.....	60
1) La photo-document.....	60
A. La photo-ressource.....	62
B. La photo-béquille.....	65
C. La photo-aide mémoire.....	68
D. La photo-inspiration.....	70
E. La photo-souvenir.....	72
F. La photo-confirimation.....	76
G. La photo-coup de cœur.....	79
2) La photo-sociabilité.....	82
A. La photo-mise en scène.....	84

B. La photo-coullisse.....	87
C. La photo-témoignage.....	88
D. La photo-partage.....	90
E. La photo-publication.....	93
3) La photo au musée comme fin en soi.....	97
A. La photo-passe-temps.....	98
B. La photo-actif.....	99
C. La photo-(in)attendue.....	103
D. La photo-automatique .....	106
E. La photo-systématique.....	108
F. La photo-étalonnage.....	112
G. La photo-esthétisante.....	113
Conclusion.....	120
Bibliographie.....	123
Présentation de la partie pratique du mémoire.....	132

## Résumé

Quand on pense à la photographie au musée, on évoque généralement les questions d'autorisation ou les *selfies* des visiteur-e-s devant la Joconde... Mais on envisage rarement le sujet au-delà de ces questions juridiques et de ces stéréotypes.

La photographie au musée est un héritage du tourisme culturel et de ses mécanismes d'appropriation. Elle est aussi marquée par l'histoire de la reproduction des œuvres. Ce phénomène très récent a toutefois explosé avec l'arrivée du numérique et du *smartphone*. Les nouvelles technologies rendent possible une démocratisation de l'accès à l'art et à la culture, dans un contexte où les publics de musées sont pris en compte dans leur diversité.

Grâce à ce mémoire, nous proposons de donner un aperçu de la variété et de la richesse des productions photographiques des visiteur-e-s de musées. Pour ce faire, nous avons mené une enquête de terrain au musée Old Masters à Bruxelles. Des observations, des entretiens et l'analyse du corpus de photos que nous avons collectées auprès des visiteur-e-s nous ont permis de présenter un classement des photos en différents types.

Certaines photos sont pensées comme des documents, qui seront souvent consultés après la visite : nous avons distingué la photo-ressource, la photo-béquille, la photo-aide mémoire, la photo-inspiration, la photo-souvenir, la photo-confirmation et la photo-coup de cœur.

D'autres témoignent du rôle joué par la photographie dans la sociabilité au musée, tant au moment de la prise de vue que lors du partage de l'image. Nous les avons appelées photo-mise en scène, photo-coulisse, photo-témoignage, photo-partage et photo-publication.

Enfin, la photo-passe-temps, la photo-actif, la photo-(in)attendue, la photo-automatique, la photo-systématique, la photo-étalonnage et la photo-esthétisante sont autant d'exemples d'une pratique photographique auto-suffisante, qui constitue le moteur de la visite au musée : ce qui compte, c'est de photographier.

Avec ces différents types, nous montrons que la photographie au musée présente de multiples facettes et qu'elle permet aux visiteur-e-s de créer leur propre expérience de visite.

## **Mots-clés**

Photographie

Numérique

Musée

Visiteur

Public

Tourisme

Souvenir

Enquête

Typologie

Expérience

## Abstract

Thinking about photography in museums often involves thinking about photography bans or visitors' selfies in front of the *Mona Lisa*... But it seems there is more to this question than these legal aspects and common stereotypes.

Photography in museums is a legacy of tourists' appropriation of their experience. Photography in museums has also been influenced by the history of works of art being reproduced. However, visitor photography in museums is quite a recent phenomenon, especially with the digital reign and *smartphones*. These new technologies enable a process of democratization of access to arts and culture, in a context where visitors are slowly being taken into account in all their diversity.

With this thesis, we want to give an overview of the extremely varied photographic behaviours and contents of visitors' pictures. In order to do so, we have conducted some fieldwork at the Old Masters Museum in Brussels. With our observations, interviews, as well as the analysis of all the pictures we got from visitors, we were able to distinguish a number of photographic types.

Firstly, there are pictures which are documents for the visitors and will often be used after the visit. Among these documentary pictures, there are pieces of information, souvenirs.

Then, some pictures show the important role of photography in sociability in museums. The visitors photograph each other, or they send each other pictures.

Finally, photography can be the main activity during the visit, or even its goal. What matters to the visitors with this category of photographs is that they have been made : taking the picture is what matters, when visitors are bored or want to be creative.

With these types of pictures visitors take in museums, we conclude that there really is not one unique visitor experience. This abstract idea does not take into consideration the fact that photography, amongst other things, enables each visitor to create his own museum experience.

## **Keywords**

Photography

Digital

Museum

Visitor

Public

Tourism

Souvenir

Fieldwork

Typology

Experience

## **Avant-propos**

Nous avons fait le choix d'adopter une grammaire inclusive pour le présent mémoire. Vous ne serez donc pas surpris-e-s de trouver à intervalles réguliers des petits tirets permettant de conserver une neutralité du sujet. La langue française prône le masculin universel ; notre parti-pris a été de préciser à chaque fois que les sujets peuvent être féminins et masculins. Aussi, afin d'alléger les phrases, nous avons souvent privilégié la forme féminisée en « eur-e » : par exemple « visiteur-e » plutôt que « visiteur-euse » ou encore « conservateur-e » plutôt que « conservateur-trice ».

# Introduction

Il existe un lien très fort entre photographie et musée<sup>1</sup>. Le médium photographique est un outil de travail pour nombre de professionnel-le-s de musée, qu'il s'agisse des muséographes, des scénographes, des régisseur-e-s, des muséologues, ou encore des conservateur-e-s : tous les corps de métier au musée sont concernés par la photographie<sup>2</sup>.

Aussi, lorsqu'on parle de la photographie au musée, on peut penser aux séries de photographes artistes, à l'instar du travail de Thomas Struth, Elliott Erwitt, Christian Milovanoff ou encore Martin Parr. En effet, le musée est un lieu photogénique<sup>3</sup>.

Par ailleurs, on peut aussi penser aux photographies de reproduction des œuvres dans les musées (que nous aborderons dans la première partie).

Mais qu'en est-il des photographies prises par les visiteur-e-s même ?

Compter pour rien l'expérience du tourisme, ou la réduire à un plaisir dévalué au prétexte qu'elle est partagée par des millions d'individus, conduit logiquement la plupart des auteurs à négliger la signification de l'opération photographique qui lui est coextensive<sup>4</sup>.

L'idée du présent mémoire est née du constat suivant : la photographie au musée est un sujet régulièrement débattu, et pourtant on semble ignorer les productions photographiques des visiteur-e-s. Lorsque le sujet est évoqué, l'axe choisi est rarement celui d'un intérêt pour la forme et le contenu même de ces images. On pourrait s'avancer et dire que les images produites du côté des publics des musées ne sont pas connues : même dans le

---

1 Nous entendons le terme « musée » selon la définition qu'en donne l'ICOM (*International Council of Museums*) en 2007 : « Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. »

2 Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir), *Visiteurs photographes au musée*, Paris, La Documentation française, 2013, 320 p.

3 Rémi Parcollet, *La photographie de vue d'exposition*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain (sous la direction de M. LEMOINE Serge), Paris, Université Paris Sorbonne, 2009, 640 p. + annexes.

4 André Gunthert, « La photographie, monument de l'expérience privée », in *Histoire visuelle*, mis en ligne le 5 septembre 2012. URL : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2514>. Consulté le 27/01/2017.

(rare) cas d'études portant sur les photographies des visiteur-e-s, on privilégie celles qui sont publiées et ne sont donc pas représentatives de l'ensemble des images produites.

Le phénomène de la photographie au musée a créé une réaction massive, une sorte de « panique morale », selon les termes de Critcher :

One feature of a moral panic is exaggerated or distorted media reporting about a new behaviour, focusing on extreme examples that come to be seen as typical<sup>5</sup>.

Un certain nombre d'échanges durant notre travail de recherche ont mis en lumière la ténacité de nombreux préjugés<sup>6</sup> concernant le sujet des photographies prises par les visiteur-e-s de musées. Ainsi, il nous a paru d'autant plus nécessaire de tenter de déconstruire l'image monolithique des touristes qui ne voient le musée qu'à travers leur écran d'appareil photographique<sup>7</sup>. La déconstruction de cette figure du touriste traversera nos différentes parties.

Selon nous, les stéréotypes communs ne sont pas justifiés, et il existe en réalité une grande diversité de photographies produites par les visiteur-e-s. Ces photographies relèvent de motivations différentes. Les visiteur-e-s photographes au musée ne représentent donc pas un corps homogène. Pour en savoir plus, nous allons regarder directement les photographies que prennent les visiteur-e-s photographes au musée. Voici comment nous allons procéder.

A travers notre travail de recherche, basé à la fois sur l'actualité, la littérature et le terrain, nous tenterons de répondre aux questions suivantes : comment est née la photographie au musée ? Comment s'est-elle développée ? Pourquoi l'interdire ?

Quelles sont les pratiques photographiques des visiteur-e-s dans un musée d'art classique ? Quels critères semblent avoir une influence sur les productions photographiques des visiteur-e-s ? Y a-t-il un lien entre les motivations pour la prise de vue et le contenu des photographies ? Y a-t-il un type de photographies qui prédomine chez chaque visiteur-e : leur

---

5 Chas Critcher, *Moral panics and the media*, Buckingham, UK, Open University Press, 2003, cité par Alli Burness, « New ways of looking : self-representational social photography in museums », in Theopisti Stylianou-Lambert (dir.), *Museums and visitor photography : redefining the visitor experience*, Edimbourg, Boston, MuseumsEtc, 2016, p. 93.

6 André Gunthert, « La photographie, monument de l'expérience privée », *op cit.*

7 *Ibid.* : « Tous ceux qui prétendent que l'opération photographique dresse un écran entre le spectacle et le spectateur n'ont jamais observé les visiteurs d'un musée, qui offre un magnifique laboratoire à l'examen des pratiques documentaires spontanées du grand public. »

production photographique est-elle homogène ? Quels types de photographies peut-on distinguer ?

Une première partie nous permettra d'établir les antériorités et les enjeux actuels de la photographie au musée.

Dans un premier temps, nous allons revenir sur les polémiques qui ont eu lieu récemment en France et ailleurs, concernant principalement l'interdiction de photographier donnée par les musées aux visiteur-e-s. Nous précisons les arguments avancés par les musées pour légitimer cette interdiction. Nous évoquerons par ailleurs la littérature ayant trait au sujet, ce qui mettra en valeur le réel manque au niveau des contenus des photographies des visiteur-e-s, très peu voire pratiquement pas étudiés.

Suite à cet état des lieux, nous tenterons d'établir les racines de la photographie au musée, à la fois dans les pratiques de copie et de reproduction d'œuvres et dans les pratiques propres au tourisme culturel. Le tourisme culturel possède un lien fort avec la photographie et influence les regards et les pratiques.

Finalement, il conviendra de rappeler les deux révolutions techniques majeures qui ont eu lieu dans la photographie depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle : premièrement, l'apparition du numérique et, deuxièmement, celle du *smartphone*. Ces révolutions ont eu un impact sur la photographie au musée, qui s'est alors massifiée. Auparavant, la photographie au musée ne se pratiquait quasiment pas : on peut donc dire que c'est à ce moment que le phénomène est apparu. C'est pourquoi nous avons décidé d'analyser le phénomène des visiteur-e-s photographes comme un phénomène récent et même actuel, à travers le prisme du numérique.

Le cœur de notre travail a été la réalisation d'une enquête de terrain, qui nous a permis de caractériser la diversité des pratiques et des contenus photographiques des visiteur-e-s dans un musée d'art classique, le musée Old Masters à Bruxelles.

Dans la deuxième partie, il semblait nécessaire de commencer par expliquer ce que nous entendons par « publics ». C'est une notion qui a évolué, parallèlement à l'histoire de l'évaluation muséale. Nous montrerons ainsi que notre travail de recherche s'ancre dans un

contexte de prise en compte croissante des publics et de leur diversité dans les politiques muséales.

Avant de pouvoir révéler les résultats de l'enquête de terrain, il nous faudra décrire et expliciter les méthodes utilisées pour cette enquête. Nous évoquerons le protocole mis en place, aussi bien *in situ* dans les salles du musée, qu'*a posteriori* pour l'analyse des données.

When visitors take photos in museums, few try to capture the essential essence of an object or create its most stunning likeness. Most visitors take photos to memorialize their experiences, add a personal imprint onto external artifacts, and share their memories with friends and families<sup>8</sup>.

Pour la troisième partie, nous exposerons les résultats de l'enquête de terrain. En nous basant sur cette phrase de Nina Simon, nous distinguerons trois catégories principales de photographies prises par les visiteur-e-s du musée Old Masters. Ces trois catégories sont la photographie comme document, la photographie qui relève de la sociabilité et la photographie comme fin en soi, comme activité auto-suffisante au sein de l'espace muséal. Au sein de ces trois catégories, nous avons distingué au total 19 « types » et « sous-types » de photographies.

De la sorte, nous aurons établi de manière précise et concrète la diversité des pratiques et des contenus photographiques des visiteur-e-s dans un musée d'art classique.

---

8 Nina Simon, *The participatory museum*, Santa Cruz, Museum 2.0, 2010, 388 p. [En ligne], URL : <http://www.participatorymuseum.org/read/>.

# PARTIE I

## Photographier au musée : contextes, antériorités et actualités d'une pratique

### 1) La photographie au musée, une problématique contemporaine

#### A. Interdire la photographie ?

Comme le montrent les auteur-e-s de l'ouvrage *Visiteurs photographes au musée*, les controverses récentes en France se sont cristallisées autour de l'interdiction de photographier au musée d'Orsay, en 2010<sup>9</sup>. Cette interdiction a entraîné de nombreux débats, principalement dans la presse et dans des blogs sur Internet. Ces polémiques ont donné naissance, entre autres, à une réflexion sur les photographies des visiteur-e-s de musée. A partir de mars 2012, la Direction générale des patrimoines au Ministère de la Culture et de la Communication a instauré un groupe de travail sur le thème des photographies prises par les visiteur-e-s au musée<sup>10</sup>. Ce groupe de travail a abouti à une charte, fruit de longs mois de travail interdisciplinaire<sup>11</sup> : « Tous Photographes »<sup>12</sup>.

Les interdictions sont fréquentes dans les musées<sup>13</sup> : on n'a pas le droit de manger, de courir, de parler fort. « Les œuvres sont à contempler dans le cadre de sévères et assommantes contraintes » déplorait Goodman en 1990<sup>14</sup>. Aussi, les interdictions peuvent engendrer de mauvaises relations entre les musées et leurs publics<sup>15</sup>. Il en va de même avec

---

9 Voir Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, pp. 5-8. Il y explique l'émergence de la question des visiteurs photographes avec le cas d'Orsay. Il évoque aussi le groupe de parole.

10 Au sujet de ce groupe de travail, voir la postface de *Visiteurs photographes au musée* par Jacqueline Eidelman, qui y est consacrée. Voir aussi l'entretien mené avec Bernard Hasquenoph, retranscrit en annexe (Annexe 2 : *Entretien avec Bernard Hasquenoph*, pp. 20-33).

11 Voir Annexe 2, op cit., pp. 28-30. Bernard Hasquenoph évoque le « Louvre pour tous », le groupe de travail et la charte.

12 Voir Annexe 13 : *La charte « Tous Photographes ! »*. Voir aussi Annexe 2, *Entretien avec Bernard Hasquenoph*, pp 29-30.

13 Voir Annexe 16, Illustration 1.

14 Goodman, « La fin des musées ? », in *Esthétique et connaissance – pour changer de sujet*, Paris, l'éclat, 1990, p. 73.

15 Nina Simon, *The participatory museum*, op cit.

l'interdiction de la photographie. Le constat est simple : la photographie est partout. Pourquoi donc l'interdire dans un musée, lieu de délectation et de production iconographique<sup>16</sup> ?

En 2010, dans son *Participatory Museum*, Nina Simon déclare :

Museums tend to be protective of their collections and restrict the extent to which visitors can physically, or even virtually, share their objects.

Un certain flou plane souvent sur les questions d'autorisation. Les auteur-e-s de *Visiteurs photographes au musée* mettent en avant les « situations institutionnelles disparates », au niveau international (il existe une très grande variété de régimes d'interdiction ou d'autorisation dans le monde) mais aussi selon qu'il s'agit d'expositions permanentes ou temporaires<sup>17</sup>. Au final, il arrive que les visiteur-e-s ne sachent pas ce qu'ils ont le droit de faire, photographiquement parlant.

L'interdiction de la photographie au musée pose de nombreuses questions. Tout d'abord, cette interdiction nuit à l'aspect démocratique de l'institution muséale<sup>18</sup>.

Ce n'est pas au musée de prescrire comment il faut regarder ou comment il faut consommer une œuvre ou un site, c'est la différence entre le musée et l'église. A l'église, il y a un protocole, on s'agenouille, on brûle un cierge, on prie, on chante quand il faut, mais le musée ce n'est pas cela. Le musée c'est un projet démocratique qui est supposé laisser chacun profiter à sa façon du patrimoine<sup>19</sup>.

L'interdiction pose également d'autres problèmes, comme l'accroissement de la fatigue au travail pour les gardien-ne-s de musée, qui se retrouvent obligé-e-s de rappeler sans cesse à l'ordre les visiteur-e-s photographes<sup>20</sup>. Aussi, les visiteur-e-s vivent mal cette interdiction, voire en souffrent : André Gunthert, du point de vue de visiteur, nous a exposé le

16 Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, op cit.

17 Voir Annexe 2, *Entretien avec Bernard Hasquenoph*, p. 30.

18 Elsa Olu, « Photographie, musée et pouvoir : formes, ressorts et perspectives », in *La Lettre de l'Ocim*, n°117, 2008, [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2009. URL : <https://ocim.revues.org/326>. Consulté le 03/11/2016. Olu est engagée pour une vraie démocratie culturelle et parle d'une microphysique du pouvoir dans les musées.

19 Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, p. 17.

20 Anne Krebs, « Le droit de photographier au Louvre. Conditions de visite et conditions de travail », in Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, op cit., pp. 57-85.

caractère traumatique de son expérience à Bayeux pour voir la tapisserie<sup>21</sup>. Il décrit la frustration engendrée par l'interdiction : « Celui qui interdit d'accomplir cette fonction consolatrice de l'objet-souvenir fait quelque chose (...) de très violent, une sorte de confiscation de l'expérience.<sup>22</sup> »

Les raisons avancées par les musées pour interdire la photographie sont multiples, mais de nombreux-ses chercheur-e-s et journalistes comprennent que la question se trouve plutôt au niveau d'une confrontation entre l'ancienne culture<sup>23</sup>, représentée par les collections muséales, et la nouvelle culture, incarnée par les appareils photographiques numériques<sup>24</sup>. On remarque que l'interdiction concerne le plus souvent les musées d'art et non d'autres types de musées comme les musées de science, peut-être plus ouverts aux nouvelles technologies<sup>25</sup>.

It seems that there is a conflict between the desire to maintain tight control of the representation and circulation of images and objects through restrictive photographic policies and the educational and public interest goals of a museum<sup>26</sup>.

Ce que soulève cette phrase de Theopisti Stylianou-Lambert est le paradoxe entre l'interdiction de la photographie par l'institution muséale, dont une des missions principales est de rendre l'art accessible à tou-te-s.

En réalité, tous les arguments soulevés par les musées pour légitimer l'interdiction de la photographie sont plus ou moins irrecevables et/ou de mauvaise foi<sup>27</sup>. Il s'agit des arguments suivants :

Premièrement, les visiteur-e-s photographes entraîneraient des problèmes de circulation. Cet argument est étonnant compte-tenu des autres activités ayant pour conséquence une circulation difficile au sein du musée et pourtant tolérées par celui-ci<sup>28</sup>.

---

21 Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, pp 9-11.

22 *Ibid.* pp. 13-14.

23 Voir Annexe 16, Illustration 2.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*, p. 19.

26 Theopisti Stylianou-Lambert (dir.), *Museums and visitor photography : redefining the visitor experience*, Edimbourg, Boston, MuseumsEtc, 2016, p. 14.

27 Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, op cit.

28 Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, p. 19.

André Gunthert explique, en prenant l'exemple de la chapelle Sixtine, que c'est un problème qui relève avant tout des compétences d'organisation des musées<sup>29</sup>. Bernard Hasquenoph résume de la sorte :

En fin de compte, c'est des règles de vie. Comme il y a un nouvel usage massif, au début il faut que s'établissent des codes de bonne conduite, d'éducation et puis de gestion spatiale pour que les choses se passent bien<sup>30</sup>.

Deuxièmement, les photographies des visiteur-e-s au flash entraîneraient des problèmes de conservation préventive et endommageraient les œuvres. En fait, même cet argument est *a priori* non recevable<sup>31</sup>.

Aucun risque thermique n'est évidemment à craindre des appareils d'amateur à cause de la faible énergie des éclairs qu'ils produisent. (...) En fait, ces éclairs sont surtout gênants pour le confort visuel des visiteurs<sup>32</sup>.

Pour nuancer ce propos, si les déclenchements ont lieu en très grand nombre et sur plusieurs années, les ultraviolets émis pourraient avoir un impact. De nouvelles études mériteraient d'être conduites.

Finalement, les musées invoquent aussi des arguments relatifs au droit : interrogeons à présent leurs fondements juridiques.

---

29 *Ibid.*, p. 10, p. 19.

30 Annexe 2 : *Entretien avec Bernard Hasquenoph*, p. 32.

31 Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, *op cit.*

32 Maria Sancho-Arroyo, Jean-Paul Rioux, « L'utilisation au musée des équipements à éclairs électroniques », *Technè*, n° 4, 1996, cité par Anne Krebs in « Le droit de photographier au Louvre. Conditions de visite et conditions de travail », *op cit.*, p. 59.

## B. Interdire la photographie, une question de droit(s) ?

L'argument juridique avancé par les musées pour légitimer l'interdiction de la photographie concerne les droits qu'ils détiendraient sur leurs collections. En fait, on distingue la possession matérielle d'une œuvre et le droit d'auteur-e. Comme l'indique Pierre Noual :

De fait, musées publics comme musées et collectionneurs privés ne sont généralement propriétaires que d'une œuvre limitée à son support<sup>33</sup>.

Dans *Visiteurs photographes au musée*, Géraldine Salord<sup>34</sup> démontre, avec un raisonnement par l'absurde, qu'il n'est possible d'interdire la photographie au musée que dans de très rares cas, qui en deviennent négligeables. Annie Héritier complète : « les enjeux recherchés par les autorités muséales sont certes légitimes, mais la décision administrative est illégale<sup>35</sup> ». La conclusion de Mélanie Durlong de Rosnay résume parfaitement la question :

Les politiques des musées en matière de reproduction des œuvres ne sont pas harmonisées. L'interdiction d'effectuer des photographies ne repose sur aucun fondement juridique. Les utilisations des reproductions photographiques ou numériques des œuvres peuvent être restreintes par le droit d'auteur des artistes contemporains ou modernes dans la mesure où les œuvres n'appartiennent pas au domaine public. En revanche, l'introduction de restrictions sur l'utilisation des œuvres du domaine public est discutable à la fois juridiquement et économiquement. Des solutions existent afin de faciliter la reproduction de ces œuvres et leur réutilisation, dans un souci de diffusion de la culture. La possibilité de prendre des photographies et de les réutiliser représente une modalité privilégiée d'accès du public aux œuvres et de préservation du patrimoine<sup>36</sup>.

---

33 Pierre Noual, « Photographier au musée. Guide de sensibilisation juridique à l'usage du visiteur photographe », 2017, p. 5. Voir un extrait synthétique en Annexe 12.

34 Géraldine Salord, « L'appropriation de l'image des collections : quels droits pour les visiteurs photographes ? », in Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée, op cit.*, pp. 27-36.

35 Annie Héritier, « L'interdiction de photographier au musée. Enfreindre le droit du public ou défendre l'intérêt du service public ? Un dilemme juridique à (ne pas) résoudre » in Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée, op cit.*, p. 47.

36 Mélanie Durlong de Rosnay, « Les politiques institutionnelles, entre restrictions contractuelles et collaboration avec des sites de partage », in Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs*

L'interdiction de la photographie au musée est donc infondée juridiquement<sup>37</sup>. De plus, Bernard Hasquenoph explique que l'interdiction est inapplicable<sup>38</sup> : « l'interdiction est morte ».

De toute façon l'interdiction est ingérable. Tout va vers la miniaturisation, les appareils sont de plus en plus performants, on se dit que ça va continuer, ils pourront de moins en moins interdire la photo à moins de bloquer les systèmes<sup>39</sup>.

Malgré ou grâce à ces éléments, la situation est en train de changer : la tendance générale dans les musées est à l'autorisation de la photographie. Selon André Gunthert, c'est bien aux musées de s'adapter à la nouvelle situation et non l'inverse<sup>40</sup>.

D'une part, nous avons vu que les interdictions de photographier dans les musées sont le plus souvent injustifiées. D'autre part, cette interdiction n'a pas lieu d'être car la photographie au musée bénéficie, au total, à la fois aux publics et à l'institution. Pour Nina Simon, autoriser la photographie permettrait aux visiteur-e-s de partager leur expérience avec leur entourage et parfois ainsi inciter des non-visiteur-e-s à se rendre dans un musée. Mélanie Roustan déclare que la pratique photographique devrait être encouragée par l'institution.

---

*photographes au musée, op cit.*, pp. 49-56.

37 *Ibid.*, p. 51.

38 Annexe 2 : *Entretien avec Bernard Hasquenoph*, p. 32.

39 *Ibid.*, p. 33.

40 Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, p. 12.

## C. État de l'art : les photographies des visiteur-e-s, oubliées par la littérature

Ce qui est certain, c'est que le sujet des visiteur-e-s photographes fait couler de l'encre. De nombreux articles de presse ou sur le Web y font référence. Encore récemment, le sujet est revenu, dans le cadre de l'exposition Vermeer au Louvre, qui a ravivé les polémiques. Ces articles ne vont souvent pas plus loin que des stéréotypes et des rappels sur les questions d'interdiction : ceci prouve que le débat est aujourd'hui encore nécessaire.

Dans *Les musées et leurs publics, savoirs et enjeux*, Daignault et Schiele<sup>41</sup> soulignent la nécessité de mettre en commun les connaissances dans le domaine des études de publics car il existe un réel manque de circulation et de mise en application des résultats des études d'évaluation muséale. C'est pourquoi, peut-être – et même sûrement - existe-t-il des études sur les visiteur-e-s photographes qui nous auraient échappées.

Sur le sujet des visiteur-e-s photographes, l'ouvrage de référence en France a été publié suite à la polémique en lien avec l'interdiction de photographier au musée d'Orsay (cf. *supra*). Il s'agit de *Visiteurs photographes au musée*, évoqué dans les parties précédentes. Cet ouvrage est structuré en trois parties : une première partie sur le contexte juridique de l'interdiction ou de l'autorisation à photographier, une seconde sur les pratiques photographiques des visiteur-e-s et une dernière sur l'appropriation de ces pratiques photographiques par l'institution. On peut dire que la France a été pionnière sur la question<sup>42</sup>. Mais elle a été rapidement suivie par le monde anglo-saxon : *Museums and visitor photography*, publié en 2016, est rapidement devenu un ouvrage de référence également.

Ces deux ouvrages sont engagés<sup>43</sup> pour une démocratisation de l'accès à la culture passant par la liberté de pratiquer la photographie au musée. Nous nous inscrivons dans la même démarche.

---

41 Lucie Daignault, Bernard Schiele (dir.), *Les musées et leurs publics, savoirs et enjeux*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, 367 p.

42 Annexe 2 : *Entretien avec Bernard Hasquenoph*, p. 26.

43 « We collectively see visitor photography as a set of personal and social practices which can facilitate understanding and sharing and a democratic and empowering act which can provide access points to exhibitions and bring audiences closer to museum objects » in Theopisti Stylianou-Lambert (dir.), *Museums and visitor photography : redefining the visitor experience*, Edimbourg, Boston, MuseumsEtc, 2016, p. 26.

While more and more museum visitors use photography and accumulate personal photographs, their effect on the museum experience and its meaning, and the ways in which they are used, are also largely understudied<sup>44</sup>.

Effectivement, la littérature sur les pratiques photographiques des visiteur-e-s de musées est assez peu foisonnante. Ceci s'explique par l'évolution récente de ces pratiques, couplée à une longue histoire de manque de considération de la part des professionnel-le-s de musées entre autres.

C'est peu traité parce que de façon globale il existe une littérature sur la photographie amateur mais elle est beaucoup moins importante que celle sur les auteurs photographes, au cinéma c'est pareil. Les pratiques vernaculaires de manière générale sont les parents pauvres de l'observation ethnographique, c'est dommage, en particulier pour ce qui concerne la photographie. Si on réfléchit un peu, on s'aperçoit qu'on pourrait avoir grâce à ces corpus, immenses, accès à une auto-ethnographie gigantesque et incroyable. Cela n'existe pas, ce n'est pas collecté, l'image vernaculaire n'est pas prise en considération<sup>45</sup>.

Au final, le moment de la prise de vue photographique au sein du musée est souvent délaissé pour évoquer plutôt les usages ultérieurs de ces photographies, avec le partage et les réseaux sociaux. Aussi, on peut trouver un certain nombre de sources sur l'aspect juridique de la question : autorisation, interdiction et positionnement des institutions muséales. C'est ce manque dans la littérature que nous aimerions contribuer à combler, en menant ce travail de recherche sur les productions photographiques des visiteur-e-s au musée. C'est pourquoi nous avons mené une enquête de terrain (voir parties II et III). Avant d'aborder ce travail, évoquons les pistes qui peuvent éclairer le phénomène de la photographie au musée et sa naissance.

---

44 *Ibid.*, p. 11.

45 Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, p. 14.

## **2) Comprendre la photographie au musée : des antériorités**

Certaines pratiques photographiques des visiteur-e-s de musées s'ancrent dans une histoire plus longue : celle de la copie et de la reproduction d'œuvres<sup>46</sup>.

### **A. La copie d'œuvres**

Ici nous prions le lecteur de se prémunir contre les images flatteuses que pourrait faire naître, dans son imagination trop prompte à s'enflammer, l'idée d'une femme peintre. D'ordinaire, ces bas-bleus de la palette, affublées d'un costume extravagant, le plus souvent taché d'huile grasse ou d'essence, ne sont recommandables ni par leur bonté ni par leur talent. On les rencontre au musée en grand nombre cependant, ce qui tient à des causes qu'il nous faut expliquer<sup>47</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est la « jeunesse des musées » en France et ailleurs en Europe<sup>48</sup>. Il était à l'époque très courant de procéder à des copies des œuvres, pratiquées notamment à des fins d'étude (Georgel, 1994). Dans les salles du Louvre, on pouvait croiser un Manet, un Matisse, un Renoir, un Giacometti ou d'autres artistes célèbres encore ; mais aussi de nombreuses femmes peintres. Celles-ci n'avaient alors pas le droit d'étudier dans une école d'art, elles venaient donc se former au musée. Ces femmes peintres faisaient l'objet de remarques condescendantes, comme celle qui ouvre le paragraphe. Il faut savoir que les copistes subissaient nombre de critiques à cette époque. La formule employée par Edmond Duranty, désignant une « forêt de chevalets »<sup>49</sup> dans les salles du Louvre, est désormais devenue célèbre.

---

46 Nous nous référons ici aux photographies d'œuvres dans les musées et non aux mises en scène de soi, autres pratiques photographiques des visiteur-e-s.

47 Edmond Texier, *Tableau de Paris*, Paris, 1852, t. 1, p. 287, cité par Jean Galard in *Visiteurs du Louvre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, pp. 59-60.

48 Chantal Georgel, *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, 403 p.

49 Edmond Duranty, *Le Pays des arts : le peintre Louis Martin*, Paris, 1881.

Perturbant les flux de visiteur-e-s et engendrant des difficultés de circulation<sup>50</sup>, la pratique de la copie au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>51</sup> était déjà soumise à des réglementations, portant notamment sur le nombre de copistes présents simultanément devant une œuvre. Cette réglementation était valable aussi pour les photographes de reproduction (Font-Réaulx, 2006).

## **B. La reproduction d'œuvres**

La reproduction d'une œuvre se fait à partir d'une œuvre originelle. Cette notion d'original est fondamentale. Unique, cet original est marqué par le *hic et nunc*<sup>52</sup> et son caractère authentique.

Comme le rappellent les auteur-e-s de *Visiteurs photographes au musée*, « la reproduction a toujours accompagné l'œuvre, pour assurer sa diffusion et sa documentation »<sup>53</sup>. En effet, l'œuvre d'art a en principe toujours été reproductible. En 1935, Walter Benjamin évoque, dans son *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, les techniques successives qui ont permis la reproduction d'œuvres : la fonte et l'empreinte chez les Grecs, la gravure sur bois, l'imprimerie, la gravure sur cuivre et l'eau-forte eu Moyen-Age, la lithographie au début du XIX<sup>e</sup> siècle puis la photographie (suivie par le cinéma et le son). Ces techniques ont été utilisées successivement et simultanément pour reproduire des œuvres à des fins d'étude, de profit ou de diffusion.

La photographie est un moyen parmi d'autres de reproduire une œuvre. De même que la reproduction a toujours été dénigrée au cours de son histoire (conséquence d'un attachement réel à la « vraie chose<sup>54</sup> ») ; la question de la reproduction photographique des œuvres d'art a longtemps été négligée par les historiens de la photographie<sup>55</sup>. Pourtant, dès ses débuts, la photographie s'est exercée à la reproduction d'œuvres, sujets parfaits car

---

50 Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, *op cit.*

51 *Ibid.*

52 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2012 [1935], 94 p.

53 Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, *op cit.*, p. 16.

54 *Muséologie, histoire et fondements* : cours magistral dispensé en Master 1 « Muséologie » à l'école du Louvre (2016) par François MAIRESSE, muséologue, professeur à l'Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, président du Comité International pour la Muséologie de l'ICOM.

55 Dominique de Font-Réaulx, *L'œuvre d'art et sa reproduction*, Paris, Musée d'Orsay, 2006, 31p.

immobiles. Au-delà de cet aspect technique, les œuvres sont également des objets permettant à la personne qui photographie d'exprimer sa créativité. Aussi, la reproduction photographique s'ancre dans une longue histoire de la place qu'a longtemps cherché à prendre la photographie, éternelle rivale de la peinture, parmi les arts.

La photographie de reproduction est réalisée dans un cadre privé ou dans le cadre de commandes pour la constitution d'inventaires, par exemple. Parmi les premiers photographes notables à avoir reproduit des œuvres d'art, citons Humbert de Molard, Gustave Le Gray ou encore Léon Vidal, l'un des nombreux militants pour une reproduction qualitative des objets de musées<sup>56</sup>. A l'époque, les bons photographes de reproduction étaient déjà reconnus pour leur travail. Dès ses débuts, la photographie de reproduction nécessitait à la fois une dextérité dans la mise en œuvre technique et une certaine sensibilité esthétique pour la composition. L'histoire de la photographie de reproduction d'œuvres s'est poursuivie dans le sens d'une augmentation qualitative et quantitative des pratiques et des usages. Le passage à la couleur a évidemment changé l'usage des reproductions photographiques d'œuvres d'art, qui furent dès lors encore plus proches de l'original. Le numérique, quant à lui, a permis une amélioration technique et une simplification du moment de la prise de vue de reproduction.

Selon Benjamin, par la reproduction, l'aura de l'œuvre disparaît<sup>57</sup>. Régis Michel affirme quant à lui tout le contraire :

Il est fort douteux que la reproduction diminue l'aura. C'est même tout le contraire. Elle la renforce. En la modifiant. Car la multiplicité des images exalte mécaniquement l'unicité de l'œuvre<sup>58</sup>.

Péquignot poursuit :

La reproductibilité des œuvres d'art loin d'être une catastrophe culturelle, par perte de l'aura, serait, alors au contraire une formidable ouverture vers une appropriation possible par tous n'importe où et n'importe quand de la totalité des œuvres d'art. Belle perspective de démocratisation de l'accès à la culture<sup>59</sup> !

---

56 Jean-Paul Gandolfo, source personnelle.

57 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op cit.*

58 Régis Michel, (dir), *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2000, p. 19, cité par Bruno Péquignot in « Ça, c'est du Picasso », in Pascale Ancel, Alain Pessin, (dir.), *Les Non-Publics*, t. 1, *Les Arts en réceptions*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 11-36.

59 Bruno Péquignot in « Ça, c'est du Picasso », *op cit.*, p. 36.

Entre « fixation du présent » et « actualisation du passé »<sup>60</sup>, la photographie des œuvres, dont des antériorités se trouvent dans les pratiques plus ou moins anciennes de copie et de reproduction ; ainsi que ses diffusions sur des supports variés (voir le concept de « reconnaissance » abordé en I-2) pourrait rendre encore plus présent le besoin de voir la « vraie chose », l'original<sup>61</sup>.

### **C. Constitution de « musées imaginaires »**

Le terme de « musée imaginaire » nous vient de Malraux (1947), pour qui c'est un moyen de contrer « l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées »<sup>62</sup>. Grâce à la photographie de reproduction des œuvres, ces dernières sortent du cadre du musée et peuvent être mises en dialogue.

Au XXI<sup>e</sup> siècle, Welger-Barboza actualise le « Musée imaginaire » de Malraux et oppose à la reproduction d'œuvres en photographie analogique la reproduction numérique. Celle-ci est autonome et permet l'élaboration d'une banque d'images infinie et accessible instantanément en tout point du globe - ou presque. Avec le numérique, il n'y a plus de notion d'original et de réplique, le paradigme de l'authenticité (cf. *supra*) s'est déplacé.

La transcription des œuvres sur les supports hypermédias les aligne, de façon peu distincte, parmi l'innombrable mémoire numérique archivée et circulante, destinée à la consultation/consommation des contemporains mais également à celle des générations futures<sup>63</sup>.

On consulte des images numériques d'œuvres, ce qui gomme toute différence de localisation ou de temporalité entre ces œuvres. Celles-ci se retrouvent homogénéisées et acquièrent un statut de simples documents. Les œuvres acquièrent avec le numérique le statut d'illustrations que l'on recycle régulièrement<sup>64</sup>. Selon Welger-Barboza, il n'y a cependant

---

60 Ces deux expressions proviennent de l'ouvrage de Corinne Welger-Barboza, *Le Patrimoine à l'ère du document numérique. Du musée virtuel au musée médiatique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 294.

61 Bruno Péquignot in « Ça, c'est du Picasso », *op cit.*

62 André Malraux, *Le Musée imaginaire* [1947], in *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, 661 p.

63 Corinne Welger-Barboza, *Le Patrimoine à l'ère du document numérique. Du musée virtuel au musée médiatique*, *op cit.*, p. 292.

64 *Ibid.*

pas à s'inquiéter d'un potentiel remplacement du musée sous la forme que l'on connaît par ce type de « musée imaginaire » virtuel. La raison qu'il invoque est celle de la multiplicité des fonctions du musée, qui vont au-delà de la simple consultation des œuvres.

La constitution de « musées imaginaires », d'autant plus avec le numérique, peut avoir un impact sur les photographies des visiteur-e-s au musée, qui créent par leurs pratiques des mémoires individuelles et collectives. Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie.

### **3) Comprendre la photographie au musée : évolutions récentes**

#### **A. Tourisme culturel**

Les pratiques photographiques des visiteur-e-s de musée s'ancrent dans une histoire plus longue qui est celle du tourisme culturel. Le tourisme amène deux notions fondamentales pour comprendre la photographie au musée : l'appropriation et la reconnaissance.

Le tourisme existe depuis l'Antiquité<sup>65</sup> ; il s'est démocratisé au fil des siècles. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les carnets de voyage sont les ancêtres des guides touristiques<sup>66</sup>. On peut dire que « la mise en ligne de récits de voyage illustrés n'en est que le prolongement démocratisé »<sup>67</sup>.

L'histoire du tourisme culturel est intrinsèquement liée au phénomène de l'appropriation, à la création de « souvenirs » - des eulogies des premiers pèlerinages<sup>68</sup> aux souvenirs industriels.

Like the pilgrim – ritually having to prove to herself and others that she has been to the same places of interest as her peers – museum visitors today know that there are certain places that will confirm their identity and bestow success on themselves and others<sup>69</sup>.

---

65 Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, pp. 12-13.

66 Annexe 2 : *Entretien avec Bernard Hasquenoph*.

67 John Urry, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres, Sage, 1990, 176 p., cité par Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.) in, *Visiteurs photographes au musée, op cit.*, p. 20.

68 Annexe 2 : *Entretien avec Bernard Hasquenoph*.

69 Kjersti Lillebo, Kirsten Linde, « Visitor photography and museum marketing », in Theopisti Stylianou-Lambert

Aujourd'hui, l'appropriation a souvent lieu par la photographie. Selon André Gunthert, il y a avec l'appropriation de l'expérience par la photographie une « dimension supplémentaire que pouvait seule conférer la particularisation de la prise de vue : une individualisation et une appropriativité bien supérieure au souvenir industriel<sup>70</sup> ».

Il ne s'agit pas d'en faire sa propriété privée, de les conserver pour soi, mais de les intégrer à son vécu, à son expérience, à son corpus de connaissances<sup>71</sup>.

C'est ce que l'on nomme l' « *endowment effect* » : on surévalue les objets qui nous appartiennent et qu'on perçoit comme étant les siens<sup>72</sup>.

André Gunthert propose que chacun-e crée « sa propre documentation autogérée »<sup>73</sup>, dans une gestion individuelle de l'expérience muséale par la photographie. C'est la création par chaque visiteur-e de sa propre expérience : dans *Visiteurs photographes au musée*, Conord explique qu'au musée Rodin, même si des reproductions des sculptures du musée sont commercialisées, les visiteurs font leurs propres photographies<sup>74</sup>. Ce phénomène est observable dans tous les types de musées, d'arts ou de sciences.

La photographie touristique est imprégnée de la notion d'appropriation, mais aussi de reconnaissance, un autre marqueur de l'expérience touristique.

On ne découvre pas quelque chose qu'on ne connaît pas dans un voyage touristique, on va reconnaître des endroits dont on a déjà eu connaissance<sup>75</sup>.

Les visiteurs photographent ce qu'ils estiment « aimer », à savoir ce qu'il leur est, dans une certaine mesure, déjà familier pour se l'être déjà approprié avant même la visite, à travers des reproductions, des guides touristiques ou Internet<sup>76</sup>.

---

(dir.), *Museums and visitor photography : redefining the visitor experience*, Edimbourg, Boston, MuseumsEtc, 2016, p. 287.

70 André Gunthert, « La photo au musée, ou l'appropriation », in *L'Atelier des Icônes*, mis en ligne en février 2011. URL : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/1416>. Consulté le 12/10/2016.

71 Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, op cit., p. 21.

72 Linda A. Henkel, Katelyn Parisi, Carey Mack Weber, « The museum as psychology lab : research on photography and memory in museums », in Theopisti Stylianou-Lambert (dir.), *Museums and visitor photography : redefining the visitor experience*, op cit., pp. 152-183.

73 Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, p. 11.

74 Sylvaine Conord, Irène Jonas, « Les visiteurs photographes du musée Rodin », in Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, op cit., pp. 133-150.

75 Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, p. 13.

76 Sylvaine Conord, Irène Jonas, « Les visiteurs photographes du musée Rodin », op cit., p. 134.

Vient-on au musée pour découvrir des choses ou pour voir des choses que l'on connaît déjà ? Les enfants vont au zoo pour voir les girafes et les éléphants qu'ils ou elles ont vus dans leurs imageries. C'est ce qu'on appelle la reconnaissance.

Dans le cadre des musées d'art, un exemple facile serait la Joconde et la Vénus de Milo au Louvre : le phénomène de la reconnaissance est particulièrement marqué pour les « chefs-d'œuvre », les icônes de l'histoire de l'art.

La reconnaissance fait également appel au regard des visiteur-e-s : en un coup d'œil, les connaisseur-e-s peuvent reconnaître l'auteur-e et le contexte d'une œuvre<sup>77</sup>. Le pouvoir de la reconnaissance est tel qu'une œuvre imitant la touche de tel peintre célèbre peut lui être attribuée instantanément<sup>78</sup>. Ceci est dû en partie à l'omniprésence des reproductions d'œuvres dans l'imagerie collective, pour illustrer tout et n'importe quoi :

L'art n'est pas présent que dans les seuls lieux institutionnels dédiés à son exposition, mais est présent partout : sur des billets de banque, des affiches publicitaires, des illustrations de magazines ou des boîtes de bonbons<sup>79</sup>.

Parfois, face à l'œuvre dans sa présence physique, le visiteur ou la visiteuse aura l'impression de déjà la connaître, parce que c'est cette œuvre qui ornaît l'affiche de communication pour l'exposition<sup>80</sup>.

Deux positions peuvent être adoptées par rapport à cette omniprésence : on pourrait s'offusquer du transfert de l'image d'une « grande œuvre » sur un support plus « vulgaire », ou alors on pourrait se féliciter de cette diffusion vers un public élargi. C'est à nouveau la confrontation de l'ancienne contre la nouvelle culture<sup>81</sup> (cf. *supra*).

La reconnaissance se produit par le regard. Le regard est une autre notion clé pour comprendre la photographie touristique. John Urry, parle de « *tourist gaze* » : aujourd'hui, les visiteur-e-s vivent une expérience touristique « structurée par des images culturelles préexistantes et dans laquelle l'objet physique est à peine visible »<sup>82</sup>.

---

77 Georges Salles, *Le Regard*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992 [1939], 125 p.

78 Bruno Péquignot in « Ça, c'est du Picasso », *op cit.*

79 *Ibid.*

80 Rémi Parcollet, source personnelle.

81 André Gunthert, source personnelle.

82 John Urry, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, *op cit.*, cité par Chloé Roubert in

Urry's work describes the tourist gaze as the product of visitors consuming destination images, taking photos of key site elements, reinforcing the gaze that has been created by the tourism industry and further perpetuating the iconic images of that destination. (...) Visitors photograph iconic scenes because they have seen them before and they want to validate their visit by capturing the scenes that have been deemed important by others<sup>83</sup>.

Nous retrouverons cette notion de « validation » de la visite liée à la reconnaissance en troisième partie.

Visitors spend most of their time looking at, and presumably thinking about, the objects and labels in exhibits, and leave with images of them<sup>84</sup>.

Ces mots nous permettent d'amener l'idée selon laquelle le regard est non seulement la raison de la venue au musée, l'activité principale des visiteur-e-s au sein du musée, mais conditionne également ce qui restera de cette expérience : des images, dans la mémoire du public probablement, mais aussi des images photographiques. Les notions de regard et d'image sont importantes pour comprendre la photographie au musée.

Revenons sur le regard des visiteur-e-s au musée. Selon Pascal Lardellier<sup>85</sup>, le but du musée est d'offrir des objets au regard. Le visiteur ou la visiteuse se déplace au musée pour « voir », c'est le premier et le principal sens qui est sollicité. Ce n'est pas l'artiste qui fait l'œuvre, c'est le regardeur. Dans le champ muséal, ces mots de Marcel Duchamp résonnent d'autant plus aujourd'hui que les musées assument une politique des publics de plus en plus riche – du moins en théorie. Comme les clients du magicien qui rendent les tours de ce dernier efficaces (Marcel Mauss), ce sont les visiteur-e-s qui donnent un sens au musée, par leur regard – ou devrait-on dire leurs regards ?

---

« Les visiteurs photographes autour de la pierre de Rosette au British Museum », in Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, op cit., p. 160.

83 Mariruth Leftwich, « Step into my heart : analysing online visitor photographs from Graceland », in Theopisti Stylianou-Lambert (dir.), *Museums and visitor photography : redefining the visitor experience*, op cit., p. 227.

84 John H. Falk, Lynn D. Dierking, *The Museum Experience*, Washington D.C., Whalesback, 1992, 205 p. 67.

85 *Publics & Musées*, n° 16, juillet-décembre 1999 : « Le regard au musée ».

Certaines voix s'élèvent en s'indignant d'un regard au musée qui ne correspondrait pas à certains critères. Selon Michel Christian<sup>86</sup>, le regard au musée serait uniforme et standardisé. Dans notre opinion, tout comme les visiteur-e-s de musée, les regards au musée sont plutôt multiples. La prise de vue photographique pouvant être considérée comme une forme de regard, cette proposition sera vérifiée dans la troisième partie, lorsque nous exposerons la diversité des pratiques photographiques des visiteurs et visiteuses photographes.

La thématique du regard au musée pose aussi des questions d'accessibilité : comment donner à « voir » des objets de musée à des personnes non-voyantes ? De nombreux dispositifs de médiation se développent, avec notamment les bornes tactiles. Il existe aussi des formes d'auto-médiation inventées par les visiteur-e-s afin de (se) rendre accessible l'art, par la photographie : nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie du mémoire.

Les auteur-e-s de *Visiteurs photographes au musée* soulignent le rôle cadrage dans la formation du regard :

Le fait de sélectionner, de cadrer, de construire sa photographie témoigne d'un « regard au travail » en lien direct avec une mémoire des œuvres<sup>87</sup>.

Pour conclure, l'appropriation et la reconnaissance, deux phénomènes touristiques, vivent aujourd'hui leurs heures de gloire avec la photographie. Aussi, l'expérience de tourisme culturel est marquée par le rôle du regard, enrichi par le regard photographique. Finalement :

Given the role that visibility and photographs play in tourism and heritage, an examination of visitor photographs should reveal key aspects of the visitor experience<sup>88</sup>.

En nous intéressant au sujet des productions photographiques des visiteur-e-s de musée, nous aurons aussi davantage d'éléments sur les expériences de visite dans un cadre touristique.

---

86 *Ibid.*

87 Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, *op cit.*, p. 22.

88 Mariruth Leftwich, « Step into my heart : analysing online visitor photographs from Graceland », *op cit.*, p. 216.

## B. Deux révolutions majeures pour la photographie

Depuis l'invention de la photographie, les conditions matérielles et techniques de la prise de vue ont eu des incidences directes sur les pratiques photographiques. Nous nous intéressons ici aux incidences de ces conditions techniques sur la pratique photographique amateur, en proposant un bref aperçu historique de la question. Ainsi, nous aurons des éléments de réponse à la question de l'explosion récente des pratiques photographiques au musée.

Tandis que le passage du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle a connu la naissance de l'instantané photographique, le passage du XX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle a connu deux moments forts qui ont véritablement révolutionné la pratique photographique amateur. Il s'agit, vers les années 2000, de la révolution du numérique : c'est le moment où la photographie numérique prend le pas sur la photographie argentique en termes quantitatifs. Le passage au numérique modifie les usages de la photographie et « subjectivise probablement davantage la photographie »<sup>89</sup>. Au début des années 1990, l'arrivée du numérique a été vécue comme une révolution et une catastrophe<sup>90</sup>. Aujourd'hui encore, certains préjugés persistent. Bernard Hasquenoph s'exprime de la manière suivante : « Le numérique, le fait que vous pouvez jeter, en faire des centaines, il y a une pratique compulsive de la photo<sup>91</sup> ». En réalité, au niveau des pratiques, celles-ci n'ont pas tellement évolué durant les vingt années suivant l'arrivée du numérique (cf. *infra*).

André Gunthert a observé les pratiques photographiques au British Museum en 2005. Ces pratiques l'ont alors frappé comme un nouveau phénomène<sup>92</sup>. C'est en effet une pratique extrêmement récente, dans sa massification, qui fait suite à la seconde révolution. Il s'agit de l'avènement des *smartphones*. En parallèle, l'arrivée de l'Internet a aussi révolutionné les pratiques de diffusion des images, et ce quel que soit l'appareil de prise de vue, appareil photographique ou téléphone portable. Contrairement à ce que l'on peut penser, la massification ne se fait pas dans le sens d'une extension du nombre de visiteur-e-s pratiquant

89 Rémi Parcollet, *La photographie de vue d'exposition, op cit.*, p. 512.

90 André Gunthert, « L'image conversationnelle », in *Études photographiques*, n° 31, printemps 2014, [En ligne], mis en ligne le 10 avril 2014. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3387>. Consulté le 02 octobre 2016.

91 Annexe 2 : *Entretien avec Bernard Hasquenoph*, p. 27.

92 Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, p. 5.

la photographie compulsive : Ellie Miles a observé au British Museum qu'avec l'arrivée des *smartphones*, le nombre de visiteur-e-s faisant quelques photographies augmentait, mais que les pratiques photographiques compulsives stagnaient.

## C. La photographie amateur

Les deux révolutions dans la technologie photographique que nous venons de décrire ont un impact sur les pratiques photographiques amateurs. C'est ce que nous proposons d'étudier à présent.

Le terme « amateur » désigne à la fois une personne dont la pratique est non-professionnelle et une personne qui manque de compétences. C'est pourquoi parler de « photographie amateur » amène dès le départ une possible interprétation à connotation péjorative : les photographes amateur-e-s seraient des personnes qui font des photographies de mauvaise qualité, dénuées d'intérêt.

Selon Flichy, les pratiques amateurs datent de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il précise que l'amateurisme est nourri de trois évolutions de la société, parallèlement aux mouvements d'industrialisation et de professionnalisation : l'individualisme, le mouvement de diffusion et d'élargissement des savoirs et compétences et la démocratisation. Il est peu probable que l'amateur-e chasse l'expert-e<sup>93</sup>.

Que sait-on de l'évolution des pratiques photographiques amateur au cours des dernières décennies ? En France ont lieu à intervalles réguliers des études quantitatives sur les pratiques culturelles des Français ; la dernière enquête date de 2008<sup>94</sup>. Les données présentées dans le paragraphe ci-dessous proviennent du chapitre « pratiques en amateur et production de contenus » de l'ouvrage retranscrivant les résultats de l'enquête : « Les Pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique ».

---

93 Patrice Flichy, *Le sacre de l'amateur : sociologie des passions ordinaires à l'ère du numérique*, Paris, Seuil, 2010, 96 p.

94 Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte, 2009, 282 p.

Sur 100 personnes de plus de 15 ans, 66 personnes ont fait des photographies, en 1997, et 70 personnes, en 2008. Le nombre de personnes possédant un appareil photographique non numérique a quant à lui chuté de 66 sur 100 à 27 sur 100, tandis que les personnes dotées d'un appareil photographique numérique (téléphones portables inclus) représentent 60 personnes sur 100, en 2008. Le chiffre est probablement aujourd'hui encore plus élevé, d'autant plus si l'on comptabilise aussi les plus jeunes. Ces chiffres montrent que si le numérique a largement remplacé l'argentique dans la photographie amateur au tournant du siècle, la pratique photographique ne s'est pas pour autant massifiée : les appareils photographiques numériques ont remplacé les appareils photographiques argentiques, sans pour autant agrandir considérablement la population équipée d'un appareil photographique. Olivier Donnat exprime l'idée selon laquelle la situation n'a pas tellement changé : le nombre de photographes amateur-e-s en France n'a pas augmenté de manière conséquente, les personnes de plus de 45 ans ont même vu leur pratique diminuer. La photographie amateur reste occasionnelle, réservée par exemple aux moments de vacances, et souvent ponctuelle, « à finalité immédiate »<sup>95</sup>. Le téléphone portable, objet de tous les fantasmes, a moins engendré une diffusion massive de la pratique de photographies qu'un changement radical du profil des photographes amateur-e-s. Les photographes amateur-e-s les plus prolifiques sont, pour résumer, les jeunes et les adultes dans le cadre familial.

Rappelons que ces résultats sont basés sur une enquête menée en France. Cependant, à l'ère de la mondialisation, on peut supposer que ces résultats peuvent être transposables, au moins en partie, aux pratiques photographiques amateurs dans le monde occidental.

Maintenant que nous avons établi les antériorités des pratiques photographiques au musée et explicité le contexte et les modalités de l'émergence du phénomène des « visiteur-e-s photographes », nous entrons dans la partie pratique du mémoire.

---

95 *Ibid.*

## PARTIE II

### Photographier au musée : enquête de terrain au sein du musée Old Masters à Bruxelles

#### 1) Un champ d'études spécifique : les études de publics

##### A. Brève histoire des études de publics<sup>96</sup>

Il est nécessaire de rappeler l'émergence de la notion de public, liée à l'évolution de l'évaluation muséale depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle : en voici donc une brève présentation chronologique<sup>97</sup>.

L'évaluation muséale est née dans les années 1920 aux États-Unis. Dans son *Museum fatigue* en 1916, le précurseur Benjamin Ives Gilman étudie de manière empirique les comportements des visiteurs qui se retrouvent confrontés au manque de confort dans un musée et doivent, par exemple, se plier en deux pour accéder à l'information présente sur les cartels.

Après Gilman, c'est dans le sens d'une observation des comportements que se poursuit l'évaluation muséale, jusqu'à verser dans le critiquable « *behaviorism* » ou comportementalisme. Ainsi, à ne s'attacher qu'à ce qui est perceptible par la vision, on risque de passer à côté des interprétations. Nous pouvons illustrer cette idée en imaginant une personne qui stationne devant une œuvre un certain temps : par l'observation de ce comportement, on pourrait en conclure que cette personne est amatrice d'art et est absorbée dans l'œuvre. En réalité, cette personne pourrait aussi tout à fait être en train de composer sa

---

96 Nous parlons du cas de la France. Cependant, en Belgique, l'évolution est similaire, voir Annexe 3 : *Entretien avec Isabelle Vanhoonacker*, pp. 34-35.

97 On peut aussi résumer de manière thématique les différents courants de l'évaluation muséale. Dans « La sociologie de l'art » Nathalie Heinich distingue différents objets sociologiques dans l'évaluation muséale : le goût avec Bourdieu, les pratiques culturelles avec les enquêtes statistiques ; mais aussi la perception esthétique telle que l'admiration, mesurée par l'observation des comportements, ou le dégoût face à l'art contemporain ; ou encore l'admiration artistique : Heinich donne l'exemple de la personnalité de Van Gogh. Ces objets sociologiques prennent une importance pondérée de manière relative selon les moments de l'évaluation muséale. Voir Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001, 122 p.

liste de courses<sup>98</sup> : « L'intérêt ne signifie donc pas pour autant l'appréciation ni même la reconnaissance de ce qui est vu<sup>99</sup> ». Watson est la figure pionnière du mouvement *behaviorist*, il a influencé par la suite l'évaluation muséale aux États-Unis et en Grande-Bretagne, tandis que l'évaluation en France suit une évolution plus marquée par un regard sociologique.

Entre les années 1920 et les années 1960, le champ muséal est imprégné de l'importance de l'éducation, avec des figures comme John Cotton Dana. C'est donc aussi le moment de recherches sur l'éducation muséale, en parallèle d'un *behaviorism* plus radical (Robinson). Screven et Shettel mesurent de manière expérimentale l'intérêt du visiteur ou de la visiteuse par l'attraction et la durée. Après la Seconde Guerre Mondiale se développent de nouvelles formes d'évaluation : l'évaluation préalable, l'évaluation formative (en cours de construction de l'exposition ou du dispositif de médiation) et l'évaluation sommative (après l'exposition).

Les années 1960 à 1980 connaissent une réaffirmation du rôle éducatif du musée<sup>100</sup> dans un contexte ambiguë de démocratisation culturelle, d'une part, et de la naissance de la société de consommation, d'autre part. L'évaluation muséale devient légitime et permet d'améliorer l'efficacité des expositions. L'évaluation naturaliste, avec Robert Wolf, prend le contrepoint et intègre à l'évaluation les différents biais dus au contexte (biais des visiteur-e-s et de l'enquêteur-trice) qui influent sur les résultats de l'évaluation. Cette idée est encore présente chez les auteur-e-s contemporain-e-s dans le champ des études de visiteur-e-s, à l'instar d'Esquenazi ou encore de Joëlle Le Marec :

L'évaluation quant à elle ne fait pas autre chose que de convertir un grand nombre de situations locales de communication interindividuelle entre enquêteur et visiteurs en relation entre institution et public<sup>101</sup>.

---

98 Marie-Clarté O'Neill, source personnelle.

99 Sophie Mariani-Rousset, « La méthode des parcours dans les lieux d'exposition », in Michèle Grosjean, Jean-Paul Thibaud (dir.), *L'Espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses, 2008, p. 35.

100 Lucie Daignault, Bernard Schiele (dir.), *Les musées et leurs publics, savoirs et enjeux*, op cit.

101 Joëlle Le Marec, *Publics et musées : la confiance éprouvée*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 36.

C'est à la fin des années 1980 que s'est développé un véritable champ de recherche centré sur le public. Il s'agit d'un champ d'étude qui nécessite la rencontre entre plusieurs disciplines. Schiele<sup>102</sup> liste les différentes expressions utilisées pour évoquer ce champ spécifique : il peut être question d'études de visiteur-e-s, d'études de publics ; aux États-Unis et en Grande-Bretagne, on parle de *visitor studies*. Le terme d'« évaluation muséale » était employé jusqu'aux années 1980. C'est également à cette époque, en France notamment, que les chiffres de fréquentation commencent à revêtir une importance capitale dans la gestion des musées, dans un contexte de mise en concurrence des acteurs du patrimoine<sup>103</sup>.

Depuis les années 1990, nous vivons le moment fort de l'évaluation muséale, avec le développement d'une littérature spécialisée (en France, la revue *Culture & musées* puis *Publics & musées*), l'expansion de la présence de services spécialisés dans les musées, l'intégration de la discipline dans des cursus universitaires. Des enquêtes se poursuivent encore aujourd'hui, à la fois qualitatives et quantitatives (l'Observatoire des publics en France). Évoquons aussi les *Pratiques culturelles des français*, résultats d'enquête d'Olivier Donnat dont la dernière a eu lieu en 2008<sup>104</sup> (cf. *infra*).

Toutefois, on ne peut négliger les conséquences de la crise économique sur le champ muséal et l'évaluation, ainsi que l'aspect mercatique de l'évaluation. Dans ce contexte économique, les coûts de production des expositions augmentent de manière considérable. Selon François Mairesse, plus virulent que d'autres sur le sujet, à l'époque des expositions-événements et des musées *blockbusters*, les études de publics deviennent intéressées, instrumentalisées et servent à connaître les visiteur-e-s afin d'adapter l'offre muséale et ainsi bénéficier de recettes plus importantes. Le collectif (le public) est donc négligé au profit de l'individu, considéré comme un portefeuille sur pattes. Ce phénomène entraîne de vifs débats au sein du champ de l'évaluation, entre les approches utilitaristes des études de publics et la recherche fondamentale, entre les applications concrètes et un domaine théorique.

---

102 Lucie Daignault, Bernard Schiele (dir.), *Les musées et leurs publics, savoirs et enjeux*, *op cit.*

103 Jean-Paul Gandolfo, source personnelle.

104 Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, *op cit.*

## B. La notion de public(s)

En parallèle à l'évolution des formes de l'évaluation muséale, c'est la notion de public qui ne recouvre pas les mêmes éléments selon que l'on se situe au début du XX<sup>e</sup> siècle ou à l'époque contemporaine.

Les cinq fonctions du musée sont l'acquisition, la conservation, l'étude, l'exposition et la transmission du patrimoine<sup>105</sup> ; on peut remarquer que ces missions sont toutes directement ou indirectement liées au public. Il n'y a pas d'œuvres sans réception et pas de médiation sans visiteur-e-s et donc pas de musée sans public. Il existe un antagonisme exposition-conservation<sup>106</sup> : les collections doivent à la fois être conservées et pouvoir être présentées au public.

Le statut de membre du public est acquis lorsque l'on franchit un seuil (Le Marec, 2007), que celui-ci soit réel ou symbolique - ici il s'agit du seuil du musée ou de l'exposition. Le public est un concept instable car on parle forcément du public « de » quelque chose<sup>107</sup>. Le public peut même être défini comme une « communauté provisoire » (Esquenazi, 2003), rassemblée pour les besoins de l'évaluation et donc artificielle. En réalité, le public des musées est polymorphe et l'évaluation muséale a mis en lumière au cours de son évolution la pluralité des publics.

Dans les années 1960, avec Bourdieu et Darbel, dans *L'Amour de l'art, les musées d'art européen et leur public*, naît le débat de l'inégalité sociale d'accès au musée. A cette époque, le terme de « public » se transforme en une version plus personnalisée, comme « usager » ou « acteur » : les publics deviennent pluriels. Avec le développement commercial des musées, les « musées superstars » (Frey, Meiers) et le phénomène des grandes expositions temporaires, les visiteurs-e-s deviennent des consommateurs-trices (cf. *supra*). La logique inverse est portée par les écomusées, forme muséale basée sur une série d'oppositions par

---

105 Joseph Veach Noble a décrit ces cinq fonctions en 1970. Celles-ci ont par la suite été reprises de nombreuses fois, par des muséologues célèbres, jusqu'à la définition de l'ICOM utilisée aujourd'hui et qui date de 2007. Source : *Muséologie, histoire et fondements* : cours magistral dispensé en Master 1 « Muséologie » à l'école du Louvre (2016) par François MAIRESSE, *op cit*.

106 Jean-Paul Gandolfo, source personnelle.

107 Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, Paris, La découverte, coll. Repères, 2003, 123 p.

rapport au musée dit « classique », parmi laquelle ce sont les utilisateurs-trices qui remplacent les visiteur-e-s ou les touristes<sup>108</sup>.

D'un autre côté, la naissance du concept de masse influence jusqu'à aujourd'hui notre perception des goûts dits « populaires », que l'on se représente de façon stéréotypée. Esquenazi évoque dans sa *Sociologie des publics* (2003) les penseurs de l'école de Francfort et les écrits d'Adorno et Horkheimer sur les industries culturelles ainsi que ceux de Benjamin :

Tout est alors en place pour que se développe une conception du public comme acteur absent du développement des industries culturelles. Il est simplement un objet mesurable dont les réactions sont à la fois prévisibles et dénuées de volonté propre<sup>109</sup>.

L'auteur oppose à ce public sans conscience, unique et homogène, né avec le concept de masse, un public imprévisible et hétérogène.

Public, visiteur-e, singulier, pluriel... Les termes employés témoignent d'un rapport spécifique aux personnes se rendant dans un musée. Par exemple, la notion de public s'est construite autour de l'idée d'un pôle émetteur et d'un pôle récepteur (Le Marec, 2007), avec l'utilisation d'un champ lexical particulier : on retrouve des termes comme « cible » et « impact », qui sont des signes de la qualité des relations entre l'institution muséale et les visiteur-e-s.

L'évolution du concept de « public » va surtout dans le sens d'un public général à des publics différenciés : le public devient les publics. Aujourd'hui, on se dirige vers une prise en compte de la diversité des publics avec des distinctions comme suit : grand-public, publics en situation de handicap, publics jeunes, parmi lesquels on distingue les publics enfants et adolescents ; mais aussi non-publics, car la non-fréquentation d'un musée est signifiante en soi<sup>110</sup>.

---

108 *Muséologie, histoire et fondements* : cours magistral dispensé en Master 1 « Muséologie » à l'école du Louvre (2016) par François MAIRESSE, *op cit.*

109 Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics, op cit.*, p. 40.

110 *Introduction à la médiation et aux publics* : cours magistral dispensé en Master 1 « Muséologie » à l'école du Louvre (2016) par Nathalie STEFFEN, cheffe du service des ateliers et des visites conférences au musée du Louvre et Fanny SERAIN, responsable de la médiation culturelle à la Fondation Louis Vuitton.

La notion d' « expérience de visite » est une manière de considérer les publics qui nous a inspirée pour notre travail de terrain. Cette notion est principalement théorisée par Falk et Dierking. Un aperçu des points clés de leur pensée est présenté en annexe<sup>111</sup>. En outre, les concepts qu'ils mettent en place sont transposables aux pratiques photographiques des visiteur-e-s.

Quand les visiteurs tournent le dos à la pierre de Rosette pour se faire photographier, quand ils la photographient seule ou lorsqu'ils photographient ses textes, ils s'écrivent eux-mêmes et consolident leur unité comme sujet<sup>112</sup>.

## **2) L'enquête de terrain au musée Old Masters**

### **A. Les raisons d'une enquête et le choix du lieu**

*A priori*, quand on dit « photo au musée » on pense tout de suite « touriste », c'est une sorte de cliché, mais quand on s'y intéresse on se rend compte qu'il y a plein d'usages différents<sup>113</sup>.

Le désir de mener une enquête de terrain est né de la volonté de prouver que la massification des prises de vue photographiques par les publics dans les musées, dont les conditions d'émergence ont été décrites en première partie, n'est pas à l'origine d'une homogénéisation des pratiques mais plutôt d'une diversification de celles-ci<sup>114</sup>. Ce que l'on peut observer ou constater lorsqu'on regarde les visiteur-e-s photographes au musée n'est en réalité que la pointe d'un iceberg<sup>115</sup>. C'est pourquoi nous avons décidé de mener une enquête

---

111 Annexe 5 : *L'expérience de visite, résumé des apports de Falk et Dierking.*

112 Chloé Roubert in « Les visiteurs photographes autour de la pierre de Rosette au British Museum », *op cit.*, p. 165.

113 Annexe 2 : *Entretien avec Bernard Hasquenoph*, p. 21.

114 Pierre Lannoy, source personnelle.

115 Theopisti Stylianou-Lambert (dir.), *Museums and visitor photography : redefining the visitor experience*, *op. cit.*

qualitative. Comme l'exprime Falk<sup>116</sup>, « les visiteurs de musée, eux, ne sont pas des moyennes : ce sont des individus ».

En anglais, une enquête de terrain se dit « *fieldwork* », ce qui implique un véritable travail et non « un passage, une visite ou une présence »<sup>117</sup>. Notre démarche est inspirée par celle des ethnographes, selon la formulation de Beaud et Weber dans leur *Guide de l'enquête de terrain* :

L'ethnographie ne juge pas, ne condamne pas au nom d'un point de vue « supérieur ». Elle cherche avant tout à comprendre, en rapprochant le lointain, en rendant familier l'étranger. Ce faisant elle rend les choses, les personnes et les événements plus compliqués qu'ils ne paraissent (...) d'une certaine manière, faire du terrain revient à rendre justice à, voire réhabiliter, des pratiques ignorées, mal comprises ou méprisées<sup>118</sup>.

Le sujet de la photographie au musée est multidimensionnel : il est possible de s'y intéresser du point de vue de l'institution muséale, par exemple, du point de vue des professionnel-le-s du musée, ou encore des visiteur-e-s. Nous avons choisi de nous placer du point de vue des productions photographiques des visiteur-e-s. En effet, si les pratiques des visiteur-e-s sont aujourd'hui relativement connues (voir partie II-1), leurs pratiques photographiques le sont moins, et le contenu même des photographies est rarement étudié. Ainsi, tandis que Pierre Lannoy et Valentina Marziali ont pu étudier les comportements photographiques des visiteur-e-s dans un musée bruxellois<sup>119</sup>, nous avons privilégié l'étude des photographies produites.

---

116 John H. Falk., « Expérience de visite, identités et self-aspects », in *La Lettre de l'Ocim*, n° 141, mai-juin 2012, p. 8.

117 Stéphane Beaud, Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, La Découverte, 2010 (4e éd.), p. 8.

118 *Ibid.*, p. 9.

119 Pierre Lannoy, Valentina Marziali, « Les visiteurs et leurs clichés, figures de l'activité photographique au musée Autoworld de Bruxelles », in Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée, op cit.*, pp. 115-132.

Nous avons opté pour le musée Old Masters à Bruxelles comme terrain pour notre enquête, idéal pour observer les pratiques et contenus photographiques des visiteur-e-s par son caractère représentatif des musées dits « classiques », sa taille, sa scénographie sobre et les époques couvertes par les collections (voir partie suivante II-2-B).

Concernant les publics du musée Old Masters, nous manquons d'informations précises sur les visiteur-e-s car il manque un service *marketing* au musée<sup>120</sup>. Toutefois, nous savons que les collections permanentes des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (dont le musée Old Masters) sont plutôt visitées par des touristes étrangers et des publics belges scolaires<sup>121</sup>.

Le musée Old Masters s'ancre dans le contexte actuel de vague d'autorisation à photographier dans les musées. Récemment, il est désormais autorisé de photographier dans tous les Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique<sup>122</sup>, même le musée Magritte, et même dans les expositions temporaires – ce qui demeure nettement plus rare (voir partie I). Notre enquête de terrain au musée Old Masters se place donc dans un contexte de prise en compte croissante du public par le musée<sup>123</sup>.

---

120 Annexe 3 : *Entretien avec Isabelle Vanhoonacker*, p. 40.

121 *Ibid.*, pp 39-40.

122 « Article 25 : Pendant les heures d'ouverture au public dans les salles des collections permanentes des Musées Oldmasters, Modern et Fin-de-Siècle les œuvres peuvent être photographiées ou filmées (vidéo incluse) pour l'usage privé de l'opérateur (sauf œuvres qui portent un sigle). Ces images ne peuvent en aucun cas être diffusées. Dans les salles du Musée Magritte et des expositions temporaires, les prises de vues sont strictement interdites. (...) Article 27 : Il est interdit de photographier les installations et équipements techniques. Tout enregistrement, prise de vue ou prise de son dont le personnel et le public pourraient faire l'objet nécessite, outre l'autorisation du directeur général, l'accord des intéressés. Les Musées déclinent toute responsabilité vis-à-vis de tiers en cas d'infraction à ces dispositions. » *Règlement du visiteur*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2014.

123 Annexe 3 : *Entretien avec Isabelle Vanhoonacker*.

## B. Présentation du musée Old Masters

Les Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique rassemblent un certain nombre d'établissements répartis dans la capitale<sup>124</sup>. Sur le Mont des Arts, en plein cœur de Bruxelles, se trouvent les trois musées les plus importants de cet ensemble : le musée Magritte, le musée Fin-de-siècle et le musée Old Masters. Ces trois musées forment un ensemble architectural imposant. Pour y accéder, on entre par une façade d'architecture néoclassique avec colonnes et fronton, et on gravit quelques marches : c'est une forme typique du « musée-temple<sup>125</sup> ». Cette symbolique du musée comme temple de la connaissance se poursuit à l'intérieur, avec un imposant forum entouré de colonnades en hauteur ; un espace vaste à l'architecture remarquable et qui compte déjà un certain nombre d'œuvres d'art. Le forum constitue le hall central qui permet d'accéder aux autres musées ainsi qu'aux expositions temporaires. C'est donc le premier espace que l'on découvre en pénétrant dans l'enceinte des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. C'est un lieu d'accès, de passage, mais aussi d'attente, avec les points de rendez-vous des différentes visites guidées – ce qui peut faire penser au hall du musée du Louvre où de nombreux visiteurs circulent ou stationnent un certain temps avant même d'entamer leur visite<sup>126</sup>. On peut dire que le forum est en quelque sorte l'espace emblématique des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique<sup>127</sup>. Le musée Old Masters se trouve à l'étage et ses salles font le tour du forum<sup>128</sup>.

Le musée Old Masters fut fondé en 1801 par Napoléon Bonaparte. A l'instar de nombreux musées français, l'origine des collections du musée Old Masters se trouve sous la Révolution française, quand ont eu lieu notamment des saisies d'œuvres d'art dans les établissements religieux. Ces collections vont du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, des primitifs flamands au néoclassicisme, et contiennent quelques chefs-d'œuvre mondialement connus. Isabelle Vanhoonacker, cheffe du département des Services aux publics, précise :

---

124Font partie des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique : le Musée Old Masters, le Musée Modern, le Musée Wiertz, le Musée Meunier, le Musée Magritte et le Musée Fin-de-siècle.

125*Muséologie, histoire et fondements* : cours magistral dispensé en Master 1 « Muséologie » à l'école du Louvre (2016) par François MAIRESSE, *op cit*.

126*Introduction à la médiation et aux publics* : cours magistral dispensé en Master 1 « Muséologie » à l'école du Louvre (2016), *op cit*.

127Une recherche des mots-clés « old masters museum » dans *Google Images* donne un aperçu de cette sur-représentation du forum : voir Annexe 16, Illustration 14.

128Voir le plan du musée : Annexe 14.

On est quand-même référencés comme l'institution muséale qu'il faut voir en Belgique pour avoir un survol sur toute l'histoire de l'art de la Belgique ; on a des œuvres de tous les artistes belges importants depuis le XV<sup>e</sup> siècle. Pour quelqu'un qui veut avoir une vue globale sur l'histoire de l'art en Belgique, c'est vraiment la référence et on essaye de continuer dans cette voie-là<sup>129</sup>.

La retranscription de l'entretien que nous avons mené avec Isabelle Vanhoonacker<sup>130</sup> contient les détails de l'organisation interne du musée, avec ses différents services. Isabelle Vanhoonacker évoque également les différentes activités et événements qui ont lieu au musée et participent à sa notoriété.

#### DELIMITATION DU TERRAIN

Les Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique constituant un ensemble de trois musées séparés par un forum central (cf. *supra*), la question de la délimitation du seul musée Old Masters s'est posée dès nos premiers jours sur le terrain. Finalement, nous nous sommes arrêtée sur le choix suivant : le musée Old Masters au sens où nous l'entendons comprend tous les espaces entre l'entrée où l'on contrôle les billets et l'escalier de sortie au niveau de l'escalier du Roi (voir le plan du musée en Annexe 14). Entre les salles 60 et 54 se trouve une salle où est présentée une sélection régulièrement renouvelée d'œuvres de la collection d'art moderne des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Nous avons décidé d'écarter cette salle de notre travail d'enquête, car malgré sa localisation, elle n'appartient pas au musée Old Masters.

Le musée Old Masters propose un parcours chronologique qui commence par la salle 50. La salle 52 était en travaux au moment de l'enquête. L'orientation dans le musée est parfois complexe : non seulement les numéros des salles sont inversés par rapport à la

---

129Annexe 3 : *Entretien avec Isabelle Vanhoonacker*, p. 39.

130*Ibid.*, p. 35.

chronologie ; mais aussi, il faut parfois revenir sur ses pas afin de voir toutes les œuvres. Selon nous, cela semble moins lié à une volonté des conservateur-e-s qu'à une contrainte d'espace.

Un musée et sa collection sont en mouvement constant : de nouvelles expositions sont organisées, des événements ont lieu, l'accrochage change également. Durant la période de l'enquête, plusieurs éléments ont changé au sein des salles du musée Old Masters. Certaines œuvres étaient en prêt pour des expositions. En raison d'infiltrations d'eau, un certain nombre d'œuvres ont également dû être soit protégées par des bâches, soit retirées des salles.

### L'ECLAIRAGE AU MUSEE OLD MASTERS<sup>131</sup>

Dans les salles, l'éclairage est zénithal et diffus. Il s'agit soit de lumière naturelle (salles 55, 54, 53, 63, 65, 50, 69, 68, 67, 66) soit de lumière artificielle (salles 64, 60, 58)<sup>132</sup>. Certaines salles sont équipées de spots d'appoint qui éclairent directement les œuvres. Les salles 56 et 57, particulières par leur architecture néoclassique, sont éclairées avec des guirlandes de LED blanches (non visibles, éclairage indirect) et un lustre. Les salles 69, 66, 63 et 50 bordant le forum, bénéficient d'un éclairage indirect par cet espace largement éclairé qui est en quelque sorte un puits de lumière. Les salles contiennent des fenêtres qui, même si obstruées, contribuent à l'ambiance lumineuse.

En cas de trop grande perte de luminosité avec l'éclairage naturel, des sources d'éclairage artificiel sont allumées en supplément au-dessus des plafonniers. Un projet de rénovation de l'éclairage est en cours, afin que les œuvres soient mieux éclairées.

Nous n'avons malheureusement pas disposé du temps nécessaire pour une campagne de mesures quantitatives et/ou qualitatives de la lumière dans les salles du musée. La caractérisation de la lumière dans le musée nous aurait permis une meilleure compréhension des besoins des visiteur-e-s photographes et des rendus de leurs productions.

---

131 Voir Annexe 4 : *Entretien avec Yves Vandeven*.

132 Voir le plan du musée : Annexe 14.

## C. Méthode et protocole de l'enquête de terrain

Pour cette enquête, nous avons passé en tout 32 heures sur place, réparties sur 12 jours non consécutifs, entre le 12 février et le 21 mars, week-ends comme jours de semaine et à des horaires différents<sup>133</sup>.

Le temps que nous avons passé au musée Old Masters a été réparti en plusieurs étapes. Dans un premier temps, nous avons mené un entretien avec Isabelle Vanhoonacker, cheffe des Services aux publics (cf. *supra*)<sup>134</sup> afin de comprendre l'organisation des services et les enjeux actuels du côté des professionnel-le-s de ce musée. Ensuite, nous avons effectué une période d'imprégnation dans le lieu, afin de nous familiariser avec le terrain de l'enquête et avoir une connaissance approfondie du lieu. Nous avons aussi pu suivre plusieurs visites guidées, avec des publics différents, ce qui a constitué une première approche des publics du musée. Puis, nous avons procédé de manière expérimentale afin de définir la méthode pour l'enquête. Enfin, après cette phase préparatoire, nous avons procédé à l'enquête de terrain. Toutes ces étapes ont été accompagnées de la prise de notes et rédaction d'un journal de terrain.

Concernant notre positionnement en tant qu'enquêtrice, nous avons tenté de nous comporter comme une étrangère bienveillante et curieuse, selon la formulation de Beaud et Weber dans leur *Guide de l'enquête de terrain*<sup>135</sup>, tout en évitant les jugements de valeur<sup>136</sup> et en prenant conscience de nos biais :

On ne peut pas arriver « vierge » sur le terrain : c'est une illusion de croire que l'on pourrait enregistrer le réel sans biais ni médiation<sup>137</sup>.

En résumé, nous avons opté pour une attitude compréhensive.

---

133Le musée est ouvert entre 10h et 17h en semaine et 9h-18h le week-end.

134Annexe 3 : *Entretien avec Isabelle Vanhoonacker*.

135Stéphane Beaud, Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, *op cit.*, p. 100.

136Howard P. Becker, *Comment parler de la société*, Paris, La Découverte, 2009, p. 148.

137Stéphane Beaud, Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, *op cit.*, p. 91.

Concernant le choix de la méthode pour l'enquête de terrain, nous nous sommes inspirée des méthodes des parcours présentées dans l'ouvrage *L'Espace urbain en méthodes* dirigé par Grosjean et Thibaud, qui présente un certain nombre de méthodes innovantes et transposables. André Gunthert explique également qu'il est préférable de suivre les visiteur-e-s pour comprendre leurs pratiques photographiques, plutôt que de laisser défiler les visiteur-e-s photographes devant une même œuvre<sup>138</sup>.

Aussi, nous avons décidé de mener à la fois des observations et des entretiens. Comme l'explique Mariani-Rousset :

L'un ne peut être dissocié de l'autre. La simple observation ne fournit pas assez d'informations, l'entretien précise la satisfaction ou non, et la comparaison entre les deux explicite les raisons de ce résultat<sup>139</sup>.

Dans le cas d'une étude avec collecte de photographies : Theopisti Stylianou-Lambert précise : « a photograph alone, or even a set of photographs from a museum visit, cannot tell us what people are thinking when taking a photograph or what it means to them <sup>140</sup> ».

Concernant notre échantillon, celui-ci n'est pas représentatif, pour deux raisons : tout d'abord, il est constitué des visiteur-e-s que nous avons observé-e-s pratiquer la photographie au musée Old Masters ; ensuite, nous n'avons pas de données quantitatives à notre disposition (voir partie II-2-B). Toutefois, nous avons pris le soin d'interroger des visiteur-e-s aux profils variés.

Précisons que la perspective que nous adoptons est une perspective internaliste, c'est-à-dire indépendante de la question de l'origine sociale des visiteur-e-s. Nous nous intéressons à des visiteur-e-s qui pratiquent l'activité située qu'est la photographie au musée<sup>141</sup>.

---

138Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, pp. 14-15.

139Sophie Mariani-Rousset, « La méthode des parcours dans les lieux d'exposition », *op cit.*

140Theopisti Stylianou-Lambert (dir.), *Museums and visitor photography : redefining the visitor experience*, *op cit.*, p. 22.

141Pierre Lannoy, source personnelle.

## PROTOCOLE POUR UNE SESSION D'ENQUETE DE TERRAIN

Ce que nous désignons par une « session d'enquête de terrain » est une unité de temps que nous avons passée dans les salles du musée Old Masters à observer et interroger les visiteur-e-s photographes. Le protocole de ces sessions d'enquête est le suivant :

En entrant dans le musée, nous commençons un parcours. Ce parcours est variable selon les sessions et nous avons fait en sorte que notre présence soit répartie de manière équilibrée dans les différents espaces du musée. Lors de ces « errances observantes » ou « filatures », nous laissons notre attention s'accrocher sur tel ou tel élément, tout en restant présente au lieu et aux personnes (nous n'avons pas observé uniquement les pratiques photographiques de visiteur-e-s car celles-ci sont forcément contextualisées). Le but étant de montrer les diversités des pratiques, notre attention se portait, par exemple, sur un matériel de prise de vue que nous n'avions pas encore vu à l'emploi au sein du musée, ou alors une pratique de cadrage inédite à ce jour, ou encore un groupe social particulier.

Une fois que notre attention a trouvé un point d'accroche, la phase d'observation est en général assez brève : le temps de se faire une idée sur le profil des visiteur-e-s en faisant attention à leurs pratiques de la lecture des textes, leurs vitesses de visite, et surtout leurs pratiques photographiques. Durant la phase expérimentale, nous nous sommes aperçue qu'au vu de notre problématique il était plus intéressant de réduire la place de l'observation pour privilégier la récolte de données auprès des publics même. En effet, la simple observation n'aurait très souvent pas suffi à saisir les enjeux de la prise de vue. Des entretiens avec les visiteur-e-s étaient donc nécessaires.

La prise de contact avec les visiteur-e-s se fait au cours de leur visite

Pour que l'évaluation ne soit pas simplement le produit de jugements de valeur, d'opinions trop générales reconstruites *a posteriori*, pour qu'elle ne constitue pas une activité en soi dissociable des activités productives, elle doit être liée à l'acte en train de se faire<sup>142</sup>.

---

142Emmanuelle Levy, « Saisir l'accessibilité. Les trajets-voyageurs à la Gare du Nord », in Michèle Grosjean, Jean-Paul Thibaud (dir.), *L'Espace urbain en méthodes, op cit.*, p. 49.

Nous expliquons à la personne que nous menons un travail de recherche sur les photographies des visiteur-e-s, puis demandons s'il est possible d'effectuer un entretien enregistré. Le plus souvent, la personne accepte (nous n'avons essuyé que trois refus pendant toute l'enquête). Parfois, l'entretien est croisé car nous interrogeons un groupe de plusieurs visiteur-e-s photographes. L'entretien se déroule en anglais, en français ou en allemand<sup>143</sup>. Parfois, nous avons quand même été confrontée à une barrière linguistique, dans ce cas nous avons tenté de réduire l'interprétation à son strict minimum<sup>144</sup>. La plupart du temps, la consultation des photographies sert de support à l'entretien, qui prend une forme plutôt libre. Nous n'avons pas préparé de questionnaire rigoureux pour les visiteur-e-s mais les avons plutôt interrogé-e-s sur leurs pratiques, leurs motivations et leurs images. Les entretiens ont une durée variable, de 2 minutes à 20 minutes, en fonction de l'intérêt de la personne pour le sujet et/ou du temps disponible. En tout, nous avons interrogé 51 personnes.

A la fin de l'entretien, nous demandons à la personne si elle est d'accord pour nous envoyer l'intégralité des photographies prises au musée Old Masters. Toutes les personnes interrogées ont accepté<sup>145</sup>. En tout, nous avons collecté les images de 21 visiteur-e-s<sup>146</sup>. A la réception des images, nous effectuons un tri afin de ne garder que les photographies prises dans le musée Old Masters tel que nous l'avons délimité (cf. *supra*). Puis nous importons les images dans le logiciel *Lightroom*. Le travail que nous effectuons dans le logiciel sera explicité dans la partie suivante (II-3-Analyse des données).

Voici un résumé des différentes étapes du protocole d'enquête :

- 1) parcours dans les salles / filature
- 2) observation rapide
- 3) prise de contact / demande d'entretien
- 4) entretien
- 5) demande d'envoi des photos
- 6) collecte des photos et analyse des données : voir partie suivante

---

14331 entretiens en français, 18 en anglais et 1 en allemand.

144 C'est-à-dire ne pas extrapoler ou analyser de manière précise les termes employés, qui peuvent simplement être le fait de la non-maîtrise de la langue.

145 Pour un visiteur, cela s'est fait au sein du musée, par Internet (le musée dispose d'un réseau WIFI gratuit), pour le reste le transfert des photographies a été effectué *a posteriori* (par WeTransfer) suite à une demande de notre part, par un mail reprenant les éléments de présentation du projet et son cadre.

146 Quatre personnes ont accepté l'envoi des images mais ne l'ont finalement jamais fait.

## LIMITES DU PROTOCOLE

Le fait que la collecte des photographies des visiteur-e-s ait lieu *a posteriori* a pu entraîner des problèmes. Nous avons déjà évoqué le fait que certaines personnes ne nous ont jamais répondu. Aussi, certaines personnes nous ont envoyé les photographies, mais en ont omis certaines<sup>147</sup>. L'absence de ces photographies peut avoir plusieurs raisons : le visiteur ou la visiteuse peut avoir pensé que certaines photos n'étaient pas pertinentes (car floues, nombreuses, « moches » ou autre) ; ou alors ils ou elles ne voulaient pas partager certaines photographies pour leur contenu (*selfies*, pénis d'une statue). Nous étions consciente qu'en demandant les photographies après la visite, nous nous exposions à ce risque<sup>148</sup>. Les photographies non reçues ont en partie été mémorisées lors de leur consultation au moment de l'entretien ; nous pouvons donc les évoquer dans les résultats.

Aussi, le fait d'avoir mené des entretiens libres fait que malgré la quantité d'informations obtenues, elles ne sont pas nécessairement exhaustives.

Une autre limite est le moment choisi pour l'entretien, qui peut avoir lieu au milieu de la visite et ainsi éventuellement influencer les pratiques photographiques ultérieures des visiteur-e-s.

Résumons à présent la procédure que nous avons mise en place pour l'analyse des données collectées dans le cadre de l'enquête de terrain au musée Old Masters.

---

147Ceci a pu être relevé car nous avons mémorisé quelques photographies lors de leur visionnage pendant l'entretien au musée.

148Nous avons préféré laisser les visiteur-e-s utiliser leurs appareils photographiques personnels, contrairement à des exemples de travaux de recherche évoqués dans *Museums and visitor photography*, où l'enquêteur ou enquêtrice donne un appareil photographique à des visiteur-e-s en début de visite afin qu'ils photographient, ce qui à nos yeux crée une situation artificielle. Nous avons préféré l'option où nous attendons de voir ce que les visiteur-e-s produisent comme images, spontanément.

### **3) Analyse des données**

Nous avons créé un tableau récapitulatif contenant par visiteur-e-s les informations générales obtenues (âge approximatif, genre, profession), les conditions de visite (en groupe, seul-e-s) et le matériel de prise de vue utilisé : voir l'Annexe 15. Les visiteur-e-s simplement observé-e-s durant l'enquête ne figurent pas dans le tableau. Les visiteur-e-s dont nous avons reçu les images sont surligné-e-s en gras dans le tableau<sup>149</sup>. Ce tableau ne vise pas une segmentation des visiteur-e-s.

#### **A. Procédure pour l'analyse des données**

Les données à analyser étaient nos observations sur le terrain (notées dans notre journal de terrain), les informations obtenues grâce aux entretiens, enregistrés puis retranscrits, et les photographies collectées.

Dans un premier temps, afin de pouvoir procéder à des comparaisons entre les visiteur-e-s, nous avons créé un tableau contenant de nombreuses informations portant aussi bien sur la catégorie socio-démographique que sur les conditions de visite et les pratiques photographiques<sup>150</sup>.

Pour l'analyse du corpus d'images des visiteur-e-s, le logiciel *Lightroom* de la suite Adobe nous a permis de classer les 820 images collectées et de les trier. D'une part, nous avons pu accéder simplement à certaines informations sur les images (des données IPTC comme le matériel utilisé, l'heure de capture). D'autre part, nous avons pu créer un grand nombre de mots-clés, du plus au moins précis, décrivant aussi bien le contenu de l'image (telle œuvre, telle salle présence de personnes ou non) que la forme photographique (point de vue, défauts techniques), ou encore les motivations de prise de vue (souvenir, aide-mémoire etc). Les outils intégrés au logiciel, comme les collections dynamiques, nous ont

---

149Il s'agit des visiteur-e-s V10, V15, V21, V22, V23, V25, V27, V28, V29, V35, V36, V37, V39, V40, V42, V44, V45, V46, V47, V48 et V49.

150Le tableau simplifié est consultable en Annexe 15.

ensuite permis d'effectuer des comparaisons entre les photographies. Pour finir, nous avons rassemblé les images par visiteur-e-s grâce à l'outil « planches-contact » dans l'onglet « Impression » du logiciel, planches qui peuvent être consultées en annexe<sup>151</sup>.

Nous invitons le lecteur ou la lectrice à se référer aux planches contact dans le volume d'annexes du présent mémoire. Dans cette partie, les renvois à des images précises seront fréquents. Nous avons choisi de regrouper un certain nombre de photographies par planche afin de ne pas encombrer les lecteurs et lectrices de feuilles en trop grand nombre. De plus, le regroupement des photographies facilite leur comparaison. Afin de préserver l'anonymat des visiteur-e-s, nous leur avons attribué des numéros. A partir de maintenant, nous ferons référence aux visiteur-e-s en les nommant « V » (pour visiteur-e) suivi de leur numéro, dans l'ordre chronologique des entretiens. Les numéros vont donc de « V1 » pour la première visiteuse interrogée, jusqu'à « V50 », la dernière visiteuse interrogée. Au sein d'une même planche, les photographies sont numérotées de 1 à x (x correspondant au numéro de la dernière image, soit le nombre d'images par visiteur-e. x est compris entre 1 (la visiteuse n'a pris qu'une seule image) à 138 (le visiteur a pris 138 photographies).

Les images sont ont donc été renommées de la manière suivante : {Vx-y}, où « x » désigne le numéro du visiteur ou de la visiteuse et « y » le numéro de séquence l'image.

Lorsque nous disposions de l'heure de capture dans les champs IPTC, les photographies sont classées dans l'ordre et permettent donc de suivre en quelque sorte le parcours des visiteur-e-s.

Certains traits communs ressortent de l'analyse des données de l'enquête de terrain. Nous proposons donc de commencer par une présentation générale du corpus d'images du point de vue de la technique photographique.

---

151Annexe 17.

## **B. Présentation générale et technique du corpus d'images**

Nous avons analysé le corpus d'images selon un point de vue technique. Ainsi, nous avons relevé les différents matériels de prise de vue, la définition des fichiers mais aussi leur format, leur ratio, l'orientation en portrait ou paysage, le point de vue, la distance, la valeur de plan, les essais et déclenchements, le réglage de l'exposition, de la balance, pour finir sur les défauts techniques (vignettage, distorsion, reflets, flou de bougé ou de mise au point). Cette analyse technique, certes intéressante, n'est néanmoins pas nécessaire pour comprendre la typologie des photos des visiteur-e-s que nous établissons en troisième partie. Aussi, cette partie technique, présentant un nombre important d'informations, risque de brouiller le propos. Elle est toutefois consultable en annexe<sup>152</sup>.

Par ailleurs, nous avons détaillé le contenu des images du corpus, en en décrivant le contenu : sculpture, peinture, cartel, cimaise, personnes. Grâce à cette analyse, nous pouvons savoir sur quels éléments se portent les regards photographiques des visiteur-e-s au musée. Cependant, tout comme l'analyse technique, elle n'est pas nécessaire à la compréhension de la typologie des photos en troisième partie et a donc également été placée en annexe<sup>153</sup>.

La typologie que nous avons établie dans la troisième partie s'appuie notamment sur les analyses technique et de contenu, consultables en annexe. Explicitons à présent comment (et pourquoi) nous avons établi une typologie des photos des visiteur-e-s au musée Old Masters.

---

152Annexe 7 : *Analyse technique du corpus d'images collectées auprès des visiteur-e-s du musée Old Masters.*

153Annexe 8 : *Analyse du contenu du corpus d'images collectées auprès des visiteur-e-s du musée Old Masters.*

## C. Établissement d'une typologie des photos des visiteur-e-s

Dans la littérature, on peut trouver un certain nombre de commentaires faisant état de la diversité apparente des pratiques photographiques des visiteur-e-s. En voici des exemples :

A travers les usages et comportements, il semble que chaque visiteur poursuive son aventure touristique et personnelle. Entre l'exercice photographique créatif, le « clic-clac » systématique, la mise en scène personnalisée, la production d'une trace, la constitution d'une mémoire, le partage d'une expérience, se dessine une palette de styles de visites qui engendre autant de modes d'appropriation des œuvres du musée propres à constituer son propre musée<sup>154</sup>.

Un architecte scrute le bâtiment quand un designer jette son dévolu sur le mobilier. Un étudiant en art conserve une trace de ses découvertes au fil des visites. Un passionné de photographie utilise le musée comme terrain d'exercice. Un père de famille immortalise un moment partagé avec ses enfants et une jeune femme travaille au portrait de son ami<sup>155</sup>.

Bernard Hasquenoph, durant l'entretien que nous avons mené avec lui, abonde dans le même sens :

Selon les usages que les visiteurs font, il y a plusieurs manières de faire des photos. Il y a des gens qui vont prendre le tableau en entier, comme s'ils prenaient une carte postale, documentaire, même si ce n'est pas forcément bien cadré ; il y a les photos de détails, ça aussi on était étonnés, il y a énormément de gens qui font des photos de détails, par passion, pour plein de raisons ; il y a les photos d'ambiance, prendre en photo le musée en lui-même, les visiteurs en situation. Il faut prendre en compte la photo au musée, variée dans ses usages et dans sa forme<sup>156</sup>.

---

154 Sylvaine Conord, Irène Jonas, « *Les visiteurs photographes du musée Rodin* », *op cit.*, p. 149.

155 Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, *op cit.*, p. 17.

156 Annexe 2 : *Entretien avec Bernard Hasquenoph*, p. 27.

Derrière la diversité des pratiques se cache une diversité des motivations pour la prise de vue au musée. Selon Isabelle Vanhoonacker des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique :

Moi je crois que les gens, quand ils voient une belle peinture, ils veulent l'avoir, ils prennent la peinture parce que c'est une sorte d'appropriation, pour ne pas oublier. En fait, quand on fait un musée comme le nôtre, il y a tellement de choses et c'est plutôt un rappel, se dire « ah oui ça j'ai vu, ah oui ça c'était beau et ça m'a vraiment frappé parce que... ». C'est plutôt en souvenir tandis que le jeune va aussi l'utiliser pour en faire quelque chose, le traiter... ils vont utiliser ça différemment aussi, il y a beaucoup plus de possibilités de faire quelque chose avec cette image et, que ça soit la partager, la retraiter, prendre juste un détail<sup>157</sup>.

Notons que la réflexion sur le sujet ne provient pas seulement d'intellectuel-le-s, de chercheur-e-s ou de professionnel-le-s de musée, mais que les visiteur-e-s produisent eux-mêmes et elles-mêmes un discours intéressant à propos de leurs productions photographiques :

[La photo] c'est un moyen d'admirer l'œuvre, c'est un moyen qui permet de faire des recherches sur l'œuvre, et c'est un souvenir, ça reste un moyen qui nous permet de garder quelque part le lien avec ce lieu visité et c'est une partie de notre histoire, de nous-même, de notre voyage, de nos visites. (V5).

Les propos de la visiteuse V5 cristallisent l'étendue des motivations possibles pour la prise de photographies au musée.

Comme l'indiquent également les auteur-e-s de l'ouvrage *Visiteurs photographes au musée*, « les démarches photographiques sont innombrables », il y a une « multitude des désirs et des besoins des visiteurs en la matière<sup>158</sup> ». Notre objectif est de préciser ces intuitions, de décanter ces démarches « innombrables » en un certain nombre de types de photographies. Aussi, nous souhaitons prendre en compte aussi bien les motivations des visiteur-e-s photographes que leurs productions photographiques mêmes.

---

157Annexe 3 : *Entretien avec Isabelle Vanhoonacker*, p. 42.

158Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, op cit., p. 18.

Afin d'obtenir une typologie, il est nécessaire de procéder à une combinaison de deux ou plusieurs critères. Dans notre cas, nous avons décidé de croiser les motivations des visiteur-e-s photographes avec les contenus de leurs productions.

Au sujet des motivations, les photographies prises au musée Old Masters sont instruites par un certain nombre d'éléments : les connaissances préalables des visiteur-e-s (ou « visitor agenda » selon Falk<sup>159</sup>), le rôle social occupé (touriste, mère de famille) et des événements qui surgissent dans le contexte de la visite ( par exemple la découverte d'une œuvre particulière)<sup>160</sup>.

Pour reprendre une formulation de Pierre Lannoy, lors de notre enquête sont apparues d'une part des figures antithétiques et d'autre part des figures (es)thétiques de photographies au musée. Les types de photos que nous proposons sont construits à la fois en positif (volonté de produire telle image) et en négatif (volonté de ne pas produire telle image). La figure antithétique par excellence que nous avons relevée durant notre enquête de terrain est celle du touriste.

#### LA FIGURE ANTITHETIQUE DU TOURISTE

C'était marrant parce que c'est exactement le même argument. Dans un cas c'est le guide «Baedeker», dans l'autre l'appareil photo, en fin de compte l'appareil photo n'est qu'un prétexte. C'est toujours cette dichotomie, comme s'il y avait deux publics : les vrais visiteurs, les habitués, les connaisseurs, les amateurs d'art, ceux qui seraient légitimes, et les autres qui seraient le peuple, les ignares, les touristes, la masse<sup>161</sup>.

Bernard Hasquenoph évoque dans l'entretien les attitudes de mépris envers les touristes, qui sont à l'origine des propos condescendants envers les visiteur-e-s photographes aujourd'hui. Bourdieu dénonce le fait que les musées, au lieu d'être les instruments d'une possible démocratisation de l'accès à l'art, aggravent la séparation entre profanes et initiés<sup>162</sup>.

---

159 Voir Annexe 5 : L'expérience de visite, résumé des apports de Falk et Dierking.

160 Pierre Lannoy, source personnelle.

161 Annexe 2 : *Entretien avec Bernard Hasquenoph*, pp. 22-44.

162 Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, op cit., p. 49.

De manière étonnante, même les visiteur-e-s photographes ont intégré cette attitude. Lorsque nous les interrogeons, ils et elles sont nombreux-ses à vouloir se distinguer du touriste.

- OK : Certaines personnes ont un avis tranché et sont pour encourager absolument ou alors veulent surtout que les gens arrêtent de photographier au musée. Tu as un avis dessus?
- V1 : Plutôt de regarder l'œuvre.
- OK : Tu penses que l'un empêche l'autre?
- V1 : Non, on peut faire les deux. Mais je trouve que c'est mieux de regarder l'œuvre. Après on peut la prendre en photo.
- OK : Tu penses qu'il y en a qui regardent pas et qui font juste la photo?
- V1 : Ouais (...)
- OK : Quels types de visiteurs font des photos sans regarder, selon toi?
- V1 : Je trouve que c'est plutôt les étrangers.
- OK : Ah oui ? Les touristes ?
- V1 : Oui.
- OK : Et si tu devais imaginer une raison à ça?
- V1 : Parce que c'est juste regarder comme ça, c'est plutôt des gens qui s'intéressent pas à l'art, qui regardent comme ça, sans regarder les détails.
- OK : Pourquoi ils feraient la photo à ton avis?
- V1 : Je sais pas, pour les souvenirs.

On ne regarde plus de la même manière les œuvres et les photos (...) je sais qu'y a des gens qui prennent tout en photo sans même regarder l'œuvre et je trouve ça super déconnecté – enfin je trouve ça très dommage par exemple de voir une exposition, voir un musée à travers son écran et pas regarder l'œuvre. Après, je critique pas, je le fais aussi, enfin je le fais avec des œuvres qui ont quelque chose de pertinent, je le fais pas avec tout. (V21)

- V21 : Quand je vais dans un musée, je regarde pas toutes les œuvres mais les œuvres qui m'intéressent (...) je prends pas en photo pour prendre en photo, je trouve ça hyper dommage (...) les gens qui viennent et qui ne s'arrêtent pas, qui prennent tout en photo, qui regardent à travers leur -
- OK : Quel type de visiteur-e-s?
- V21 : Je veux pas paraître condescendant ou quoi mais des gens qui n'ont pas une pratique muséale assez - ou les clés pour comprendre le musée.

Ces attitudes de mépris peuvent transparaître sous la forme de l'humour, à l'instar de la visiteuse V30 qui riait en avouant avoir fait un *selfie* avec son compagnon V31, comme « des gros touristes » (V30). D'ailleurs, le visiteur V31 a un avis similaire sur la question : « c'est insupportable de prendre tout en photo moi je comprends pas les gens qui font ça » (V31).

Les visiteur-e-s finissent par adopter des stratégies lors de la prise de vue pour se différencier de la figure du touriste, avec l'adoption d'un autre point de vue (« Je me mets toujours en face de l'œuvre, il y a beaucoup de personnes qui vont prendre le tableau comme ça [de côté] ou – enfin du coup ça change. » V21) ou encore en évitant certains types de prise de vue. Par exemple, ces visiteur-e-s ne font pas de *selfie* (voir en partie III-2) les photos de représentation de soi).

Ces réactions se situent entre le mépris, le racisme et le racisme social<sup>163</sup>. On retrouve dans les justifications de type : il se distingue de la figure du touriste car il photographie les choses « pertinentes ». C'est une justification que l'on retrouve souvent dans les entretiens avec les visiteur-e-s photographes du musée Old Masters : ils et elles ne photographient pas « tout » mais les choses « intéressantes ».

---

163« C'est une forme de racisme appliqué au monde de la culture et des musées ». Annexe 2 : *Entretien avec Bernard Hasquenoph*, p. 23.

Nous proposons à présent de rentrer dans le cœur du sujet et de dresser un panorama de la diversité des productions photographiques des visiteur-e-s du musée Old Masters, attestée par la diversité des motivations pour leurs prises de vue et la diversité des contenus de leurs photographies.

Précisons que la typologie est un outil qui « n'épuise pas la réalité, mais permet de généraliser ce qu'on a reconnu valable pour un certain nombre de situations<sup>164</sup> ».

---

164Sophie Mariani-Rousset, « La méthode des parcours dans les lieux d'exposition », *op cit.*, p. 41.

## **PARTIE III**

### **Une typologie des photographies prises au musée Old Masters**

Chez un-e même visiteur-e, plusieurs types de photos coexistent. Aussi, quand nous citons en exemple la production photographique de tel-le visiteur-e, ceci ne signifie pas que l'intégralité de sa production photographique se retrouve dans ce type. On retrouve souvent les mêmes visiteur-e-s dans des types différents. Les exemples invoqués servent à illustrer notre propos et ne sont pas à généraliser. En note de bas de page pour chaque type de photo, nous donnons la liste des photos concernées par le type.

Nous avons choisi de garder un minimum d'exemples afin de ne pas brouiller le propos. Des compléments d'information, comprenant d'autres exemples de photos pour chaque type, peuvent toutefois être consultés<sup>165</sup>.

#### **1) La photo-document**

Nous avons rassemblé sous le terme de « photo-document » les images pour lesquelles l'information contenue prime sur ses qualités esthétiques. Les visiteur-e-s créent leur documentation personnelle<sup>166</sup> à partir de leur visite au musée Old Masters. Cette documentation par l'image peut avoir lieu selon des modalités très différentes, c'est ce que nous allons voir à travers les types de photos présentés dans cette partie.

Cette documentation est possible grâce aux avancées technologiques dans le domaine de la photographie, que nous avons évoquées en partie I-3-B. Dans l'ouvrage *Museums and visitor photography*, Tadashi Naito le rappelle :

---

<sup>165</sup>Annexe 9 : Compléments d'information pour les types de photos dans la catégorie photo-document.

Annexe 10 : Compléments d'information pour les types de photos dans la catégorie photo-sociabilité.

Annexe 11 : Compléments d'information pour les types de photos dans la catégorie photo-comme fin en soi.

<sup>166</sup>Terme emprunté à André Gunthert. Annexe 1 : Entretien avec André Gunthert.

The high resolution of the digital photograph has erased many of the differences between the photograph and other forms of documentation. In the digital age, the photograph is simply another data file produced, processed, stored, and analyzed alongside other digital files of the same and other varieties<sup>167</sup>.

Il ne faut pas confondre photo-document et photo-reproduction. Contrairement à certaines idées reçues, les visiteur-e-s photographes, dans ce cas, ne photographient pas dans l'optique d'obtenir une reproduction techniquement impeccable de l'œuvre<sup>168</sup>. En fait, aucune des visiteur-e-s photographes que nous avons interrogé-e-s prétend vouloir reproduire les œuvres. Nous avons fait le test, en demandant aux visiteur-e-s si ils ou elles prendraient quand-même leurs propres photographies même si une banque d'images en haute définition était accessible librement. La réponse est quasi-systématiquement positive : les visiteur-e-s fabriquent leurs propres images, et y tiennent : « le détail que je prends j'aime bien le voir après et je préfère le faire moi même que l'acheter, c'est personnel » (V9) (voir à ce sujet la notion d'appropriation dans le cadre du tourisme culturel en I-3-A). Pour cette raison, les arguments des photo-sceptiques du type « les photos prises au musée par les visiteur-e-s ne sont même pas bonnes techniquement, par rapport aux reproductions proposées par le musée »<sup>169</sup> ne sont pas pertinents.

---

167Tadashi Naito, « Digital photography and the materiality of objects and images », in Theopisti Stylianou-Lambert (dir.), *Museums and visitor photography : redefining the visitor experience*, op cit., pp. 60-73.

168 Alexandra Weilenmann, Thomas Hillman, « Social media souvenirs : expanded experiences through visitor photography », in Theopisti Stylianou-Lambert (dir.), *Museums and visitor photography : redefining the visitor experience*, op cit., pp. 128-150.

169Voir Annexe 16, Illustrations 3, 4, 5, 6 et 7. Il s'agit des reproductions photographiques officielles des œuvres du musée.

Les trois premiers types de photos que nous évoquons ont en commun un usage objectif de la photo-document : il s'agit de la photo-ressource, la photo-béquille et la photo-aide mémoire.

## **A. La photo-ressource<sup>170</sup>**

La photo ressource est prise dans un but précis pour une utilisation déjà connue du visiteur ou de la visiteuse. Il s'agit ici de ressources informationnelles précises, contrairement à la photo inspiration (cf. *infra*).

La photo-ressource peut relever dans certains cas d'une obligation, à l'instar de la photo-ressource dans un cadre de visite scolaire ou d'une visite servant à alimenter un exercice scolaire. Ainsi, la visiteuse V49 remplit, dans le cadre de ses études en architecture, un « carnet culture ». Elle peut être considérée comme une « collectionneuse d'expositions » au sens où l'entendent les auteur-e-s de *Visiteurs photographes au musée* : ces visiteur-e-s « sont encouragés par les techniques numériques qui mettent à la portée de tous la possibilité d'amasser des images-traces et de constituer des « exprothèques » personnalisées, archives informelles de la mémoire des visites ». Le domaine de la visiteuse V49 se ressent dans ses images : l'étudiante en architecture redresse les perspectives (V49-15), centre ses sujets (V49-2) et cadre des détails architecturaux (V49-37). On remarque aussi que sa volonté d'exhaustivité pour l'exprothèque la mène à photographier la salle 51 (V49-40), salle qui n'est que rarement photographiée par l'ensemble des visiteur-e-s.

Dans les autres cas, la photo ressource permet aux visiteur-e-s d'enrichir leurs connaissances. Souvent, les photos ressource ciblent des sujets assez spécifiques. Les photos ressource peuvent représenter un cartel, une œuvre, ou les deux.

---

170 Les photos-ressource dans notre corpus sont : V15-2 ; V22-49 ; V28-17 (qui est aussi une photo-béquille) ; toutes les photos de V37 (sauf V37-6 qui est une photo-aide mémoire ; toutes les photos de V39 ; toutes les photos de V49.

Les cartels sont des photos ressource exemplaires : ils sont le plus souvent photographiés dans le but de faire des recherches ultérieures<sup>171</sup>. 30% des prises de vue du visiteur V28 se concentrent sur les cartels, ce qui est considérable. Sa pratique photographique (V28-17) est liée à sa curiosité intellectuelle, sa volonté d'apprendre, sa soif de connaissances. « I'm interested in the art but I'm also kind of interested in the context in which the art was created » (V28). Il a étudié l'histoire à l'université et justifie par là son intérêt pour le contexte historique de production des œuvres, à l'instar de la *Mort de Marat*. V28 souhaite également s'informer sur les propos du musée au sujet de l'œuvre : V28-17 représente le cartel de la *Mort de Marat* et le visiteur. V28 souhaite savoir si le musée est resté neutre car ce n'est pas « leur boulot » (« *their job* ») de prendre position.

Le plus souvent, la photo-ressource ne représente pas uniquement l'œuvre, ou le cartel, mais ces deux éléments coexistent. L'image de l'œuvre donne l'information sur son apparence, sa matérialité, et l'image du cartel donne les informations sur son contexte de création. Les photographies du visiteur V37 lui servent à établir des connexions. Il s'amuse à établir des influences entre l'art italien et l'art flamand, ou entre les collections des musées à travers le monde. « I study the flemish masters » affirme-t-il. Restaurateur d'art, il avait un jour de congé et était déjà au musée Old Masters depuis plusieurs heures lorsque nous l'avons interrogé – un passionné. Ses prises de vue ne lui servent pas pour son travail mais nourrissent sa culture personnelle. Il insiste sur le fait qu'il ne photographie pas « parce que c'est beau » mais parce qu'il veut comprendre, apprendre<sup>172</sup>. C'est en cela que sa pratique photographique se distingue de la photo conventionnelle, pourtant tout aussi rigoureuse : V37 photographie d'abord l'œuvre en entier (V37-1), puis des détails (de V37-2 à V37-5), puis le cartel (V37-6 : c'est une photo aide-mémoire). La pratique photographique du visiteur V37 est également compulsive, comme les photos-systématiques (cf. *infra*), mais elle se distingue en cela qu'elle est destinée à un but précis et ne représente pas une fin en soi.

---

171 Nous nous permettons ici d'émettre l'hypothèse selon laquelle dans certains cas, même si l'intention y est, la photographie du cartel ne sera pas consultée après la visite.

172 Selon la typologie de Falk (John H. Falk., « Expérience de visite, identités et self-aspects », *op cit.*), ces visiteur-es sont des « explorateurs » : ils et elles viennent au musée avant tout pour apprendre et satisfaire leur curiosité.



*Illustration 1: V39-6, photo-ressource.*

Les photos-ressource se retrouvent chez le visiteur V39, qui a choisi un fil rouge photographique très particulier pour sa visite au musée Old Masters. Sa production photographique est homogène et nous l'avons rangée en intégralité dans le type « photo-ressource ». Ce musicien à l'opéra assemble à titre personnel un corpus d'images représentant des instruments de musique dans l'art plastique : « Comme je fais de la percussion, je m'intéresse aux instruments qu'il y a dans la peinture » (V39). L'information recherchée est la pratique de la musique à une certaine époque ; plus précisément, le visiteur V39 s'intéresse aux fêtes populaires (V39-2, V39-4, V39-8) et aux percussions (V39-1 et V39-9). Les cartels photographiés (V39-3, V39-5, V39-7) servent à enregistrer les informations qu'ils contiennent. Le visiteur V39 photographie les œuvres entières et des détails. Par la suite, V39 classe les images sur son ordinateur, en fonction de la provenance de l'œuvre : « je les garde pour moi, je les classe, ça m'aide après à nourrir ma réflexion personnelle ».

Comme les autres photos-document, les photos-ressource n'ont pas de visée esthétique, car c'est l'information capturée qui prime sur la forme (cf. *supra*). Ainsi, les photographies V39-2, V39-4, V39-6, V39-8, V39-9 font figurer des bouts du cadre du tableau, c'est un cadrage non intentionnel.

La photo-ressource se distingue de la photo-inspiration, mais également de la photo-aide-mémoire. En effet, la photo-aide mémoire est prise « au cas où », alors que l'usage des photo-ressource est déjà connu et précisé par son auteur-e.

## B. La photo-béquille<sup>173</sup>

La photo-béquille est une photographie qui permet de rendre accessible le musée aux publics qui rencontrent des problèmes d'accessibilité.

Dans une certaine mesure, l'accessibilité est une problématique qui est résolue ultérieurement à la visite au musée : dans ce cas, la photographie permet de transporter ce qui est inaccessible en-dehors du musée, où l'accès pourra avoir lieu lors de la consultation des images.

Lors de notre entretien avec Bernard Hasquenoph<sup>174</sup>, celui-ci nous a fait part de deux témoignages reçus en écho à son travail et relevant de problématiques d'accessibilité<sup>175</sup>. Ainsi, dès le début de notre travail de recherche, nous étions déjà consciente des problèmes d'accessibilité au musée pouvant être résolus, ou plutôt rendus moins gênants, grâce à la photographie.

L'exemple le plus marquant de photo-accessibilité que nous ayons rencontré lors de l'enquête de terrain est le corpus d'images de la visiteuse V10, dont la finalité de visite était de photographier une œuvre en particulier : le *Triptyque de la confrérie Sainte-Anne à Louvain* (Quentin Metsys, 1509). La visiteuse V10 photographie au musée dans un but précis mais ce ne sont pas des photos-ressource. Aussi, l'usage de ces images est le partage, mais cet usage va au-delà des enjeux de la photo-partage.

---

173Les photos-béquille dans notre corpus sont : toutes les photos de V10 (sauf V10-42 à V10-44, qui sont des photos-témoignage) ; V28-17.

174Annexe 2 : *Entretien avec Bernard Hasquenoph*.

175Un visiteur exprime sa déception par rapport à l'interdiction de photographier au musée d'Orsay : « Musée très intéressant mais quelle déception de ne pouvoir prendre le moindre cliché ! Pour ma fille handicapée mentale, la prise de photos est la seule manière de capter son attention sur les œuvres. C'est ensuite un fabuleux outil de dialogue. Je pense que ce raisonnement vaut pour bien d'autres personnes. Mais à Orsay ça n'est pas possible alors que l'on est bien dans un musée national ! »

Ce témoignage, retransmis sur la page *Facebook* du « Louvre pour tous », a entraîné la réaction suivante : « Je suis d'accord avec ce papa. J'ai moi-même un fils qui a un retard mental et qui adore la photo (nous avons très tôt mis en place un système de communication avec les photos), c'est aussi un moyen d'expression et de communication pour lui puisqu'il ne parle quasiment pas. Plus ça va et plus nous tombons sur des interdictions de faire des photos dans les musées et expos et c'est très dommage car nos visites perdent ainsi une grande part de leur intérêt. Entre autres lieux récemment visités pas de photo à la fondation Cartier, pas de photo au musée en herbe. Dans notre cas pouvoir utiliser l'appareil photo est même une question d'accessibilité. A l'époque où on parle d'accessibilité bcp oublie qu'il ne s'agit pas seulement de rendre les lieux publics accessibles aux personnes à mobilité réduite mais aussi rendre le monde qui nous entoure accessible aux personnes qui n'ont pas les mêmes capacités intellectuelles que la moyenne. »

Cette professeure de latin à la retraite travaille de manière bénévole au Luxembourg avec des personnes en situation de handicap et des sœurs catholiques en maison de retraite. Ces publics rencontrent des difficultés d'accès au musée ; la visiteuse V10 s'y rend uniquement dans le but de les aider, c'est une « facilitatrice » selon la typologie de Falk<sup>176</sup>. Elle s'exprime de la manière suivante :

Une photo c'est pas l'original mais c'est mieux que rien (...). Je n'ai aucune prétention ni au niveau interprétation ni au niveau qualité, je veux simplement à un certain public donner une petite approche. Et je ramène autant que les groupes qui circulent ici et qui restent 1min devant le tableau. Ils vivent 1h avec le tableau.(...) S'ils sont dans leur lit à revoir des images dans leur tête pendant un moment, j'ai atteint mon but. (...) En 40 ans d'enseignement normal avec des élèves cultivés, parce que les latinistes chez nous c'est quand-même la crème, je n'ai jamais eu cette réponse, cet écho que je trouve maintenant. Il s'expriment, je reçois des bisous (...) des tapes sur le dos, on me tombe dans les bras et : « tu reviens, tu reviens ! », et ça fait vraiment plaisir. (...) Je me fais plaisir à moi parce que j'adore ces œuvres (V10)

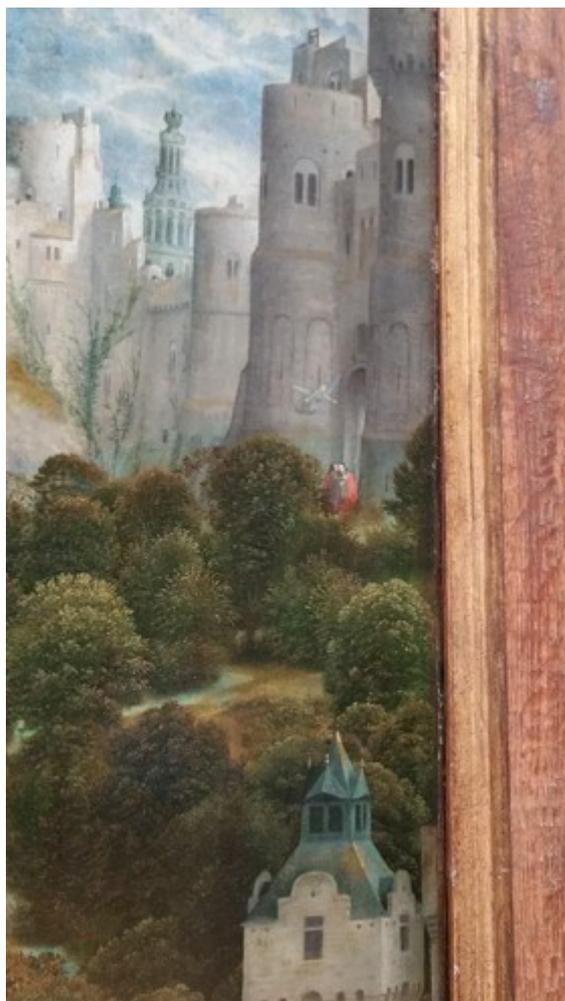
La visiteuse V10 photographie abondamment le triptyque, aussi bien avec de la distance qu'en s'approchant afin de capturer les moindres détails. « On plonge dans l'œuvre », explique-t-elle. Nous remarquons que ses prises de vue ne sont pas effectuées dans un ordre bien établi, toutes les images sont réorganisées, retouchées et complétées *a posteriori* pour créer le fil rouge de l'exposé<sup>177</sup>.

Elle photographie le volet gauche du triptyque (V10-1 à V10-12, V10-96, V10-104), le panneau central (V10-13 à V10-26, V10-50 à V10-95, V10-101, V10-105, V10-106 et V10-107), le volet droit (V10-27 à V10-39, V10-45 à V10-49, V10-99 V10-100, V10-102 et V10-103) et le triptyque complet (V10-40 et V10-41, V10-97 et V10-98). Les photographies V10-42, V10-43 et V10-44 appartiennent à une autre catégorie d'images : les photos-témoignage (cf. *infra*). V10-108 et V10-109 servent à contextualiser l'œuvre présentée dans un cadre plus large, à l'échelle du bâtiment du musée.

---

176John H. Falk., « Expérience de visite, identités et self-aspects », *op cit.*

177Voir Annexe 16, Illustration 8.



*Illustration 2: V10-37, photo-béquille.*

V10 photographie plusieurs fois les mêmes motifs, on peut dire qu'elle effectue des tâtonnements photographiques. En plus de la recherche de cadrage, la visiteuse V10 fait plusieurs images identiques à la suite : par exemple V10-78 à V10-81. Son parcours photographique est assez chaotique : elle se laisse porter par son regard (comme le visiteur boulimique V46, cf. *infra*). La visiteuse V10 le dit elle-même : la photographie a changé son regard sur les œuvres, qu'elle considère maintenant comme des puzzles et dont elle scrute les moindres détails. Elle complète son corpus d'images au fur et à mesure de son parcours visuel dans l'œuvre, au cours duquel elle rencontre parfois quelques surprises. A propos de cette œuvre, elle nous a fait part de sa découverte dans la partie haute du volet droit d'une scène représentant la rencontre à la porte dorée d'Anne et Joachim (V10-37), détail qu'elle n'avait jamais remarqué auparavant dans ce triptyque. Ses images figurent des scènes et détails du

triptyque mais le cadre est souvent présent. Les cadrages sont parfois approximatifs et laissent apparaître des morceaux de cadre. Comme l'exposé montre une plongée dans l'œuvre, le cadre peut aussi servir d'élément contextuel.

Son but étant de rendre l'art accessible à des publics éloignés, la visiteuse V10 a plus d'un tour dans son sac en ce qui concerne la photographie d'œuvres : elle me livre une anecdote au sujet d'une visite à la chapelle Scrovegni pour admirer les fresques de Giotto. Les conditions sur place n'étaient pas favorables à la prise de vue, elle a donc opté pour une solution de « triche » et a photographié les reproductions qu'elle a pu trouver dans des livres : « pour mon but en fait la photo de la photo est meilleure que ce que je pourrais faire dans la chapelle ». A elle de préciser « je triche un petit peu mais pour moi la photo est le moyen d'amener le musée chez les gens qui ne sauraient pas y aller ».

### **C. La photo-aide mémoire<sup>178</sup>**

On sait que la photographie peut jouer un rôle favorable dans le processus de mémorisation des visiteur-e-s. Les expositions photographiées restent plus en mémoire<sup>179</sup>. Aussi, « prendre une photographie favorise une concentration du regard, la revoir est une occasion de remémoration »<sup>180</sup>. La photographie fera office de rappel lors de sa consultation.

La photo aide-mémoire se distingue de la photo-souvenir car la dimension affective est en moins<sup>181</sup> : il s'agit uniquement de saisir une information. La photo aide-mémoire se distingue également de la photo-ressource car l'utilisation de cette photographie n'est pas (encore) déterminée par le visiteur ou la visiteuse au moment de la prise de vue au musée.

Les motivations des visiteur-e-s faisant des photos aide-mémoire se ressemblent, par le rapprochement effectué entre la prise de notes manuscrites et la prise de vue

---

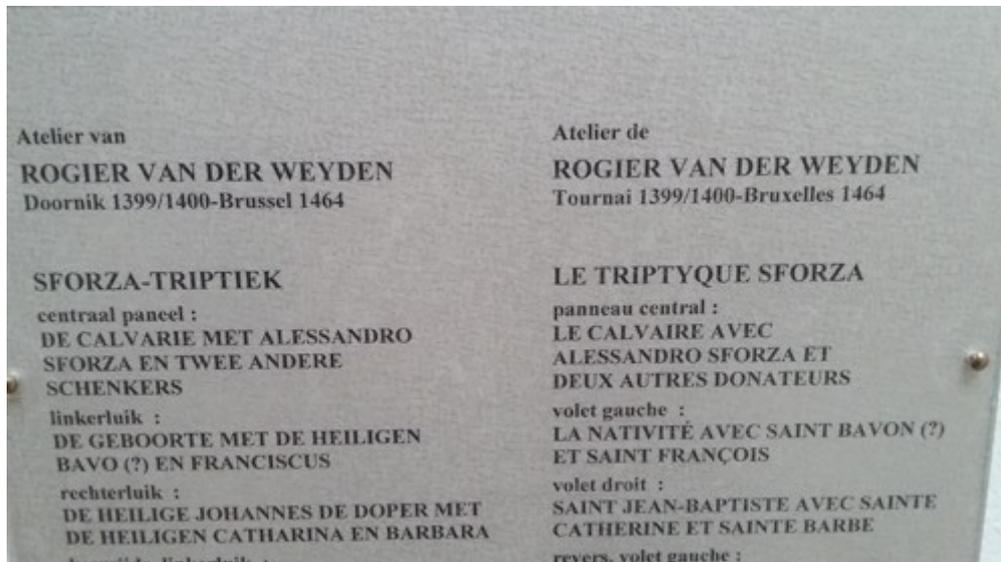
178 Nous ne sommes pas en mesure de savoir quelles photos dans le corpus sont des photos-aide mémoire, à part pour la photo V37-6.

179 Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, *op cit.*, p. 19.

180 *Ibid.*, p. 22.

181 Sylvaine Conord, Irène Jonas, « *Les visiteurs photographes du musée Rodin* », *op cit.*

photographique : « j'avais pas pris mon cahier du coup je pouvais pas écrire » (V1) ; « quand on a la flemme d'écrire » (V30). Les visiteurs insistent sur le côté mémorisation : V37 photographie les cartels « to remember » ; « c'est vraiment comme aide mémoire, on se dit : bah oui c'est là qu'est ce tableau » (V3).



*Illustration 3: V37-6 : photo-aide mémoire.*

Il est intéressant de souligner que la photo-aide mémoire n'est pas prise lorsque les connaissances préalables du visiteur ou de la visiteuse rendraient obsolète le fait de capturer une information déjà connue. C'est notamment le cas pour la visiteuse V15 : il lui suffit de regarder la date inscrite sur le cartel pour remettre cette information dans « le grand puzzle » (V15).

Aussi, on remarque que pour les photos aide-mémoire, il s'agit le plus souvent de photographies de cartels : les cartels photographiés font presque tous partie de la catégorie photo-document, qu'il s'agisse de photo-ressource ou de photo-aide mémoire.

Tandis que la photo-ressource, la photo-béquille et la photo-aide mémoire relèvent plutôt d'une forme d'objectivité, les types « photo-inspiration » et « photo-souvenir » ont en commun une subjectivité plus présente dans la pratique de photos-document. Leur usage n'est pas forcément défini clairement à l'avance.

## **D. La photo-inspiration<sup>182</sup>**

La photo-inspiration est prise par le visiteur ou la visiteuse photographe pour une utilisation non définie clairement. Comme l'exprime le visiteur V27, « l'inspiration c'est un truc, tu l'absorbes inconsciemment »<sup>183</sup>. Dans le cas de la photo-inspiration, l'image peut « raviver le truc » (V27), la prise de vue se déroule sur le même principe que la photo-coup de cœur (cf. *infra*), avec une notion de motivation indicible ou en tout cas que les visiteur-e-s ont du mal à expliciter clairement. La photo-inspiration consiste en la sélection intuitive d'éléments hétéroclites au sein du musée qui serviront ultérieurement.

La photo-inspiration peut servir à alimenter une pratique artistique personnelle du visiteur ou de la visiteuse, ou alors elle peut représenter une source d'inspiration plus capillotractée. L'inspiration créative est l'exemple de photo-inspiration le plus « évident ».

L'exemple le plus frappant de photo-inspiration créative est malheureusement absent de notre corpus d'images car nous n'avons pas reçu les images du visiteur en question (V7). Nous l'avons observé dans la salle 53<sup>184</sup>. Il photographiait à une fréquence très élevée ; se rapprochait puis s'éloignait des retables de Rubens, changeait d'angles et menait en parallèle une discussion avec son ami. Lors de l'entretien que nous avons mené avec lui ensuite, nous avons appris qu'il s'agit d'un artiste péruvien, pour qui la finalité première de la photographie au musée est l'inspiration pour ses propres compositions picturales. Il photographie des détails afin de capturer la touche du peintre et les œuvres en entier afin de rendre compte de

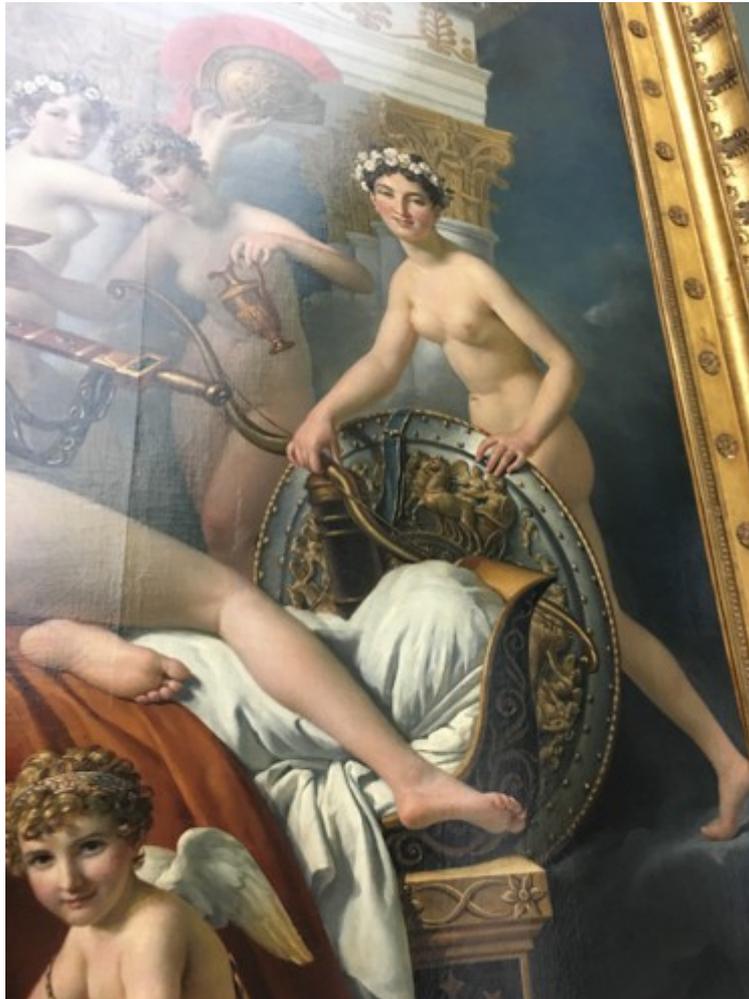
---

182Les photos-inspiration dans notre corpus sont : V40-3 à V40-5, V40-10 à V40-15.

183Nous ne savons pas quelles photos produites par V27 relèvent du type de la photo-inspiration, il en est de même pour les visiteur-e-s V15 et V36.

184Voir le plan du musée en Annexe 14.

l'harmonie dans la composition. Son intérêt est donc formel, la photographie est pour lui un outil de capture d'une technique picturale qu'il admire et qui l'inspire pour ses œuvres.



*Illustration 4: V40-15, photo-inspiration.*

La photo-inspiration peut aussi être en lien avec des domaines plus ou moins éloignés du monde muséal. Le visiteur V40 photographie les motifs de chevaliers car il travaille sur un projet portant sur la protection, avec une entreprise qui utilise le motif du bouclier. Il pioche dans les œuvres de toutes les époques et de tous les types pour n'en sélectionner que les aspects qui évoquent la chevalerie : V40-3, V40-4, V40-5, V40-10, V40-11, V40-12, V40-13, V40-14, V40-15. Il photographie des détails (le reste de sa production photographique est constitué d'images d'œuvres complètes). V40 s'efforce de mettre en avant ce sujet : entre V40-14 et V40-15, le visiteur V40 s'est déplacé afin d'éviter le reflet sur le chevalier. Les photographies du visiteur V40 sont emblématiques de la photo-inspiration à plusieurs titres :

Tout d'abord, il amasse donc un certain nombre d'images, par intuition (il cherche des liens), qu'il garde pour lui, sans savoir précisément l'usage qu'il en fera. Notons la différence de traitement des lots d'images entre les visiteurs V40 et V39 : dans le cas de V39 (photos-ressource, cf. *supra*), le classement est rigoureux, tandis que V40 ne les trie pas et se retrouve bien embêté au moment de retrouver une image dont il se souvient. Ceci marque une des différences entre la photo-inspiration et la photo-ressource, qui a un aspect informationnel assumé et doit donc être accessible. Comme pour les autres types de photos-document, la technique photographique est mise de côté : pour V40, le principal est que le sujet de la photographie soit reconnaissable.

## **E. La photo-souvenir<sup>185</sup>**

Le terme que nous avons choisi pour ce type de photographies peut prêter à confusion<sup>186</sup>. Ce que nous appelons « photo-souvenir » se réfère à une image prise dans un rapport affectif à l'expérience de visite. Les photos-souvenir se distinguent donc en ce point des photos-conventionnelles (cf. *infra*). La photo coup de cœur relève également de l'affectif, mais la finalité est d'emporter avec soi l'expérience de visite plutôt que son contenu. Il y a une dimension subjective à la photo-souvenir, qui s'oppose ainsi à la photo-conventionnelle.

Il est nécessaire de distinguer la photo aide-mémoire de la photo souvenir, qui relève plus de l'affectif. Lorsque les visiteur-e-s disent vouloir se remémorer, se rappeler leur visite, il peut s'agir dans certains cas d'aides-mémoire, de coups de cœur ou de souvenirs. Nous avons distingué ces différents types en croisant les propos des visiteur-e-s avec leurs images. En effet, les seules occurrences de termes comme « souvenir » ou du champ lexical de la mémoire ne suffisaient pas. Il s'agit de termes stéréotypés. Par exemple, pour la visiteuse V45, la motivation principale pour avoir photographié durant sa visite au musée Old Masters était

---

185Les photos-souvenir dans notre corpus sont : V15-3 à V15-7, V15-9 à V15-11, V15-15, V15-19 à V15-32 ; V29-1 ; V35-10 ; V36-5 ; V48-2, V48-3. Les photos de V27 relèvent d'autres types.

186Lors de l'analyse des entretiens menés avec les visiteur-e-s, nous avons été confrontée à une limite, qui est celle des termes stéréotypés. Ainsi, de très nombreux-ses visiteur-e-s, interrogés sur leurs prises de vue au musée, ont invoqué la motivation du « souvenir ». Nous nous sommes aperçue que ce terme du « souvenir » recoupaient au final des réalités différentes et nuancées.

de construire des souvenirs. Elle admet vouloir « se remémorer » la visite avec le groupe scolaire et montrer par la suite les images à ses proches. Pour rire, elle précise même que ces photographies serviront si elle a la maladie d'Alzheimer. Cependant, ses photographies ne sont pas des aides-mémoire car il y a une notion d'affect et de subjectivité.

La photo-souvenir est peut-être la première catégorie d'image à laquelle on pense lorsque l'on se pose la question des photographies de visiteur-e-s.

A chaque expérience, sa photo afin d'immortaliser le moment. En mai 2017, la ville d'Amnéville, pour communiquer sur les activités qu'elle propose, indique aux futur-e-s visiteur-e-s : « et si tes prochains souvenirs étaient à Amnéville ? »<sup>187</sup>. Ainsi, la motivation pour venir vivre une expérience est ce que l'on en gardera *a posteriori*, et non l'expérience elle-même. Plus intéressant encore, les « souvenirs » ici sont représentés par des...photographies. Tout l'enjeu des expériences proposées par cette campagne de publicité se situe dans les photos souvenir.

L'idée du souvenir, c'est la coprésence. C'est un objet qui vous rappelle la présence ou l'expérience que vous avez eue à un moment donné en un lieu précis<sup>188</sup>.

Si la photographie est devenue banale, elle n'en demeure pas moins exceptionnelle, dans la mesure où plus qu'une simple mise en boîte elle constitue une assurance sur le propre devenir du visiteur et le moyen de tisser un lien indéfectible au musée visité<sup>189</sup>.

C'est un souvenir, ça reste un moyen qui nous permet de garder quelque part le lien avec ce lieu visité et c'est une partie de notre histoire, de nous-même, de notre voyage, de nos visites. (V5, cf. partie II-3-C)

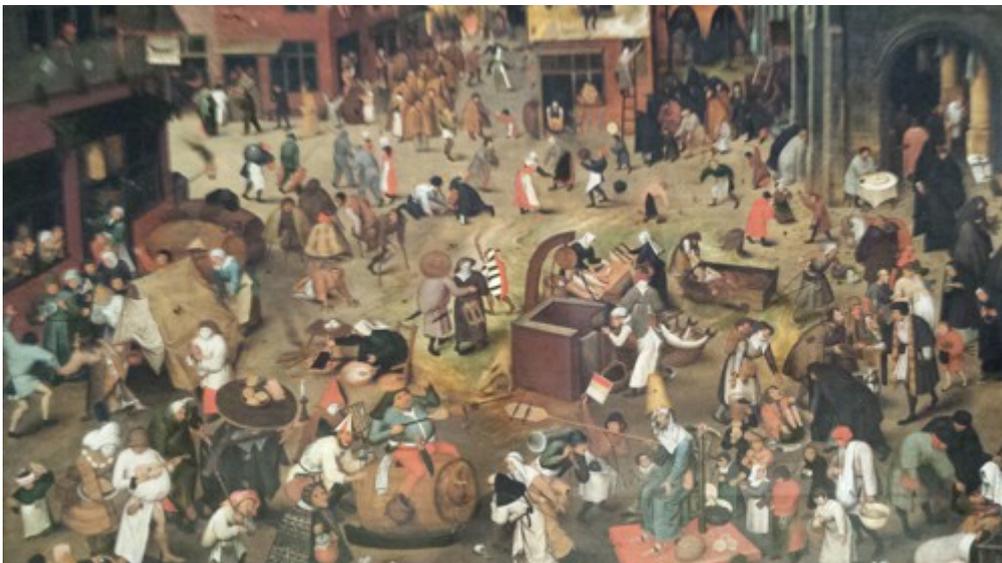
---

187Annexe 16, Illustration 11.

188Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, p. 13.

189Serge Chaumier, Véronique Parisot, « Un nouvel interdit au musée : la photographie ? », in *La Lettre de l'Ocim*, n° 115, janvier-février 2008, pp. 23-30, cité par Sylvaine Conord, Irène Jonas in « *Les visiteurs photographes du musée Rodin* », *op cit.*, p. 142.

Les visiteur-e-s auteur-e-s des photos-souvenir souhaitent conserver une trace<sup>190</sup> de leur visite (« C'est pas des photos artistiques, c'est des photos souvenir, pour garder une trace de mon passage ici et pas oublier. » V27), en prolonger la durée<sup>191</sup>. La photo-souvenir est un substitut<sup>192</sup> avec une dimension reliquaire (se référer à la partie I-3-A. et la notion d'appropriation dans le cadre du tourisme culturel). L'idée de la photo-souvenir est en quelque sorte de capturer l'essence d'un élément qui a marqué le visiteur ou la visiteuse au sein de l'espace muséal. Les motifs des images peuvent donc être variés, car selon la raison pour laquelle on se rend au musée et ce qu'on y cherche, on souhaitera garder un souvenir d'éléments variables.



*Illustration 5: V15-25, photo-souvenir.*

Il y a aussi derrière la photo-souvenir la notion d' « emporter » quelque chose avec soi : « c'est comme un souvenir de l'impression que j'ai (...) c'est plutôt l'impression que je veux emporter »<sup>193</sup> (V15)<sup>194</sup>. Chez cette visiteuse, l'impression peut porter sur l'œuvre, la touche du peintre, la lumière dans le lieu, ou encore l'ombre que produit le cadre sur la

---

190La visite d'une exposition se termine sur l'acquisition d'une trace de l'événement exposition. Corinne Welger-Barboza, *Le Patrimoine à l'ère du document numérique. Du musée virtuel au musée médiatique*, op cit.

191Cf. Bourdieu et le concept d' « éternisation ». Voir Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, pp. 14-15.

192Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, p. 12.

193 L'emploi du terme « impression » par la visiteuse V15 est révélateur de l'aspect subjectif de la photo-souvenir.

194 « C'est ce qu'on appelle un souvenir, c'est un objet de substitution et de transition très puissant et très beau, anthropologiquement et culturellement, on en a besoin, cela existe depuis des siècles donc visiblement il ne suffit pas d'aller quelque part et d'avoir une belle expérience, on veut en rapporter quelque chose, une trace, une empreinte, cela peut être un caillou ou la reproduction d'une statuette. » Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, p. 13.

cimaise. Les photographies de la visiteuse V15 ne sont pas tant un signe d'une volonté esthétique de la part de l'auteure que de sa volonté d'« emporter » (selon ses termes) l'impression de l'œuvre. Ainsi, elle photographie parfois les peintures sans leur cadre : V15-25, V15-26, V15-27. Ces photographies représentent des œuvres de Bruegel qui fourmillent de détails. C'est pour cela aussi qu'elle photographie les œuvres de travers.

Lorsque la visite au musée ne présente rien que l'on veuille « emporter », la photo-souvenir n'a pas (ou moins) lieu : « je ne ressens pas le besoin d'avoir chez moi la photo d'un tableau, du coup je l'ai pas fait » (V25).

Il n'y a pas de photographies de cartels dans la catégorie des photos-souvenir. Les photos subjectives de cette catégorie représentent le plus souvent leur motivation, tandis que les photos-document peuvent consister en un élément qui ramène en mémoire l'objet que l'on voulait « emporter » - les cartels en font partie. L'objet de la photo souvenir est souvent l'expérience de visite plutôt que le contenu (photo coup de cœur). Ainsi, les visiteur-e-s en famille ou en groupe se photographient mutuellement.

Le *selfie* ne représente pas une catégorie à part entière car il n'y a pas un type de *selfie* mais des *selfies*. V35-10 représente un *selfie* de la visiteuse V35 avec deux amies qui posent en arrière-plan, devant *Prométhée* de Theodoor Rombouts. Au sujet de cette photographie, les visiteuses ont tout d'abord dit que c'était « pour rigoler ». En poursuivant l'entretien, elles ont révélé d'autres enjeux. Ce *selfie* constitue pour les trois jeunes filles un souvenir : « quand on grandira on les re-regardera » (V35).

Cet extrait d'entretien nous informe également sur un aspect important de la photo souvenir, qui est sa postérité : l'intérêt principal de la photo-souvenir n'est pas tant le moment même de la prise de vue que la consultation ultérieure de l'image.

Concernant l'usage ultérieur des photos-souvenir, celles-ci sont le plus souvent destinées à un usage strictement personnel ou alors à un partage avec un groupe restreint de personnes. C'est le cas pour la visiteuse V35, ou encore le visiteur V27 « tu sais quand tu consultes un peu les photos dans ton téléphone, tu regardes les souvenirs quoi » (V27). Dans certains cas, un effort peut être déployé afin de mettre en forme ces photos-souvenir (sous forme de montages vidéo par exemple - V14).

La photo-confirmation et la photo-coup de cœur sont les deux derniers types de photos que nous avons rangés dans la photo-document. Pour ces deux types, l'état de connaissances préalables des visiteur-e-s joue un rôle fondamental dans la motivation de la prise de vue : on reconnaît ou on découvre quelque chose, donc on le photographie.

## **F. La photo-confirmation<sup>195</sup>**

La photo-confirmation consiste à photographier une œuvre que l'on reconnaît : c'est le phénomène de la reconnaissance, phénomène marquant dans l'expérience touristique, évoqué dans la partie I-3-A.

La photo confirmation se rencontre souvent chez des visiteur-e-s du type « *experience seekers* »<sup>196</sup>. Ces visiteur-e-s viennent au musée moins pour s'intéresser au contenu des œuvres que pour « être là ». Les photographies que prennent ces visiteur-e-s se placent dans la continuité de cette optique, avec une volonté de capturer leur expérience de visite et de montrer qu'ils ou elles ont vu cette œuvre qui est connue, par exemple.

Ici un rapprochement est possible avec la photo-témoignage (cf. *infra*) ; cependant la photo-confirmation intervient en présence d'œuvres (re)connues de manière plus ou moins universelle.

La (re)connaissance<sup>197</sup> crée des comportements photographiques inédits, cristallisés par la photo-confirmation. Plusieurs-e-s visiteur-e-s ont notamment déclaré ne photographier que les œuvres qui leur sont connues. Quels sont les objets photographiés dans un acte de confirmation ? Les objets principaux des photos-confirmation sont les chefs-d'œuvre, ou icônes de l'histoire de l'art.

---

195Les photos-confirmation dans notre corpus sont : V21-2 ; V25-9 ; V28-14, V28-15 ; V40-6, V40-7 ; V44-27 ; V45-67 ; V47-30.

196John H. Falk., « Expérience de visite, identités et self-aspects » *op cit.*

197Cette connaissance provient en partie de l'école. L'école et le musée sont deux institutions complémentaires. L'école crée des impressions positives et donne envie aux visiteur-e-s de découvrir l'œuvre en vrai : « It was my dream to see this picture not only in book » (V26).

Notre hypothèse est que les chefs-d'œuvre entraînent une plus grande homogénéité de points de vue. En effet, lorsque l'on a rencontré un certain nombre d'images représentant telle œuvre, on est rapidement tenté-e de reproduire le point de vue que l'on a déjà intégré plus ou moins inconsciemment<sup>198</sup>. Corinne Vionnet a montré dans sa série « *photo opportunities* »<sup>199</sup> que les icônes du tourisme, tels la Tour Eiffel etc sont photographiées selon un point de vue standard. La même expérience serait-elle reproductible avec les images des visiteur-e-s photographes au musée Old Masters ?

Au contraire, on peut aussi vouloir se démarquer de ce point de vue standard, mais les œuvres moins connues entraînent plus d'essais d'originalité/de subjectivité chez les visiteur-e-s photographes.

Au musée Old Masters, l'œuvre la plus (re)connue est la *Mort de Marat* de Jacques-Louis David, localisée en salle 55 (salle du néo-classicisme), face à la dernière œuvre du peintre, plus monumentale, *Mars désarmé par Vénus*. Cette œuvre suscite l'intérêt des visiteur-e-s. Elle est pointée du doigt, figure dans tous les guides, audio ou écrits<sup>200</sup>. Cette œuvre constitue un bon exemple du phénomène de la reconnaissance. Contrairement à notre hypothèse de départ, les photographies de la *Mort de Marat* ne représentent pas la majorité mais seulement un huitième des photographies prises dans la salle 55. Les photos-confirmation ne sont pas les cas les plus fréquents de photographie au musée Old Masters.

Le visiteur V21 parle, sans la nommer, de la reconnaissance. Il évoque les reproductions de la Joconde sur les paquets de biscuits et indique « l'œuvre on la regarde plus, on regarde des images de l'œuvre ou des souvenirs de l'œuvre qu'on a vue ailleurs (...) pas de comment on l'a vraiment vue » (V21). Cette affirmation peut être contredite, jusqu'à un certain point. En effet, la *Mort de Marat* est très rarement photographiée non-complète

---

198C'est le cas par exemple pour le casque dans la Sutton Hoo Gallery du British Museum. Ellie Miles, « Visitor photography in the Sutton Hoo Gallery at the British Museum », in Theopisti Stylianou-Lambert (dir.), *Museums and visitor photography : redefining the visitor experience, op cit.*, pp. 74-89.

199Annexe 16, Illustration 13.

200A propos de la *Mort de Marat*, nous avons notamment pu entendre des visiteur-e-s s'exprimer de la façon suivante : « ah, c'est ça ! » ; « eh, le tableau de Marat il est ici, viens voir ! » ; « bon, on peut prendre le temps de faire cette visite maintenant que tu as vu Marat ? ».

(une seule fois : V46-119). Le visiteur V28 explique pourquoi il n'a pas photographié de détail ; selon lui, la possibilité de zoomer dans l'image sur l'écran de son smartphone est suffisante : « I think it's a very good camera (...) there is no reason to take details (...) I can kind of get in like that (...) I can see the grain, the indeterminate space here, the letter » (V28). Peu de visiteur-e-s photographient donc des détails de la *Mort de Marat*. Nous pouvons nuancer cette affirmation en soulignant le fait que la composition picturale n'est pas extrêmement riche en détails, en comparaison aux œuvres de Bruegel dans la salle 68 par exemple, qui entraînent une massification des gros plans photographiques. Cependant, ce monopole de la prise de vue intégrale de l'œuvre s'explique aussi par le statut de l'œuvre. Pour aller plus loin, on peut affirmer que non seulement la *Mort de Marat* est rarement photographiée de près ; elle est par ailleurs plus souvent photographiée avec plus de distance/recul que d'autres œuvres du musée.



Illustration 6: V28-14, photo-confirmation.

La reconnaissance peut parfois être plus personnelle et faire écho à un état de connaissances préalables singulier. Le visiteur V40 a photographié un tableau (V40-6) et son cartel (V40-7) car il a reconnu un motif qui figurait autrefois sur les « Deutsche Mark », ancienne monnaie allemande<sup>201</sup>. Un autre exemple est V21-2, qui représente un plan resserré afin de confirmer l'importance du traitement des mains ou des broderies au XV<sup>e</sup> siècle.

Parfois la reconnaissance entraîne l'inverse de ce que nous avons observé jusqu'à présent avec la photo-confirmation. La visiteuse V30 ne fait pas de photo-confirmation : elle reconnaît les œuvres et choisit par conséquent de ne pas les photographier.

Finalement, on peut dire que la photo-confirmation représente l'antithèse du coup de cœur<sup>202</sup>, car contrairement à la photo-coup de cœur qui porte sur quelque chose que l'on découvre une fois au musée, la photo-confirmation ne fait que « confirmer », comme le nom l'indique, l'existence d'une œuvre (le plus souvent) que les visiteur-e-s connaissaient auparavant.

## **G. La photo-coup de cœur<sup>203</sup>**

La photo-coup de cœur incarne la prise de vue d'un élément qui a frappé le visiteur ou la visiteuse au musée. Le coup de cœur est quelque chose qui surprend par rapport à un état de connaissances préalables<sup>204</sup>. Tandis que la photo-confirmation se porte sur des objets déjà connus des visiteur-e-s avant la visite, la photo-coup de cœur se produit dans les circonstances de la visite<sup>205</sup>. Elle est personnelle, contrairement la photo-(in)attendue (cf. *infra*). La photo coup de cœur n'est pas factuelle comme la photo aide-mémoire ; elle relève en partie de l'affectif. La photo coup de cœur est destinée à un usage personnel uniquement.

Ici, il y a quelque chose d'indicible dans les raisons de la prise de vue, car celle-ci fait

---

201 Voir Annexe 16, Illustration 9.

202 Pierre Lannoy, source personnelle.

203 Les photos-coup de cœur dans notre corpus sont les suivantes : V15-1, V15-12 à V15-14, V15-16 à V15-18 ; V21-2, V21-4, V21-9 ; V22-34 à V22-36 ; V27-5, V27-18 à V27-26, V27-29 à V27-31 ; V28-3, V28-18 à V28-22 ; V46-57, V46-73 ; V48-4 à V48-6.

204 *Ibid.*

205 *Ibid.*

suite à une « révélation » de l'ordre de l'intuitif chez l'auteur-e de la photographie. Le coup de cœur peut être plus ou moins formulé selon les visiteur-e-s. Il peut aussi relever plutôt de la sensation, de l'émotion, ou encore de la curiosité intellectuelle, selon la sensibilité des visiteur-e-s et ce qu'ils et elles sont venu-e-s chercher au musée. Le coup de cœur peut porter sur une œuvre, une salle, un détail, le lieu en général.



*Illustration 7: V22-36, photo-coup de cœur.*

On remarque que l'aspect formel des œuvres : volume des sculptures, couleur des peintures ; ainsi que des concepts généraux comme la beauté, sont des critères récurrents pour les photos coup de cœur. Un touriste russe (V11) affirme que ses points d'attention ne sont pas les mêmes par son activité professionnelle : en effet, il est fait du code informatique et pense que cela engendre une manière différente de percevoir l'art. Par exemple, il

s'intéresse aux représentations réalistes et plutôt à des parties de l'œuvre qu'à sa composition. En fait, le réalisme de l'exécution est un autre terme générique récurrent lorsque les visiteurs expliquent leurs coups de cœur photographiés. « Moi ce qui m'attire le plus dans les œuvres c'est la figure humaine » déclare le visiteur V22. La raison qu'il invoque alors pour avoir photographié l'œuvre qui dépeint le supplice de Prométhée (V22-32 à V22-36) est la suivante : « l'expression du visage est très réaliste, ça m'a beaucoup plu » (V22). Les photographies de l'œuvre complète (V22-33 et V22-32) lui permettent de resituer le personnage (V22-34, V22-35). Cette chaîne de prises de vue aboutit à une photographie de détail (V22-36). Les photos-coup de cœur du visiteur V22 sont destinées à un usage personnel<sup>206</sup>.

Le coup de cœur concerne souvent la technique picturale : la photographie V28-3 a été prise car le visiteur a été impressionné par la technique picturale de Rembrandt au niveau de la moustache du personnage dont il a tiré le portrait. « You can see through it » (V28), le visiteur est clairement impressionné. Il est amusant de noter qu'après l'entretien avec V28 dans le cadre de notre enquête, le visiteur est allé photographier cette même œuvre, cette fois de plus près et en cadrant plus précisément la fameuse moustache : V28-22.

La photo coup de cœur est personnel et relève parfois de l'intime : « ça me rappelle une partie de mon enfance (...) chasser, ma famille, mes oncles, quelque part ça me rappelle cette partie de mon histoire personnelle, et je trouve que c'est joli de mettre en peinture ces animaux, ce gibier » V5

Finalement, nous pouvons dire que si l'on fait des photos de ses coups de cœur au musée, l'inverse est vrai également : en l'absence de coups de cœur, pas de photographie<sup>207</sup>.

---

206 La photographie du tableau dans son intégralité est quant à elle destinée au partage sur *Instagram*, voir photo-publication.

207 Pour des compléments d'information sur les types de photos dans la catégorie photo-document, se référer à l'Annexe 9.

## 2) La photo-sociabilité

Le musée est un lieu de socialisation. Une grande partie des visiteur-e-s de musée viennent en groupe et l'institution se transforme alors en lieu de sociabilité. On pourrait même s'avancer et dire, comme Rosenfeld, que les musées sont avant tout des environnements sociaux<sup>208</sup>. Le contexte social de la visite d'une personne au musée peut influencer aussi bien les chemins qu'elle emprunte que les œuvres sur lesquelles elle s'attarde – et celles qui sont photographiées.

La socialisation se joue avant tout au sein des groupes de visiteur-e-s : familles, couples, ami-e-s, groupes scolaires. On distingue les publics naturels des publics captifs (les enfants ne visitent pas le musée seuls mais viennent parce que leurs parents ou enseignant-e-s les y emmènent). On commente les œuvres, on utilise les dispositifs de médiation, on s'amuse, on partage, on se met en scène. Mais la sociabilité existe aussi entre les visiteurs qui sont l'un-e pour l'autre des inconnu-e-s. Les visiteur-e-s cohabitent au sein du musée, ils et elles se toisent et adaptent leurs comportements aux autres<sup>209</sup>.

Le musée est un « site comportemental »<sup>210</sup>, c'est-à-dire « un lieu dont les normes sociales, déterminées par le contexte, permettent de définir des interactions prévisibles ». La photographie permet de transformer le musée en « environnement social nouveau »<sup>211</sup>.

Concernant la pratique de la photographie au musée, celle-ci engendre de nouvelles pratiques sociales. Au-delà de la simple prise en compte des autres visiteur-e-s lors de l'acte photographique (« je ne veux pas vous déranger » V10), nous avons pu observer à plusieurs reprises lors de notre enquête de terrain le phénomène de la file d'attente, où un-e visiteur-e souhaitant photographier une œuvre s'aperçoit qu'un-e autre visiteur-e est déjà en train de la photographier et attend donc patiemment son tour. Ce phénomène est par ailleurs un autre

---

208 John H. Falk, Lynn D. Dierking, *The Museum Experience*, *op cit.*

209 Par exemple, le « *people watch* » rend certain-e-s visiteur-e-s plus serein-e-s dans l'interactivité avec des dispositifs de médiation lorsque ceux-ci ont été utilisés par d'autres visiteur-e-s devant leurs yeux.

210 Lynn Dierking, « Le rôle de l'interaction sociale dans l'expérience muséale », in *Publics & musées*, n° 5, 1994, pp. 9-43, cité par Émilie Flon et Dominique Trouche in « *Le roman-photo des visiteurs au musée gallo-romain de Lyon-Fourvière* » in Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, *op cit.*, p. 232.

211 Émilie Flon et Dominique Trouche in « *Le roman-photo des visiteurs au musée gallo-romain de Lyon-Fourvière* », *op cit.*, p. 232.

signe du fait que l'acte photographique est entré dans le paysage muséal et ne surprend plus vraiment.

Mélanie Roustan montre dans « La pratique photographique, révélateur des échanges entre visiteurs. L'exemple *Star Wars* à la Cité des sciences et de l'industrie » que la photographie au musée stimule les échanges entre co-visiteur-e-s. La visite d'un musée ou d'une exposition est l'occasion, pour un groupe social comme un couple ou une famille, de se mettre en scène et ainsi de créer du lien.

La visite en famille peut être l'occasion d'éduquer les enfants à la photographie : La visiteuse V18, mère de famille, encourage la prise de photographies au sein du musée, avec la justification du souvenir (cf. *supra*).

Je leur demande de prendre la photo de plusieurs points ou de plusieurs angles (...) je leur demande de prendre des photos, par exemple ma grande elle aime pas du tout se prendre en photo, là depuis ce matin, en ce moment, elle arrête pas de prendre ses photos à elle mais elle n'aime pas se prendre en photo, donc des fois je lui demande de se prendre en photo pour que ça reste un souvenir aussi. (V18)

La sociabilité au musée par la photographie a également lieu dans le prêt du matériel : nous avons pu observer à plusieurs reprises des transferts d'appareils photographiques entre des personnes du même groupe.

Les types de photographies que nous avons rangés dans la catégorie photo-sociabilité sont les photographies qui ont pour moteur principal la sociabilité.

This rise in number of casual photographers taking a few images reflects the way in which these images were taken. The increase suggests that photography is becoming part of the social museum visit behaviour pattern, and although photographs are shared on social media, the social sharing of photographs often actually begins when the photograph is taken<sup>212</sup>.

Ce que nous souhaitons souligner avec cette citation d'Ellie Miles, c'est que la sociabilité au musée par la photographie peut se jouer dans la temporalité de la prise de vue comme dans une seconde temporalité de partage au sein d'un cercle plus ou moins élargi.

---

212 Ellie Miles, « Visitor photography in the Sutton Hoo Gallery at the British Museum », *op cit.*, p. 79.

Commençons par la photo-mise en scène et la photo-coulisse. Ces deux types de photos sont marqués par une motivation relevant d'une sociabilité se jouant au moment de la prise de vue.

## **A. La photo-mise en scène<sup>213</sup>**

Le type « photo-mise en scène » comporte les photos représentant des visiteur-e-s qui posent. Ce type se distingue de la photo-coulisse qui est prise de manière plus spontanée. La photo-mise en scène est pratiquée par des visiteur-e-s que l'on pourrait qualifier de « photographes de mode » : Pierre Lannoy et Valentina Marziali<sup>214</sup> désignent par cette expression les « visiteurs pour lesquels le musée ne semble constituer qu'un simple décor dans lequel photographier certaines personnes, souvent des intimes ».

Durant notre enquête, nous avons pu observer quelques rares mises en scène, notamment dans le forum ou dans la salle consacrée à l'art moderne<sup>215</sup> ; mais encore plus rarement dans les salles du musée Old Masters. On distingue la photo-mise en scène de soi et le photo-mise en scène des autres ; dans d'autres cas on peut se représenter soi avec les autres.

La photo-mise en scène de soi est incarnée par le *selfie*. La photographie au musée fait pour nombre de personnes immédiatement référence à cette pratique. Nous remarquons cependant que notre corpus d'images ne compte qu'un seul *selfie* (V35-10)<sup>216</sup>, et durant notre enquête de terrain, nous n'en avons pas observé beaucoup<sup>217</sup>. Au musée Old masters, cette pratique semble être rare : est-ce dû au type de musée ? Il semblerait que les « musées superstars »<sup>218</sup> attirent plus de *selfies* car ils entraînent un flux de visiteur-e-s considérables et leurs chefs-d'œuvre deviennent des icônes.

---

213La seule photo-mise en scène dans notre corpus est la suivante : V35-8.

214Pierre Lannoy, Valentina Marziali, « Les visiteurs et leurs clichés, figures de l'activité photographique au musée Autoworld de Bruxelles », *op cit.*, p. 123.

215Voir plan : Annexe 14.

216Le visiteur V36 a fait un *selfie* dans les toilettes du musée, devant la glace, mais nous ne l'avons pas reçu.

217Les *selfies* font partie de types de photos différents, de la photo-souvenir à la photo-preuve en passant par la photo-partage. Le *selfie* n'est donc pas une catégorie en soi.

218Frey, Meiers, *op cit.*

In essence, visitors engaging in self-representational social photography are paying the ultimate compliment to museums by weaving museum objects into their identity<sup>219</sup>.

Certain-e-s visiteur-e-s ne sont pas d'accord avec cette affirmation : le choix de ne pas se prendre en photo est parfois conscient, à l'instar de V11 et V28 qui affirment « I'm not the interesting thing here » (voir la figure antithétique du touriste, en fin de partie II). Sinon, il peut aussi s'agir d'une gêne d'apparaître de l'autre côté de l'objectif (V25).

La photo-mise en scène des autres a été observée chez un groupe de quatre jeunes Italien-ne-s dont la pratique photographique était intensive. Une des prises de vue représente l'une des jeunes femmes tenant par la main le jeune homme derrière elle pour l'entraîner en quelque sorte dans l'œuvre (la *Mort de Marat*). C'est une composition typique de ce que l'on retrouve sur le réseau social *Instagram*<sup>220</sup>.

La visiteuse V35 se fait photographier par ses ami-e-s devant *Mars désarmé par Vénus et les Grâces* (V35-8) :

On a pris des photos où en fond il y a la grande peinture pour faire comme un effet d'art (...) une autre esthétique (...) ça sort beau en photo ça fait vraiment beau (...) la photo devait être un peu plus droite mais bon » (...) une grande peinture comme décor<sup>221</sup> pour faire une belle photo style *Tumblr*<sup>222</sup> et tout. (V35)

Comme pour l'exemple précédemment cité, les références iconographiques pour les photos-mise en scène se trouvent régulièrement dans les réseaux sociaux de partage d'images.

---

219Alli Burness, « New ways of looking : self-representational social photography in museums », *op cit.*, p. 115.

220Voir Annexe 16, Illustration 10.

221L'utilisation du terme « décor » est un signe du rapport au musée qui commence à se dessiner dans nos types de photos : nous nous approchons des visiteur-e-s photographes considérant le musée comme un terrain de jeu pour pratiquer la prise de vue.

222*Tumblr* est une plate-forme de partage d'images.

Dans ce cas l'œuvre est clairement présentée comme un élément de « décor » afin de mettre en valeur la visiteuse, « toute petite » face à l'œuvre. Le fait de se mettre de dos mime non seulement l'absorbement dans l'art<sup>223</sup>, mais permet aussi de se démarquer d'autres productions photographiques : ici ce n'est « pas une photo de touriste en mode devant »<sup>224</sup> (V35).



*Illustration 8: V35-8, photo-mise en scène.*

La figure antithétique du touriste (évoquée en II-3-C) est omniprésente dans les pratiques de photos-mise en scène.

---

223Concernant la notion d'absorbement, on pense notamment au *Voyageur face à une mer de nuages* de Caspar David Friedrich.

224Voir II-3-C-Figure antithétique du touriste.

## B. La photo-coulisse<sup>225</sup>

Par photo-coulisse nous entendons les photographies représentant d'autres visiteur-e-s photographié-e-s de manière spontanée, sans pose ni mise en scène. La figure emblématique de la photo-coulisse est la photo représentant un-e visiteur-e de dos (V23-8). Cet-te autre visiteur-e photographié-e est soit connu-e soit inconnu-e de l'auteur-e de l'image.



*Illustration 9: V45-20, photo-coulisse.*

Nous observons un grand nombre de photos-coulisse au sein de la production photographique du groupe scolaire que nous avons suivi durant l'enquête (dont font partie V44, V45, V46, V47, V48 et V49). La visiteuse V45 en particulier a énormément photographié ses camarades. Il existe même des méta-photos représentant les autres visiteur-e-s photographes en train de photographier (V45-18, V45-20, V45-34, V45-68, V45-74). Ce que nous avons appris grâce à l'observation du comportement photographique du groupe scolaire et l'analyse de leurs images, c'est que le fait de visiter en groupe de visiteur-e-s photographes semble créer une sorte d'émulation.

---

<sup>225</sup>Les photos-coulisse dans notre corpus sont : V21-3 ; V22-14, V22-15, V22-17, V22-18, V22-52, V22-53 ; V23-8 ; V36-12, V36-21 ; V44-1, V44-3, V44-12, V44-21 à V44-23, V44-25, V44-26, V44-28, V44-29, V44-32, V44-33, V44-35 ; V45-1 à V45-7, V45-13, V45-18, V45-20, V45-22, V45-24 à V45-27, V45-29, V45-34, V45-42 à V45-44, V45-50, V45-51, V45-56, V45-59, V45-63, V45-68 à V45-71, V45-74.

Ceci se vérifie avec les visiteurs V21 et V22, pour qui le fait de visiter ensemble a pour conséquence non seulement des cadrages similaires chez les visiteurs V21 et V22 (V21-1 et V22-51), mais aussi une présence de V21 sur les photos de V22 et inversement (V21-2, V21-3, V21-4, V21-9 et V22-14, V22-15, V22-17 et V22-18).

V36-12 ressemble en tous points aux images précédemment évoquées ; cependant le visiteur photographié n'est pas connu du visiteur V36. Il ne s'agit pas d'immortaliser la visite avec tel-le autre visiteur-e, mais de poser son propre regard sur d'autres visiteur-e-s du musée et ainsi interroger ce qui se déroule dans l'institution muséale :

On peut supposer que le désir d'une présence discrète mais effective du public sur les clichés atteste une double motivation : rendre unique sa propre visite en se détachant des autres aussi bien que montrer une certaine affluence et donc la notoriété du lieu visité<sup>226</sup>.

### **C. La photo-témoignage<sup>227</sup>**

La personne fixée par l'image, au pied du monument, constitue alors une forme de preuve de sa présence sur les lieux. (...) Les photographies serviront ultérieurement à témoigner à autrui de sa présence dans la ville ou, par réflexivité, à se remémorer la qualité de son expérience touristique en appelant en mémoire divers souvenirs associés à la situation<sup>228</sup>.

Ces mots décrivent ce que nous appelons la photo-témoignage. Le type « photo-témoignage » désigne une photographie qui fait office de preuve<sup>229</sup>. Le visiteur ou la visiteuse souhaite, par la photo, témoigner de sa présence physique auprès de l'œuvre<sup>230</sup>. Ce témoignage s'effectue auprès d'autres personnes, ce qui justifie la place de la photo-témoignage dans la catégorie photo-sociabilité.

---

226Sylvaine Conord, Irène Jonas, « *Les visiteurs photographes du musée Rodin* », *op cit.*, p. 140.

227Les photos-témoignage dans notre corpus sont : V10-42 à V10-44.

228*ibid.*, p. 139.

229Bien sûr, on peut se questionner sur la faculté de chaque photographie à représenter une preuve. Voir le « *ça a été* » de Roland Barthes.

230Pierre Lannoy, source personnelle.



*Illustration 10: V10-43, photo-témoignage.*

La photo-témoignage exemplaire de notre corpus d'images est celle de la visiteuse V10 devant le triptyque qu'elle a photographié sous toutes les coutures<sup>231</sup> (cf. *supra*, photo-béquille). Avec les photos V10-42 à V10-44, il s'agissait de prouver aux personnes à qui elle allait présenter son exposé qu'elle avait bien été voir l'œuvre en vrai, et que c'est elle qui a photographié le triptyque. On peut se demander dans quelle mesure les photographies de l'œuvre n'offraient à ses yeux pas une preuve suffisante de sa présence devant l'œuvre<sup>232</sup>.

---

231Cf. la photo-béquille.

232Jean-Paul Gandolfo, source personnelle.

Dans la même optique que la photo-témoignage, la photo-partage et la photo-publication relèvent d'une sociabilité qui se joue *a posteriori*, et non au moment de la prise de vue comme c'était le cas pour la photo-mise en scène et la photo-coulisse.

Il y a des gens comme moi qui font ça et il y a des gens qui balancent tout sur le moment, je pense qu'il y a vraiment deux pratiques qui coexistent<sup>233</sup>.

Quelle que soit l'audience, le partage peut se faire immédiatement ou en différé, comme le souligne Bernard Hasquenoph.

When people share photos with each other, either directly via email or in a more distributed fashion via social networks, it's a way to express themselves, their affinity for certain institutions or objects, and simply to say, « I was here »<sup>234</sup>.

Nous allons vérifier cette affirmation de Nina Simon avec l'étude des deux types de photos que sont la photo-partage et la photo-publication. Ces types concernent les prises de vue effectuées dans l'optique d'un partage. Tandis que la photo-partage s'adresse à un groupe social restreint (les proches : familles, ami-e-s), la photo-publication touche un public beaucoup plus large. Cette différence quantitative dans l'audience de l'image semble avoir une influence sur sa construction. C'est pourquoi nous traitons la photo-partage et la photo-publication de manière indépendante.

## **D. La photo-partage<sup>235</sup>**

La photo-partage est envoyée à un groupe restreint de personnes dans un cadre privé. Ce type de photo se distingue de la photo-publication car il est destiné à un groupe restreint de personnes, le visiteur ou la visiteuse fait une photographie dans l'optique de la partager dans un cadre privé et non sur Internet<sup>236</sup>.

---

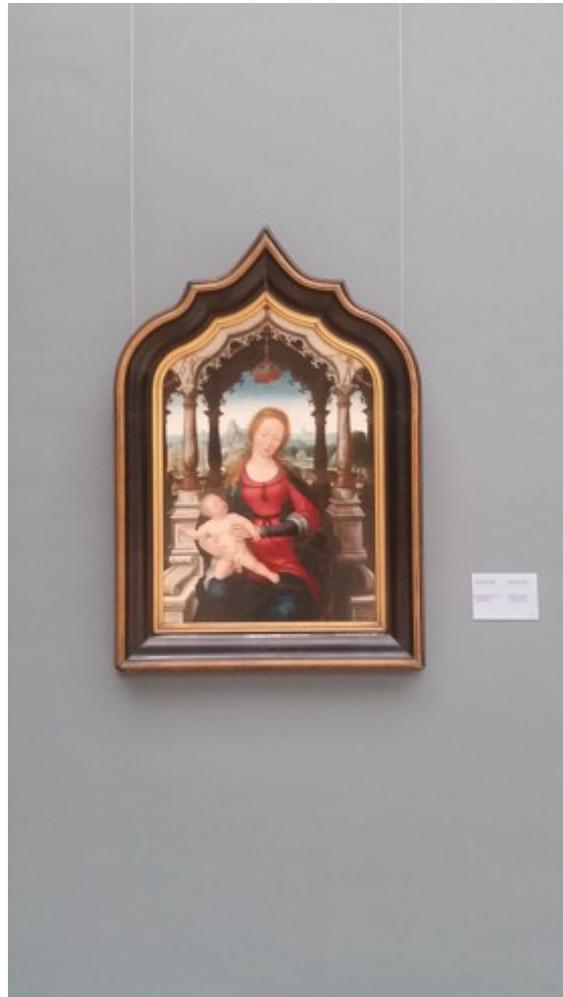
233Annexe 2 : *Entretien avec Bernard Hasquenoph*, p. 27.

234Nina Simon, *The participatory museum*, *op cit*.

235 Les photos-partage dans notre corpus sont : V27-11 à V27-14, V27-27, V27-28 ; V42-1 à V42-3.

236Si l'on regarde le règlement du musée Old Masters, cela devrait être le seul usage possible : « les œuvres

Le partage est le moteur de ce type d'images : c'est souvent la première raison invoquée par les auteur-e-s de ces prises de vue : « ça m'a fait penser à un ami » (V43) ; « je crois que je fais des photos pour les montrer à ma famille et mes amis » (V15)<sup>237</sup>.



*Illustration 11: V42-3, photo-partage.*

Les photos-partage V42-1 à V42-3 interpellent : elles représentent une œuvre en entier mais pour la visiteuse elles représentent plutôt un aspect humoristique : «The face, it's just like me when i'm holding a baby, like i don't know what to do » (V42). L'œuvre est photographiée non pas pour elle-même ou ses motifs, mais pour ce qu'elle évoque pour la visiteuse. V42 a photographié une seule chose au musée Old Masters. Cette photo est destinée à être envoyée à un-e ami-e.

---

peuvent être photographiées (...) pour l'usage privé de l'opérateur (...). Ces images ne peuvent en aucun cas être diffusées. » *Règlement du visiteur, op cit.*

237 Nous ne sommes pas en mesure de dire quelles photos de V15 relèvent du type photo-partage.

Cet exemple est révélateur de deux aspects. Premièrement, l'humour a une place de premier choix dans les photos-partage (cf. *infra*). Deuxièmement, la photographie révèle ici le fait qu'il s'agit d'un moyen de communication en soi : il s'agit de l'« image conversationnelle » qu'a théorisée André Gunthert<sup>238</sup>. Toutes les occurrences de photos-partage dans notre corpus relèvent de l'image conversationnelle, qui se passe de mots.

La visiteuse V15 exprime elle-même ce phénomène :

On peut envoyer [des photos] à d'autres personnes, comme des *postcards* « je suis ici » (...) Mes enfants m'envoient des photos (...) des musées et des choses qu'ils ont visitées, alors comme ça c'est un mode de communication mais c'est pas comme sur le travail ou ce qu'on a mangé ou des trucs comme ça mais c'est plus intéressant. (V15)

La photo-partage peut par ailleurs être un support de sociabilité au-delà du moment de la visite au musée. La visiteuse V15 vient d'une famille où chacun-e a l'habitude de voyager régulièrement. De temps en temps ils se retrouvent et discutent de leurs voyages, à propos des pays, des gens, de la culture...et des musées visités. « Chacun apporte des nouvelles idées, « ah ça je l'ai vu en Russie » etc » (V15)<sup>239</sup>. La visiteuse V30, quant à elle, fait des petits jeux avec des ami-e-s en soirée, où ses photos-partage servent de support : il s'agit de deviner à partir de détails quelle œuvre est photographiée.

Comme nous avons commencé à l'esquisser, la photo-partage possède un lien avec la photo humoristique (cf. *supra*). André Gunthert évoque ce type de photos :

Dans cette logique reliquaire et de la prolongation de l'expérience et d'un moment précieux, on va attacher aussi beaucoup de prix à l'illustration de l'expérience elle-même, donc du rapport à l'œuvre. Cela peut passer par exemple par des images comiques, des images drôles<sup>240</sup>.

---

238André Gunthert, « L'image conversationnelle », *op cit.*

239Nous ne savons pas quelles photos de V15 font partie des photos-partage : ses photos ont été rangées dans les types photo-souvenir, photo-coup de coeur et photo-esthétique.

240Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, p. 17.

Comme nous l'avons évoqué, l'humour tient une place de premier choix dans les types photo-partage et photo-publication.

L'humour est une notion relative. Pour V23, l'humour se trouve dans certains détails de scènes cocasses. Par exemple, dans le panneau figurant le jugement dernier, V23 explique que l'on peut observer le Roi et l'évêque d'un côté et de l'autre, dans l'enfer (V23-20) et dans le paradis (V23-21). Le visiteur V28 photographie quant à lui le pénis d'une sculpture : « it's just a joke I sent to my friends » (V28)<sup>241</sup>. L'intérêt d'un-e visiteur-e portée sur l'humour peut aussi se diriger vers les titres des œuvres. Dans notre corpus, les photos-humour sont essentiellement de prises de vue de détails dans les œuvres.

## **E. La photo-publication<sup>242</sup>**

La photo-publication est une photographie qui, dès la prise de vue au musée, est pensée en fonction des canaux futurs de diffusion<sup>243</sup> (lorsque nous avons interrogé le visiteur V21 sur sa pratique photographique, sa réponse spontanée fut : « j'ai fait des photos pour *Instagram* »).

Même si certain-e-s visiteur-e-s soignent la qualité de leurs images sans pour autant les publier sur Internet, les photos-publication sont quasi-systématiquement pensées afin d'obtenir une certaine esthétique visuelle. En ceci, la photo-publication se distingue par ailleurs de la photo-partage, où la qualité et l'esthétique sont secondaires.

Comme nous l'avons vu avec la photo-mise en scène (cf *supra*), certains codes visuels des réseaux sociaux peuvent être utilisés par les visiteur-e-s photographes lors de la prise de vue sans que ces images n'y soient publiées. Les photos-publication sont partagées sur les réseaux sociaux : *Facebook*, *Instagram* ; ou encore sur des blogs, publics ou privés.

---

241V28 ne nous a pas envoyé cette image.

242Les photos-publication dans notre corpus sont : V21-1, V21-5, V21-6, V21-8 ; V27-6 à V27-9.

243Pierre Lannoy, source personnelle.

Le *smartphone* prend un rôle très important dans la publication des photos sur les réseaux sociaux.

Le *smartphone* est devenu l’emblème de l’absorbement, de la solitude et du refus de communiquer – sacré paradoxe pour un objet connecté<sup>244</sup>.



*Illustration 12: V21-5, photo-publication*

Les photographies du visiteur V21 sont destinées à être partagées sur les réseaux sociaux : il choisit donc de photographier directement dans l'application *Instagram*, et il conserve des captures d'écran (V21-1, V21-5, V21-8). Après publication, ses photographies ressemblent à V21-6. Le visiteur V21 souhaite avec ses photos-publication partager une esthétique qui lui plaît.

---

<sup>244</sup>André Gunthert, « Absorbement, smartphone et caricature », in *Image sociale*, mis en ligne le 5 novembre 2014. URL : <http://imagesociale.fr/542>. Consulté le 27/01/2017.

Je vais pas le nier, si je prends des photos de musée pour les mettre sur *Instagram*, c'est aussi pour montrer où je suis allé, ce que j'ai vu, mais après je fais en sorte de pas juste prendre une photo super mal cadrée ou un peu floue etc pour dire 'regardez j'étais là'. J'essaye de sélectionner des choses que je trouve esthétiquement parlant...quelque chose qui m'interpelle, que je partage pour une raison. (V21)<sup>245</sup>

La photographie V21-1 est composée selon la même astuce que les photos-esthétisantes (cf. *infra*) : la vitre derrière la sculpture crée un cadre pour celle-ci lorsque l'on se trouve en face. Pour cette image, le visiteur effectue plusieurs essais (V21-8) : « du coup j'ai fait plusieurs essais pour essayer d'avoir quelque chose de droit » (V21)

Les photographies V27-6 à V27-9 sont des photos-publication d'un autre genre :

Ça c'est une recherche pour une photo de profil *Facebook*, la honte (...) je trouvais ça rigolo, je trouvais que les portraits étaient tellement cool, que plutôt d'avoir ma bête gueule sur *Facebook* je préférais avoir ça.(V27).

Dans un premier temps, V27 cherchait des photos de profil *Facebook* sur *Google Images*, puis il s'est dit que c'était « plus authentique » (V27) de prendre sa propre photo.

Finalement, certaines photos-publication sont destinées au partage sur des blogs<sup>246</sup>. La visiteuse V26 possède un blog sur lequel elle compte publier un article sur sa visite au musée Old Masters : « I knit and I like travel, and sometimes I write about knitting, sometimes about visiting places and cities » (V26). Écrire sur son blog au sujet de cette visite lui permet de pérenniser l'expérience. Peut-être qu'un jour, elle reviendra au musée Old Masters. La visiteuse V26 fait partie des visiteur-e-s dont l'intérêt au musée se porte sur le contenu de

---

245 Voir II-3-C-Figure antithétique du touriste.

246 Les photos de musées tiennent une place particulière dans les blogs parmi les photos d'autres destinations touristiques. Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée, op cit.*, p. 20.

manière spécifique. Ces photos spécifiques côtoient des sujets extrêmement variés sur son blog. Elle saisit au sein du musée quelques éléments qui vont l'intéresser.

Pour résumer, la photo-sociabilité englobe les photos pour lesquelles le moment de la prise de vue constitue une occasion de sociabilité (photo-mise en scène, photo-coulisse), et les photos dont l'enjeu de sociabilité se trouve dans l'après-musée (la photo-partage et la photo-publication, et dans une moindre mesure la photo-témoignage)<sup>247</sup>.

---

<sup>247</sup>Pour des compléments d'information sur les types de photos dans la catégorie photo-sociabilité, se référer à l'Annexe 10.

### **3) La photo au musée comme fin en soi**

Dès les années 1920, Henri Focillon affirmait déjà que les musées sont non seulement faits pour le public, mais doivent aussi constituer pour lui une expérience similaire à un concert, où l'on vient « encore plus que pour apprendre, pour être heureux et pour aimer »<sup>248</sup>. La photographie peut être un excellent moyen pour les publics de s'investir dans l'expérience de visite<sup>249</sup> et d'y prendre du plaisir. Ce dernier postulat a été prouvé par une étude pour la première fois en 2016<sup>250</sup>.

La photo comme fin en soi est un moyen de prendre du plaisir au musée. Cette catégorie de photographies n'a pas vraiment de finalité en dehors du moment de la prise de vue au sein du musée : la photographie est considérée comme une activité auto-suffisante au sein du musée Old Masters.

La photo comme fin en soi concerne en premier lieu les types de photos prises pour s'occuper durant la visite du musée Old Masters. Il s'agit de la photo-passe-temps et de la photo-actif. La pratique photographique est considérée par les visiteur-e-s comme une activité, qui consiste soit à « remplir » le temps de la visite au musée, c'est-à-dire ne pas avoir les mains libres (photo-passe-temps) ; soit à rendre l'expérience de visite plus agréable en la vivant à travers le médium photographique (photo-actif).

---

248Henri Focillon, « La Conception moderne des musées », in *Actes du 13ème congrès d'histoire de l'Art*, Paris, 1921, t.1, pp. 85-94.

249Ellie Miles, « Visitor photography in the Sutton Hoo Gallery at the British Museum », *op cit.*

250Kristin Diehl, Gal Zauberman, Alixandra Barasch, « How taking photos increases enjoyment of experiences », in *Journal of Personality and Social Psychology*, 2016, vol. 111, n° 2, pp. 119-140.

## A. La photo-passe-temps<sup>251</sup>

« Usually I take lots of pictures and i never look at them again...but i take them anyway » (V36). Cette affirmation de la part du visiteur V36 est caractéristique de la photo-passe-temps.

Une pratique photographique emblématique de la photo-passe-temps est celle du visiteur V22. Pour V22, le moteur principal de la prise de vue au musée semble être la prise de vue elle-même, comme fin en soi. La qualité des photos lui importe beaucoup<sup>252</sup>. Aussi, il a conscience d'éléments fondamentaux de la technique photographique : il se déplace dans l'espace afin de cadrer plutôt que d'utiliser le zoom, il lève les bras avec son smartphone afin de diminuer le reflet sur l'œuvre, il redresse les perspectives (V22-24 et V22-25) règle les paramètres de prise de vue (sur *smartphone*, c'est plutôt rare), fait plusieurs essais pour l'exposition (V22-37 et V22-38).



*Illustration 13: V22-39, photo-passe-temps*

---

251Les photos-passe-temps dans notre corpus sont : V22-1, V22-2, V22-6 à V22-13, V22-16, V22-19, V22-21, V22-23 à V22-26, V22-32, V22-33, V22-37 à V22-39, V22-44 à V22-48, V22-54 à V22-56 ; V36-9, V36-11, V36-16.

252Ses anciens téléphones portables étaient « un peu pourris, ça me donnait pas envie de prendre des photos » (V22). La qualité d'image de son nouveau *smartphone* le pousse donc à faire de la photographie un loisir, auquel il prend plaisir. Son compagnon, V21, le confirme : V22 prend plus de photographies car il a un meilleur appareil.

Avec les photos V22-54, V22-55 et V22-56, on peut suivre le parcours de V22. La photo accompagne le cheminement physique du corps du visiteur dans l'espace. (cf. *infra*, les photos du visiteur V46, photographe boulimique).

Il part également à la recherche de détails dans les peintures et photographie « des parties du tableau qui m'intéressent plus que d'autres » (V22), comme on peut le voir dans V22-13, V22-26 et V22-47. La pratique photographique et ses tâtonnements techniques permettent au visiteur V22 de s'occuper durant sa visite.

Lorsque nous avons interrogé le visiteur V22 sur sa fréquentation des musées, il a répondu « dernièrement oui mais à la base non, je m'y mets petit à petit » (V22). On peut donc imaginer que sa pratique photographique assez intensive lui permet de s'occuper durant sa visite au musée. N'étant pas habitué au monde muséal, la photographie, qui lui est plus familière, lui permet peut-être de trouver sa place.

## **B. La photo-actif<sup>253</sup>**

Le *smartphone* et plus généralement les outils photographiques, sont apparus comme des outils de médiation et de dialogue de la nouvelle culture vers la vieille culture et non des outils d'exclusion ou de rupture, bien au contraire<sup>254</sup>.

C'est de cette « médiation » et de ce « dialogue » par la photographie au musée qu'il sera question avec ce type de photos. Le type « photo-actif » peut être illustré par cette phrase de Leftwich :

As visitors choose to frame images and zoom in to photograph certain objects, they are creating their own relationship with the space and objects being photographed<sup>255</sup>.

---

253La photo-actif dans notre corpus est: V21-7.

254Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, p. 11.

255Mariruth Leftwich, « Step into my heart : analysing online visitor photographs from Graceland », *op cit.*, p. 221.

Selon le visiteur V21, en photographiant, on est plus en rapport avec l'œuvre que si on se contentait de regarder. Au visiteur de préciser :

Après c'est super subjectif parce que je peux me mettre devant, ne rien faire et pourtant être en interaction avec l'œuvre parce que je réfléchis sur les codes ou pourquoi il a représenté les Trois Grâces comme ça, les colombes qu'est-ce qu'elles disent du tableau<sup>256</sup> (...) Il y a différents moyens d'être actif avec l'œuvre. (V21).

Le concept vague d'être « actif » renvoie à l'investissement d'un-e visiteur-e dans son expérience de visite. Par exemple, la prise de note lors d'un cours est une manière d'être « actif » : cette activité participe au processus de mémorisation. Dans le cas de la photographie, même lorsque les images ne sont pas consultées *a posteriori*, le simple fait de photographier au musée participe à la qualité de l'expérience de visite<sup>257</sup>. Photographier au musée est une manière d'être actif durant sa visite<sup>258</sup>. Elle permet une sorte d'auto-médiation<sup>259</sup> pour le visiteur et la visiteuse car c'est un outil qui permet de faire le lien entre la personne et les œuvres. La dimension du plaisir est importante également dans les photos-actif (cf. *supra*). En effet, l'investissement dans la visite par la photographie a pour conséquence une augmentation du plaisir<sup>260</sup>. Pour la visiteuse V8, l'expérience de visite sans photographie serait « un peu moins émouvante » (V8).

Certaines photographies sont emblématiques du type « photo-actif ». Tout d'abord, il s'agit de certaines images de détails. Selon Henkel<sup>261</sup>, on mémorise mieux l'objet en entier

256 Le visiteur V21 fait référence au tableau *Mars désarmé par Vénus et les Grâces* de David, que V22 a photographié en V-46, V-47 et V-48.

257 On peut aller plus loin en constatant que l'acte photographique n'est même pas nécessaire pour investir les visiteur-e-s : penser à un acte photographique est suffisant. « We find that thinking about what photos to take has similar effect to actually taking photos, suggesting that is the mental process of photo-taking rather than merely the photo-taking mechanics that triggers greater engagement and thus increases enjoyment. ». Kristin Diehl, Gal Zauberman, Alixandra Barasch, « How taking photos increases enjoyment of experiences », *op cit.*, p. 126.

258 Elee S. Kirk, « Budding photographers : young children's digital photography in a museum », in STYLIANOU-LAMBERT T. (dir.), *Museums and visitor photography : redefining the visitor experience*, *op cit.*, pp. 184-212.

259 Voir Annexe 6 : La notion de médiation.

260 Kristin Diehl, Gal Zauberman, Alixandra Barasch, « How taking photos increases enjoyment of experiences », *op cit.*

261 Linda A. Henkel, Katelyn Parisi, Carey Mack Weber, « The museum as psychology lab : research on

quand on l'a photographié en détail. La pratique du détail photographique va apparaître spontanément chez un certain nombre de visiteur-e-s, qui se rapprochent de l'œuvre avec le prétexte de la photographie. La distance entre les visiteur-e-s et les œuvres est réduite par la photographie : pour la visiteuse V3, photographier la signature de Rembrandt sur l'une de ses toiles constitue une « occasion d'être plus proche » (V3)<sup>262</sup>.



*Illustration 14: V35-17, photo-actif.*

La visiteuse V35 est venue au musée avec un groupe scolaire dans le cadre d'un cours de latin où ils étudient les mythes. Durant l'activité scolaire, les élèves n'avaient pas le droit de prendre des photographies. « On n'avait pas le temps vraiment de regarder les peintures, on est restées pour regarder les peintures » (V35)<sup>263</sup>. Ces élèves sont donc restées « pour mieux regarder », c'est-à-dire, entre autres, faire des photographies. La notion de regard fait écho à la question de la distance que nous avons évoquée.

Les sujets de ses photographies sont variés : auto-représentation, photographies des peintures « marrantes » (détails) ou « belles » (œuvres en entier), peintures présentant de

---

photography and memory in museums », *op cit.*

262 Nous ne disposons pas de cette image dans notre corpus.

263 Voir le type du « visiteur dichotomique » : Pierre Lannoy, Valentina Mariziali, « Les visiteurs et leurs clichés, figures de l'activité photographique au musée Autoworld de Bruxelles », *op cit.*, p. 124.

nombreux détails : « Cette peinture on n'y voit rien de spécial. On est d'accord, ça<sup>264</sup> c'est plus intéressant que juste un portrait, c'est une peinture qui pourrait décorer notre mur, pas un portrait banal » (V35).

Concernant l'aspect technique des photos-actif, celui-ci est parfois mis de côté. Ainsi, les images V35-11, V35-16, V35-17 sont « défigurées » par le reflet du flash que la visiteuse a déclenché afin d'obtenir une image « plus claire » (V35). Elle ne semble pas être perturbée outre mesure par ce reflet.

---

264« Des grands décors antiques avec des temples antiques, beaucoup de belles couleurs, des grandes scènes » (V35).

Les types de photos que nous allons aborder à présent sont caractéristiques d'une photo dite « touristique »<sup>265</sup>, la photo conventionnelle au musée. En règle générale, la photo conventionnelle recouvre une forme photographique sans parti pris cumulée à un objet photographique « banal ». Le point de vue est standard, l'objet l'est aussi. Concernant la forme, les cadrages des photos conventionnelles sont assez approximatifs également.

Les types de photos concernés par la photo conventionnelle sont : la photo (in)attendue, la photo-automatique et la photo-systématique.

### **C. La photo-(in)attendue<sup>266</sup>**

Nous avons nommé ce type de photos la photo (in)attendue<sup>267</sup> car d'une part, les objets photographiques ne sont pas destinés en premier lieu à cet usage par les visiteur-e-s, et d'autre part, ces visiteur-e-s semblent se mettre d'accord, une fois sur place, et trouvent un consensus sur l'intérêt de photographier cet élément. La photographie de cet élément devient « automatique », comme l'est la photo-confirmation pour les chefs-d'œuvre (cf. *supra*). La photo (in)attendue se distingue de la photo-confirmation car son objet n'est pas connu de l'auteur-e de l'image avant le moment de la prise de vue : il n'y a pas de phénomène de reconnaissance.

Ces objets « *must-see* » ou plutôt « *must-photograph* » au musée Old Masters ne peuvent être compris qu'à partir du corpus d'images récoltées, car on ne peut pas deviner par avance quels éléments attireront les regards – photographiques – des visiteur-e-s. La frontière entre les photos conventionnelles attendues et inattendues est mince.

---

265Les photos conventionnelles ont lieu par exemple dans les lieux touristiques où sont indiqués les « *spots* pour photos ».

266Les photos-(in)attendues dans notre corpus sont : V22-5 ; V25-13 ; V35-3 ; V40-1, V40-2 ; V45-57.

267Le terme « photo-(in)attendue » est librement adapté d'une discussion avec Jean-Paul Gandolfo.

La photo-attendue s'intéresse aux objets muséaux « photogéniques »<sup>268</sup>. Dans notre corpus d'images, nous remarquons un pôle principal qui attire les photos conventionnelles attendues : le forum<sup>269</sup>. Nous retrouvons régulièrement le forum dans le corpus d'images récolté auprès des visiteur-e-s, car le musée d'art ancien se déroule en grande partie dans la galerie au premier étage qui fait le tour du forum<sup>270</sup>. En tout point de la galerie, il est possible d'observer cet espace, et de le photographier<sup>271</sup>. Un point de vue principal est plébiscité : la salle 50, par laquelle on entre dans le musée Old Masters, qui offre une vue imprenable sur le forum au rez-de-chaussée, avec des sculptures qui servent de premier plan aux visiteur-e-s photographes. Ce forum attire leur regard : « I liked it because it was a huge space » (V36).

La photo V40-2 est emblématique de la photo conventionnelle dont le but est la monstration la plus neutre possible. En optant pour un format d'image panoramique, le visiteur V40 choisit justement de ne pas choisir ce qui est inclus dans le cadre : tout l'espace qui se trouve devant lui est capturé automatiquement, il n'y a pas de parti-pris photographique.

La photo-inattendue quant à elle consiste à « prendre l'image imprévue »<sup>272</sup>. L'attention des visiteur-e-s ne se porte pas forcément sur le contenu attendu par les personnels du musée<sup>273</sup>. Ce hasard de la découverte d'un objet a un impact sur l'investissement des visiteur-e-s photographes dans la visite<sup>274</sup>.

---

268« Si l'on admet le fait que, parmi toutes les entités du monde, qui sont toutes potentiellement photographiables, seules certaines, et dans certaines circonstances, font l'objet d'une attention photographique socialement partagée, le photogénisme (ou la photographiabilité), propension d'une entité à susciter des prises photographiques, doit être envisagé comme une construction sociale ». Pierre Lannoy, Valentina Mariziali, « Les visiteurs et leurs clichés, figures de l'activité photographique au musée Autoworld de Bruxelles », *op cit.*, p. 116.

269La pratique photographique des visiteur-e-s est intensive dans le forum. Toutefois, comme c'est un espace commun aux trois Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, nous n'incluons pas dans notre étude les photographies prises dans le forum.

270Voir II-2-B-Présentation du musée Old Masters.

271Ce forum est beaucoup photographié. Voir Annexe 16, Illustration 14.

272Pierre Lannoy, source personnelle.

273« The nature of the visitor experience depends on events the museum can design for and count on happening, and upon random events beyond the control of the museum ». John H. Falk, Lynn D. Dierking, *The Museum Experience*, *op cit.*, p. 102.

274Johanna Bambeck, « My grandma had the same dog : user camera studies in the Rijksmuseum », in Theopisti Stylianou-Lambert (dir.), *Museums and visitor photography : redefining the visitor experience*, *op cit.*



*Illustration 15: V45-57, photo-(in)attendue.*

Le meilleur exemple de photo-inattendue est sans doute l'œuvre monumentale de Jan Fabre, artiste contemporain, au niveau de l'escalier du Roi<sup>275</sup>. Cette œuvre représente plusieurs regards, humains ou non humains, colorisés au stylo Bic bleu. Elle capte l'attention des visiteur-e-s montant l'escalier du Roi ou visitant la salle consacrée aux natures mortes (la salle 54). A plusieurs reprises, nous avons observé des visiteur-e-s mettre sur pause leur visite de cette salle afin d'aller regarder – le plus souvent photographeur, directement – cette œuvre intrigante. Certaines photographies cadrent uniquement le regard principal depuis la salle 54 (V25-13, V45\_57), tandis que d'autres photographient les quatre regards en contrepoint, depuis l'escalier (V22-57, V22-58). D'autres visiteur-e-s encore photographient le regard principal, mais cette fois depuis le bas de l'escalier, ce qui permet à l'œuvre de dialoguer avec l'architecture (V36-2, V49-3) ; la même chose est vraie depuis un autre point de vue (V49-1, V49-5 et V49-6). Pour conclure sur les photographies représentant les regards de Jan Fabre, on constate que les photos conventionnelles inattendues qu'il engendre des points de vue photographiques plus ou moins standard : les images qui se focalisent uniquement le regard principal de face, avec un cadrage resserré, sont assez rares.

---

<sup>275</sup>Voir Annexe 14 : Plan du musée Old Masters.

La photo-automatique est un autre type de photo dite « touristique » ou conventionnelle, et consiste en la prise de vue de manière standard d'éléments aléatoires au musée. La photo-systématique est une photo-automatique dont la fréquence est plus élevée.

Dans cette catégorie d'images, il y a comme un effet de non-sélection de ce qui est photographié : les œuvres photographiées n'ont pas spécialement marqué les visiteur-e-s. Le moteur des visiteur-e-s photographes qui font des photos systématiques ou automatiques n'est pas tant ce qui est photographié que le fait de photographier en soi : ce sont des photos comme fin en soi qui n'ont pas pour finalité de créer un rapport au musée Old Masters, contrairement aux photos passe-temps ou photo-actif. Les photos systématiques et automatiques sont des pratiques autonomes pour lesquelles le musée joue un rôle secondaire.

#### **D. La photo-automatique<sup>276</sup>**

La photo-automatique est le type de photos qui se retrouve chez le plus de visiteur-e-s différents.

La production photographique de la visiteuse V25 est emblématique de la photo-automatique. A propos des photos V25-3, V25-4 et V25-5, elle dit « ben là voilà là c'était pour prendre en photo la statue, j'ai pas non plus trop cherché, après j'ai quand-même fait en version paysage pour voir ce que ça donnait, avec en arrière fond l'entrée du musée ». Au sujet de V25-5 : « là c'était juste la statue aussi, j'ai pas réfléchi là pour le coup ».

Concernant les objets des photos-automatiques. Les arts décoratifs, même si en moins grande quantité, sont présents au musée Old Masters. On en trouve notamment dans la salle 59. Seules trois visiteuses ont porté leur regard photographique sur ces objets d'art, dont la visiteuse V25.

---

<sup>276</sup>Les photos-automatiques dans notre corpus sont : V25-3 à V25-8, V25-10 à V25-12, V25-14 ; V27-1 à V27-4, V27-15 à V27-17, V27-32, V27-33 ; V28-1, V28-2, V28-4 à V28-13, V28-16, V28-23 à V28-40 ; V36-1, V36-13, V36-22 à V36-25 ; V40-8, V40-9, V40-16 à V40-18 ; V44-11, V44-13 ; V45-8 à V45-11, V45-14 à V45-17, V45-19, V45-21, V45-23, V45-30 à V45-33, V45-35 à V45-41, V45-45 à V45-49, V45-52 à V45-55, V45-60 à V45-62, V45-64 à V45-66, V45-73, V45-75, V45-76 ; toutes les photos de V47 (sauf V47-30, qui est une photo-confirmation, et V47-31 et V47-32 qui sont des photos-esthétisantes).



*Illustration 16: V47-23, photo-automatique.*

La photo-automatique est souvent une pratique photographique assez rigoureuse qui ne prend pas beaucoup de libertés : pour photographier un triptyque, le visiteur V47 procède méthodiquement et photographie l'œuvre en entier (V47-6) avant de photographier successivement le volet droit (V47-7), le panneau central (V47-8) puis le volet gauche (V47-9). On remarque la même procédure sur les photographies de V47-11 à V47-14<sup>277</sup>.

Pour la photo-automatique, la présence de personnes sur les photographies d'œuvres ne dérange apparemment pas (V47-26). Les cadrages sont approximatifs (V28). On note aussi la distance conservée entre les visiteur-e-s auteur-e-s de photos-automatiques et les œuvres : contrairement à la catégorie précédente (comprenant les types « photo-passe-temps » et « photo-actif »), celle-ci ne concerne pas des visiteur-e-s photographes qui souhaitent réduire leur distance à l'art mais conservent une distance « standard ».

---

<sup>277</sup>Pour aller plus loin, on peut dire que cette manière de photographier les triptyques est emblématique de la photo conventionnelle.

## E. La photo-systématique<sup>278</sup>

La photo-systématique recouvre les mêmes critères que la photo automatique, à l'exception près que la photo-systématique est compulsive. La photo-systématique est une pratique que l'on croit connaître et observer régulièrement ; c'est d'ailleurs ce que de nombreuses personnes reprochent aux visiteur-e-s photographes, de ne voir les œuvres qu'à travers leur appareil de prise de vue. En réalité, c'est une pratique assez marginale.

Il est ici question des visiteur-e-s photographes boulimiques<sup>279</sup>, dont l'activité principale et quasi-exclusive durant leur visite est la prise de photographies, considérée comme une activité autonome. Le visiteur V23 est un visiteur photographe « boulimique ».

Le visiteur boulimique est guidé par son équipement technologique, généralement un outil portable multifonctionnel : il photographie la majorité des objets exposés, il passe tout son temps à regarder le musée à travers l'écran digital de son appareil (auquel il semble rivé), bouge lentement pour fixer les moindres détails (...) La visite apparaît ici comme une activité dont il ne faut pas perdre un aspect, ce que rend possible aujourd'hui un équipement digital standard<sup>280</sup>.

Il est aussi question de la catégorie des visiteur-e-s « intensifs »<sup>281</sup>, dont fait partie le visiteur V46 :

Le temps disponible pour la visite lui est visiblement compté, mais il le met intensément à profit pour photographier un maximum d'objets. Il parcourt le musée en vitesse avec son appareil toujours au creux des mains, sélectionnant directement les modèles à travers l'écran, devant lesquels il s'arrête très brièvement. Il ne lit pas les panneaux, passe rapidement d'un modèle à l'autre,

---

278Les photos-systématiques dans notre corpus sont : l'intégralité des photos de V46 (sauf V46-57 et V46-73, qui sont des photos-coup de cœur) ; l'intégralité des photos de V23 (sauf V23-20 et V23-21 qui sont des photos-partage humoristiques et V23-8 qui est une photo-coulisse)

279Voir Annexe 16, Illustration 12. Terme inspiré de la typologie établie dans : Pierre Lannoy, Valentina Mariziali, « Les visiteurs et leurs clichés, figures de l'activité photographique au musée Autoworld de Bruxelles », *op cit.*

280Ibid., p. 123.

281Ibid.

actionnant son appareil d'un geste sûr mais furtif, sans compter sur l'attention des partenaires<sup>282</sup>.

Le visiteur V46 a une production photographique homogène appartenant dans son entièreté (à l'exception de quelques photos-coup de cœur) au type « photo-systématique ».

On peut voir que les stratégies typiques de la photo conventionnelle (cf. *supra*) sont adoptées pour rendre compte par la photographie de l'intégralité et/ou de la spécificité de l'œuvre : les triptyques sont photographiés partie par partie. V46-6 représente le triptyque complet, V46-7 le panneau central, tandis que V46-8 cadre le volet droit et V46-9 le volet gauche. Les photos V46-11, V46-12, V46-110, V46-136 représentent le groupe scolaire en visite, mais ce n'est pas un instant particulier qui est saisi (contrairement à ce que nous verrons chez d'autres visiteur-e-s du même groupe, cf. *infra*). Les camarades et l'enseignante de V46 ne sont pas à proprement parler les sujets de ses images mais apparaissent parfois comme par défaut. Aussi, ses cadrages sont approximatifs<sup>283</sup> (V46-71, V46-102, V46-103, V46-106, V46-115) et contiennent des éléments de composition parasites (appareils de mesure du musée dans V46-137 et V46-117).

Dans sa quête de l'exhaustivité, dans sa volonté de couvrir photographiquement l'ensemble des collections, V46 met de côté la technique photographique. Les photographies de V46 sont souvent sous-exposées, la balance des blancs mal réglée (température de couleur trop élevée en V46-15 ou trop basse en V46-2). Pour la quasi-totalité de ses prises de vue, il a opté pour une sensibilité de ISO12.800, ce qui explique le bruit numérique que l'on retrouve sur de nombreuses images (V46-136). Il aurait pu baisser la sensibilité et allonger le temps de pose, qui est souvent très court, jusqu'à 1/4000s. Le visiteur a photographié en mode « priorité à l'ouverture »<sup>284</sup>.

---

282*Ibid.*

283 A l'instar des cadrages des enfants interrogés par Elee S. Kirk, dans « Budding photographers : young children's digital photography in a museum », *op cit.*

284Ce mode permet à l'utilisateur ou à l'utilisatrice de régler l'ouverture qu'il désire conserver pour toutes ses prises de vue (pour des raisons d'exposition ou de profondeur de champ, par exemple). La cellule intégrée à l'appareil photographique calcule ensuite automatiquement la vitesse d'obturation pour chaque photographie afin que le couple ouverture/vitesse permette une exposition correcte.

Le point de vue de côté est souvent adopté par V46 (V46-28, V46-71). En se trouvant sur le côté durant l'explication sur l'œuvre, le visiteur, qui veut suivre le groupe et ne pas prendre de retard en restant pour photographier après l'explication, photographie l'œuvre depuis son point de vue, imposé (V46-83).

V46 utilise son zoom et privilégie parfois de tourner la bague de zoom plutôt que de s'approcher. La photographie V46-110 a été prise alors que l'enseignante du groupe prenait la parole. Derrière elle, on aperçoit une peinture. Grâce aux discrètes parties de sculpture à droite et d'enseignante à gauche dans l'image, on comprend que pour la photographie V46-111, le visiteur a zoomé afin de cadrer uniquement cette peinture et sans bouger (on retourne à la question du point de vue, probablement imposé par la situation de visite en groupe).



*Illustration 17: V46-86, photo-systématique.*

Le parcours chaotique du visiteur V46 se reflète dans ses prises de vue : il papillonne, voire butine d'œuvre en œuvre, en photographiant un détail par ci, une œuvre complète par là, il part inspecter les alentours pour revenir sur une œuvre ou un détail déjà photographiés<sup>285</sup> (notre hypothèse est qu'il s'agit dans ce cas de photos-coup de cœur : c'est comme si le visiteur tournait autour du motif qui l'intéresse, ou alors photographiait au hasard

---

<sup>285</sup>En V46-57, le visiteur choisit de photographier à nouveau un détail qu'il avait déjà capturé en V46-48. Cette fois, le cadrage semble plus réfléchi et moins automatique que lors de son « découpage photographique ».

jusqu'à trouver par son regard photographique ce qui cristallise son intérêt.) Les points de vue adoptés par V46 reflètent ses déplacements. On peut donc dire que le visiteur V46 se déplace tout en photographiant, ce n'est pas la photographie qui conditionne ses déplacements.

Au-delà du trajet physique de V46 dans l'espace, c'est le trajet effectué par son regard qui transparaît dans ses images. V46 photographie les œuvres en les découpant : les grands retables de Rubens en salle 53 sont par exemple découpés en tranches horizontales. Avec ces prises de vue successives, ces découpages photographiques, on suit le trajet qu'effectue le regard du visiteur photographe : de haut en bas<sup>286</sup>, de bas en haut<sup>287</sup>, en cercle<sup>288</sup> ; on plonge dans l'œuvre<sup>289</sup> ou on s'en éloigne<sup>290</sup>. Ce découpage des œuvres représente-t-il un choix conscient ou V46 ne savait-il pas qu'il pouvait photographier les œuvres en format portrait afin d'en saisir l'intégralité en une prise de vue ? Est-ce un moyen d'être plus rapide en photographiant ? Malheureusement, nous avons observé cette pratique chez V46 mais n'avons pu l'interroger à ce propos.

V46 est systématique dans sa volonté de tout capturer<sup>291</sup> mais n'est pas rigoureux dans l'ordre des prises de vue (contrairement à V23). Il y a beaucoup de recoupements entre ses photographies<sup>292</sup>. Ses images sont un bel exemple des photos produites par les visiteurs intensifs (cf. *supra*).

Pour conclure, il y a d'une part les photos-passe-temps et les photos-actif qui permettent de créer un nouveau lien avec le musée, qui accompagne en quelque sorte l'expérience de visite. D'autre part la photo-automatique et la photo-systématique sont le signe d'une pratique photographique écrasante et prioritaire sur d'autres aspects de l'expérience de visite.

---

286Les photos V46-116, V46-117, V46-118.

287Les photos V46-96, V46-97.

288Les photos V46-74, V46-75, V46-76.

289Les photos V46-104, V46-105.

290Les photos V46-42, V46-43, V46-44 puis V46-45.

291Les photos V46-129 à V46-134. Le visiteur a photographié un par un et très rapidement tous les cartons de Rubens.

292Les photos V46-48, V46-49, V46-50, V46-51, V46-52, V46-53 et V46-54.

Pour finir, la dernière catégorie de photo comme fin en soi concerne les types de photos dont la finalité est d'obtenir une photo « réussie » ou « intéressante ». Dans cette catégorie, le musée est envisagé comme un terrain de jeu pour une pratique photographique qualitative. Contrairement à la plupart des types cités dans cette troisième partie, la prise de vue est effectuée avec soin afin d'obtenir une image « belle » et/ou de bonne qualité : ce qui compte, c'est moins le contenu que la forme. Les visiteurs photographes deviennent en quelque sorte des photographes visiteurs.

## **F. La photo-étalonnage<sup>293</sup>**



*Illustration 18: V25-1, photo-étalonnage.*

---

293 Les photos-étalonnage dans notre corpus sont : V25-1, V25-2.

Nous n'avons repéré que deux occurrences de photo-étalonnage dans notre corpus ; cependant celles-ci sont, par leur spécificité, irréductibles à une autre catégorie de photographie au musée. La photo-étalonnage consiste à prendre une photographie uniquement pour effectuer des réglages sur son appareil photographique.

En prévision de sa visite, la visiteuse V25 a décidé de régler son appareil photographique en entrant dans le musée. Elle a effectué le réglage de sa balance des blancs grâce à une statue en marbre (V25-1) et a réglé son exposition avec un tableau (V25-2) : « là j'étais en surexposition, du coup j'ai abaissé un peu l'histogramme » (V25).

La prise de vue ici n'a pas eu d'autre utilité que de paramétrer l'appareil photographique en vue de prises de vue futures<sup>294</sup>. La finalité de la photo-étalonnage est de régler l'appareil photographique afin d'obtenir des images techniquement réussies, c'est-à-dire des photographies des œuvres les plus fidèles possibles.

La technique et l'esthétique photographiques sont liées. Après la photo-étalonnage, abordons à présent le dernier type de photo relevé à partir des résultats de notre enquête de terrain au musée Old Masters. Il s'agit de la photo-esthétisante : les visiteur-e-s ont ici pour priorité de faire des « belles » photos.

## **G. La photo-esthétisante<sup>295</sup>**

La photo-esthétisante désigne les photographies qui ont été prises en premier lieu avec une visée esthétique. La photo esthétisante constitue pour certain-e-s visiteur-e-s une pratique anecdotique, tandis que pour d'autres elle représente la quasi-totalité de leur production photographique. La subjectivité est importante dans ce type de photographies, et s'exprime dans des partis-pris formels.

---

294Il n'y a d'ailleurs pas eu tant de prises de vue durant sa visite ; le musée n'a pas inspiré la visiteuse photographe outre mesure : « je ressens pas le besoin d'avoir chez moi la photo d'un tableau, du coup je l'ai pas fait » (V25).

295Les photos-esthétisantes dans notre corpus sont : V15-8 ; V22-3 à V22-4, V22-20, V22-27 à V22-31, V22-40 à V22-43, V22-50, V22-51, V22-57, V22-58 ; V36-2 à V36-4, V36-6 à V36-8, V36-10, V36-14, V36-15, V36-17 à V36-20, V36-26 à V36-37 ; V44-2, V44-4 à V44-10, V44-14 à V44-20, V44-24, V44-30, V44-31, V44-34 ; V45-12, V45-28, V45-58, V45-72 ; V47-31, V47-32 ; V48-1.

Encore une fois, la photo-esthétisante est un type de photo qui peut être construit en négatif : c'est pourquoi lorsque l'intérêt esthétique n'existe pas, certain-e-s visiteur-e-s ne photographient pas.

Les visiteur-e-s photographes à l'origine des photos-esthétisantes s'attellent à composer leurs images avec un soin particulier : ce sont en quelque sorte des photographes visiteur-e-s. On remarque des recherches de points de vue (V36-22 à V36-24). Ces visiteur-e-s utilisent fréquemment des « astuces » de prise de vue afin de rendre les photographies visuellement intéressantes :

- des perspectives redressées (photos d'architecture : V22-5, V22-27 à V22-31, V36-26, V36-34 ; photos d'œuvres : V22-20) ;
- des prises de vue de détails (détails d'œuvres : V45-72, V44-30, V44-31, V44-17 ; détails architecturaux : V36-3, V44-10 ; V36-31) de formes graphiques, de jeux de couleurs ;
- des astuces de type « cadre dans le cadre » (V22-41 et V22-42 ; V22-50 et V22-51 ; V36-6, V36-8, V36-17 et V36-18) ;
- des compositions déséquilibrées avec beaucoup de « vide » (V22-43) ;
- des effets de voilé-dévoilé (V36-2 montre l'œuvre de Jan Fabre selon un point de vue inédit).

La retouche joue un rôle non négligeable dans la photo-esthétisante : « J'aime beaucoup le noir et blanc donc j'ai fait mes prises de vue en fonction du résultat que je désirais obtenir, c'est-à-dire sombre avec des forts contrastes et beaucoup de grain » (V44).

On distingue deux sous-types de photos-esthétisantes. La photo créative peut s'atteler à soigner la prise de vue d'un objet esthétique (1) ou alors à rendre esthétique un objet qui n'a pas été pensé comme tel (2). Ce deuxième sous-type est ce que nous nommerons la « photo-transfiguration »<sup>296</sup>, traduite par un regard décalé sur le musée Old Masters.

---

<sup>296</sup>Expression empruntée à Pierre Lannoy, source personnelle.

### (1) La photo-esthétisante « classique » : regard esthétisant sur des objets esthétiques

Le regard photographique des visiteur-e-s photographes dont la production iconographique est esthétisante peut être légèrement décalé par rapport aux photos conventionnelles et porter par exemple sur des objets esthétiques, comme les cadres des tableaux (V30, V15<sup>297</sup>). Ces objets ne sont pas photographiés dans la plupart des autres types mais prennent dans celui-ci un rôle tout particulier.



*Illustration 19: V22-43, photo-esthétisante classique.*

Un exemple de photo-esthétisante classique est une partie de la production photographique du visiteur V22, dont l'intérêt porte sur la couleur. Cet intérêt se reflète dans sa production photographique : « j'aime bien que ce soit vif, coloré ». Il prête donc une attention particulière à la couleur, aussi bien dans les œuvres que sur les cimaises, par exemple. Dans un certain nombre de ses photographies, la couleur prend une place prépondérante, qu'il s'agisse du rouge (V22-31), du vert-bleu (V22-43), ou encore de mélanges : jaune et bleu (V22-4). Si l'on compare ses images avec celles de V22 avec qui il visitait le visite, la différence au niveau formel est flagrante (V21-7 et V22-2 par exemple représentent la même fontaine sculptée).

---

297 Ces images ne sont pas dans le corpus.

Un autre exemple de photo-esthétisante classique se retrouve chez le visiteur V47. Celui-ci explique ne pas être intéressé par l'art pictural mais bien plus par la sculpture. Cet intérêt sélectif se retrouve dans sa manière de photographier les œuvres : les sculptures sont photographiées de manière clairement créative. Ces photographies sont destinées à être retouchées afin de « sortir les œuvres du contexte du musée » (V47-31 et V47-32). Même avant l'étape de la retouche, on sent la mise en œuvre du sens esthétique de V47, avec la recherche d'un point de vue différent (en contre-plongée) et d'éléments graphiques pour la composition.

## **(2) la photo-transfiguration : regard esthétisant sur des objets banals transformés**

Ce sous-type de photos fait écho à l'esthétique du banal, que l'on retrouve de manière récurrente dans la photographie plasticienne contemporaine.



*Illustration 20: V36-28, photo-transfiguration.*

La photo-transfiguration concerne des scènes non muséales transformées par l'acte photographique en une scène esthétique ou intéressante formellement. L'objet prend ainsi un autre statut<sup>298</sup>. La photo emblématique de ce sous-type est la photo V22-52, où la silhouette du visiteur photographié au fond de la salle est transformé en objet à admirer<sup>299</sup>. La figure humaine a ici une valeur esthétique pure, elle est utilisée comme élément formel de composition.

Le regard décalé se retrouve dans les photos suivantes :

- les photos représentant les plafonds des salles (V36-10, V36-15 ; V45-12, V45-28, V45-58),
- les photos montrant les salles désertes (V36-14 ; V44-9), la photo représentant un seau (V36-28 : avec cette photo, on est en plein dans l'esthétique du banal),
- les photos d'objets banals comme un banc (V36-36), un cordon de sécurité (V36-37).
- l'intégration d'objets banals dans la composition : un banc (V36-18), une balustrade (V36-19)

Pour conclure, la photo-esthétisante, dernier type que nous avons présenté pour la photo comme fin en soi, permet aux photographes visiteur-e-s d'exprimer leur créativité, que leur pratique photographique porte sur des objets esthétiques ou transforme un objet *a priori* banal par l'acte photographique. A l'instar des autres visiteur-e-s photographes de cette dernière catégorie (photo comme fin en soi), les photographes visiteur-e-s vivent leur expérience de visite à travers le médium photographique, ce qui montre toute la place que peut prendre la pratique de la photographie au musée Old Masters<sup>300</sup>.

---

298 Pierre Lannoy, source personnelle.

299 *ibid.*

300 Pour des compléments d'information sur les types de photos dans la catégorie photo-comme fin en soi, se référer à l'Annexe 11.

Pour finir, voici les critères qui ne semblent pas avoir d'influence sur les pratiques et les contenus photographiques des visiteur-e-s.

Dans la partie II-3-C., nous évoquions déjà la construction en négatif des types de photos. Cette construction en négatif nous a permis, au final, d'écarter les critères qui semblent, dans le cadre de notre enquête de terrain, ne pas suffire pour distinguer des types de photos. La plupart du temps, les critères suivants semblent ne pas avoir d'effet sur les productions photographiques des visiteur-e-s : le genre, l'origine<sup>301</sup>, le fait d'avoir un (audio-)guide ou non<sup>302</sup>, la vitesse de visite, la fréquence de prise de vue, le nombre de photographies, l'horaire de prise de vue<sup>303</sup>, le parcours<sup>304</sup>, ou encore le matériel de prise de vue des visiteur-e-s<sup>305</sup>. Mais aussi la qualité des images, l'activité professionnelle et l'âge.

La qualité des images n'étant pas un critère suffisant pour déterminer un type de photos., il n'y a donc pas de type « photo-ratée »<sup>306</sup>. Une seule image appartiendrait clairement à ce type : la photo V22-22 (les photos ratées ne nous ont pas forcément été envoyées par les visiteur-e-s, cf. II-2-C. « Limites du protocole »). De plus, le curseur est difficile à placer. Selon les exigences, certain-e-s visiteur-e-s photographes n'auraient produit des images ne relevant que de cette catégorie. Rappelons aussi que la reproduction de l'œuvre n'est pas un but poursuivi par les visiteur-e-s.

L'activité professionnelle n'a pas forcément d'impact non plus sur les types de photos produits par les visiteur-e-s : les vacances peuvent être un moment où l'on se détache de son activité professionnelle (V3, V4), la retraite également : « Je suis à la retraite, j'ai oublié l'enseignement, je le fais pour mon plaisir » (V8). Au contraire, on peut aussi travailler ou

---

301Le seul élément que nous avons remarqué concerne des visiteur-e-s italien-ne-s différent-e-s qui ont tou-te-s souligné avec fierté la richesse de leur patrimoine culturel.

302Le visiteur V28 ne photographie pas uniquement les œuvres pour lesquelles existe une description dans l'audioguide.

303Une professionnelle du musée Old Masters souhaitait que nous vérifiions si les visiteur-e-s photographes se comportaient différemment à l'approche de l'horaire de fermeture des salles.

304Nous avons distingué chez les visiteur-e-s observé-e-s les parcours chronologiques, anti-chronologiques, contractés ou éclatés.

305Contrairement à ce qu'affirme Sylvaine Conord, c'est-à-dire que les photos sont différentes selon que les visiteur-e-s sont équipé-e-s d'un réflex, d'un compact, d'un *smartphone* ou d'une tablette. Sylvaine Conord, Irène Jonas, « *Les visiteurs photographes du musée Rodin* », *op cit.*

306Terme suggéré par Pierre Lannoy,

étudier dans un domaine très lointain de monde muséal, et photographeur comme le ferait un-e professionnel de musée (V2, V15, V23).

Finalement, l'âge n'a apparemment pas vraiment d'influence sur les prises de vue<sup>307</sup>. Nous n'avons pas observé de corrélation dans le sens d'une « explosion » du nombre de prises de vue avec l'âge, dans un sens comme dans l'autre. Ce qui peut changer en fonction de l'âge, c'est par exemple la pratique ludique des jeunes enfants et leur attrait pour les détails plutôt que les compositions épurées (ceci est valable chez les moins jeunes également, comme l'adolescente V35). Les personnes plus âgées, qui ont connu l'impossibilité de photographier (pour des raisons juridiques et technologiques), et ne prennent pas l'autorisation pour acquise et sont des visiteur-e-s photographes très enthousiastes (V8).

---

307 Contrairement à une hypothèse d'Isabelle Vanhoonacker : Annexe 3 : *Entretien avec Isabelle Vanhoonacker*, pp. 40-41.

## Conclusion

Notre travail s'articule en trois temps. Dans un premier temps, nous avons montré que la décision d'interdire la photographie au musée peut être contestée. Dans un second temps, nous avons établi les antériorités du phénomène. Puis, finalement, nous avons mené une enquête de terrain au musée Old Masters, Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, à Bruxelles.

Après avoir constaté un réel manque dans la littérature concernant les photographies des visiteur-e-s de musée, nous avons entrepris de mener cette enquête de terrain afin de répondre à un certain nombre de questions.

Ainsi, d'après nos résultats, nous avons compris qu'en croisant les contenus des images produites par les visiteur-e-s du musée Old Masters avec leurs motivations, il était possible d'établir une typologie des photos. Les types et sous-types que nous avons établis appartiennent à trois catégories, qui relèvent de l'utilisation du médium photographique. La pratique photographique au musée peut produire des documents : les visiteur-e-s photographient afin d'obtenir une information. La pratique photographique au musée peut aussi engendrer différentes formes de sociabilité, que ce soit au moment de la prise de vue ou au moment d'une diffusion de l'image. Finalement, la photographie au musée peut constituer une fin en soi : la photographie devient alors souvent l'activité principale des visiteur-e-s, qui vivent en quelque sorte leurs expériences de musée à travers l'appareil photographique<sup>308</sup>.

Les types de photos que nous avons établis se distinguent par la place plus ou moins importante qu'y prennent l'objectivité et la subjectivité des visiteur-e-s photographes, mais aussi par la prépondérance de la forme ou du contenu. L'influence plus ou moins grande de l'usage des images sur le moment de la prise de vue est un autre enjeu, de même que l'influence de l'état de connaissances préalables des visiteur-e-s. Par ailleurs, certains motifs sont privilégiés en fonction des types de photos. L'intérêt photographique des visiteur-e-s

---

308 Non pas à travers leur écran mais plutôt en utilisant leur matériel de prise de vue pour accompagner leur expérience ou créer une expérience de visite spécifique.

peut porter sur le contenu (les œuvres), sur l'expérience de visite (avec les autres visiteur-e-s), ou sur les possibilités photographiques qu'offre la visite, dans une prise en compte de l'espace muséal comme « terrain de jeu ». Notons que plusieurs types de photos peuvent coexister chez un-e même visiteur-e.

Le musée Old Masters offre à ses visiteur-e-s la possibilité de vivre leur expérience de visite avec la photographie, que celle-ci constitue le moteur de la visite ou un « bonus » ponctuel. Comme l'affirme André Gunthert, « la photographie est en fait un outil de gestion de l'expérience muséale : ce n'est pas un empêchement, ce n'est pas un écran<sup>309</sup> ».

Par le présent mémoire, nous avons apporté quelques éléments de réponse à la question des pratiques et des contenus photographiques des visiteur-e-s dans un musée d'art classique. L'expérience d'enquête que nous avons pu mener a été extrêmement enrichissante et nous a permis de mieux connaître les productions photographiques des visiteur-e-s, incroyablement variées et véritablement passionnantes.

Après notre enquête de terrain au musée Old Masters à Bruxelles, une question se pose : à quel point nos résultats sont-ils représentatifs de la photographie au musée ? On pourrait penser que si nos résultats étaient représentatifs, cela concernerait plutôt les musées d'art que les musées de sciences, plutôt les musées d'art classique que les musées d'art contemporain et plutôt les musées de taille modeste que les musées *blockbusters* comme le Louvre. En effet, nous pouvons imaginer que toutes ces autres formes muséales engendrent des pratiques et des contenus photographiques particuliers.

Toutefois, à l'occasion d'un retour à la littérature après avoir mené l'enquête, nous avons constaté que dans les différents types de musées, les types de photos semblent se recouper<sup>310</sup> : il y aurait donc une certaine homogénéité des pratiques et des contenus photographiques des visiteur-e-s quel que soit le musée.

---

309 Annexe 1 : *Entretien avec André Gunthert*, p. 15.

310 Sylvaine Conord, Irène Jonas, « *Les visiteurs photographes du musée Rodin* », *op cit.*

Comment photographie-t-on dans un musée d'art contemporain ? Quels types de photographies retrouve-t-on dans un musée d'histoire naturelle ?

Ce type de questions pourraient être abordées si le présent travail de recherche pouvait être étendu à d'autres types de musée. Aussi, il serait intéressant de mener un travail plus long, afin de pouvoir saisir de manière plus fine les différents enjeux de la photographie au musée. La poursuite de ce travail de recherche permettrait ainsi de saisir les enjeux particuliers des pratiques photographiques des visiteur-e-s.

# Bibliographie

## Méthodologie

### Ouvrages

ARBORIO A.-M., FOURNIER P., *L'observation directe*, Paris, Armand Colin, 2015 (4e éd.), 125 p.

BEAUD S., WEBER F., *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, La Découverte, 2010 (4e éd.), 334 p.

BECKER, *Comment parler de la société*, Paris, La Découverte, 2009, 316 p.

COPANS J., *L'enquête ethnologique de terrain*, Paris, Armand Colin, L'Enquête et ses méthodes, 2011 (3e éd.), 127 p.

GROSJEAN M., THIBAUD J-P (dir.), *L'Espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses, 2008, 624 p.

KAUFMANN J.-C., *L'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin, 2016 (4e éd.), 126 p.

## Évaluation muséale, muséologie, médiation culturelle

### Ouvrages

BOURDIEU P., DARBEL A., *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1969, 247 p.

CAILLET E., LEHALLE E., *A l'approche du Musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995, 306 p.

CHAUMIER S., MAIRESSE F., *La Médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013, 275 p.

DAIGNAULT L., *L'évaluation muséale, savoirs et savoir-faire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, 328 p.

DAIGNAULT L., SCHIELE B. (dir.), *Les musées et leurs publics, savoirs et enjeux*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, 367 p.

DESVALLEES A., MAIRESSE F. (dir.), *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010, 87 p.

DESVALLEES A., MAIRESSE F. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, 722 p.

EIDELMAN J., ROUSTAN M., GOLDSTEIN B. (dir.), *La Place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La Documentation française, 2007, 334 p.

ESQUENAZI J.-P., *Sociologie des publics*, Paris, La découverte, coll. Repères, 2003, 123 p.

FALK J.H., *Identity and the Museum Visitor Experience*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2009, 301 p.

FALK J.H., DIERKING L.D., *The Museum Experience*, Washington D.C., Whalesback, 1992, 205 p.

GOB A., DROUGUET N., *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014 [2003], 348 p.

HEINICH N., *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001, 122 p.

LE MAREC J., *Publics et musées : la confiance éprouvée*, Paris, L'Harmattan, 2007, 221 p.

SIMON N., *The participatory museum*, Santa Cruz, Museum 2.0, 2010, 388 p, [En ligne], URL : <http://www.participatorymuseum.org/read/>. Consulté le 31/01/2017.

#### Articles

CAMERON D., « Un point de vue : le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux », (article original paru en 1968 dans *Curator*), repris, in DESVALLEES A., *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, W. et M.N.E.S., 2 vol., 1992 et 1994, t. 1, pp 259-270.

CHAUMIER S., « Les méthodes de l'évaluation muséale », in *La Lettre de l'Ocim*, n° 65, 1999, pp. 13-21.

DONNAT O., « Les publics des musées en France », *Public & Musées*, n° 3, 1993, pp. 29-45.

DONNAT O., « Qui fréquente les musées ? », in *La Lettre de l'Ocim*, n° 35, septembre-octobre 1994, pp. 16-23.

EIDELMAN J., GOTTESDIENER H., LE MAREC J., « Visiter les musées : expérience, appropriation, participation » in GOTTESDIENER H., DAVALLON J. (dir.), *Culture et musées*, hors-série : *La muséologie : vingt ans de recherche*, Bruxelles, Actes Sud, pp. 73-113.

FALK J.-H., « Expérience de visite, identités et self-aspects », in *La Lettre de l'Ocim*, n° 141, mai-juin 2012, pp. 5-14.

FOCILLON H, « La Conception moderne des musées », in *Actes du 13ème congrès d'histoire de l'Art*, Paris, 1921, t.1, pp. 85-94.

GILMAN B.I., « Museum fatigue », in *The Scientific Monthly*, n° 12, 1916, pp. 62-74.

GOODMAN, « La fin des musées ? », in *Esthétique et connaissance – pour changer de sujet*, Paris, l'éclat, 1990, pp. 68-81.

MAIRESSE F., « Évaluer ou justifier les musées ? » in *La Lettre de l'Ocim*, n° 130, pp. 12-18.

SCHIELE B., « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition », in *Publics & Musées*, n° 2, 1992, pp. 71-98.

VALERY P., « Le problème des musées », *Le Gaulois*, 4 avril 1923, repris dans *Œuvres*, Paris, Gallimard (La Pléiade), II, 1960, pp. 1290-1293.

### Cours

*Muséologie, histoire et fondements* : cours magistral dispensé en Master 1 « Muséologie » à l'école du Louvre (2016) par François MAIRESSE, muséologue, professeur à l'Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, président du Comité International pour la Muséologie de l'ICOM.

*Introduction à la médiation et aux publics* : cours magistral dispensé en Master 1 « Muséologie » à l'école du Louvre (2016) par Nathalie STEFFEN, cheffe du service des ateliers et des visites conférences au musée du Louvre et Fanny SERAIN, responsable de la médiation culturelle à la Fondation Louis Vuitton.

### Revue

*Publics & Musées*.

Regards sur l'évolution des musées, *Publics & Musées*, n° 2, décembre 1992, 208 p (l'invention simultanée du visiteur et de l'exposition, schiele). Du public aux visiteurs, *Publics & Musées*, n° 3, juin 1993, 176 p. Trois articles sur l'évaluation, *Publics & Musées*, n° 4, mai 1994, 174 p. L'interaction sociale au musée, *Publics & Musées*, n° 5, janvier-juin 1994, 144 p. Le regard au musée, *Publics & Musées*, n° 16, juillet-décembre 1999, 224 p.

### Sites Internet

*The International Council of Museums*. URL : <http://icom.museum/>.

Visitor Studies Association. URL : <http://www.visitorstudies.org/>.

Visitor Studies Group. URL : <http://visitors.org.uk/>.

## Patrimoine, restauration, reproduction

### Ouvrages

BABELON J.-P., CHASTEL A., *La Notion de patrimoine*, Paris, Levi, 141 p.

BENJAMIN W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2012 [1935], 94 p.

BRANDI C., *Théorie de la restauration (Teoria del restauro, 1963)*, traduit de l'italien par Monique Baccelli, Paris, Allia, 134 p.

DE FONT-REULX D., *L'œuvre d'art et sa reproduction*, Paris, Musée d'Orsay, 2006, 31p.

GALARD J., *Visiteurs du Louvre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, 202 p.

GEORGEL C., *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, 403 p.

MALRAUX A., *Le Musée imaginaire* [1947], in *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, 661 p.

SALLES G., *Le Regard*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992 [1939], 125 p.

### Thèse

PAGEARD C., « Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux : formes et représentations de l'histoire de l'art », Thèse de doctorat en Histoire et critique des arts (sous la direction de M. POINSOT Jean-Marc), Rennes, Université Rennes 2, Université Européenne de Bretagne, 2011, 338 p. + annexes.

### Articles

GUILLERME J., « Reproduction des œuvres d'art - Copie et reproduction depuis la Renaissance », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/reproduction-des-oeuvres-d-art-copie-et-reproduction-depuis-la-renaissance/>. Consulté le 17/12/2016.

## Tourisme

### Ouvrages

AUGE M., *L'Impossible Voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Payot et Rivages, 1997, 187 p.

URRY J., *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres, Sage, 1990, 176 p.

### Articles

HASQUENOPH B., « Salauds de touristes! », in *Regards*, printemps 2016, pp. 118-119.

LEBRUN, « Les expériences recherchées au cœur des attentes des touristes », in *La Lettre de l'Ocim*, n° 101, septembre-octobre 2005, pp. 12-17.

PEQUIGNOT B., « Ça, c'est du Picasso », in ANCEL P. et PESSIN A. (dir.), *Les Non-Publics*, t. 1, *Les Arts en réceptions*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 11-36.

## Photographie, numérique

### Ouvrages

BARTHES R., *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, 192 p.

BOURDIEU P., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965, 360 p.

DONNAT O., *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte, 2009, 282 p.

FLICHY P., *Le sacre de l'amateur : sociologie des passions ordinaires à l'ère du numérique*, Paris, Seuil, 2010, 96 p.

FREUND G., *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, 220 p.

SONTAG S., *On Photography*, Londres, Penguin Classic Books, 2002 [1971], 207 p.

WELGER-BARBOZA C., *Le Patrimoine à l'ère du document numérique. Du musée virtuel au musée médiatique*, Paris, L'Harmattan, 2001, 313 p.

## Articles

BARTHES, « Le message photographique », *Communications*, vol. 1, n° 1, 1961, pp. 127-138.

GOMEZ CRUZ E., MEYER E.T., « Creation and control in the photographic process : iPhones and the emerging fifth moment of photography », in *Photographies*, vol. 5, 2012, [En ligne], mis en ligne le 14 août 2012. URL : <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17540763.2012.702123?scroll=top&needAccess=true>. Consulté le 29/01/2017.

GUNTHER A., « Absorbement, smartphone et caricature », in *Image sociale*, mis en ligne le 5 novembre 2014. URL : <http://imagesociale.fr/542>. Consulté le 27/01/2017.

GUNTHER A., « L'image conversationnelle », in *Études photographiques*, n° 31, printemps 2014, [En ligne], mis en ligne le 10 avril 2014. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3387>. Consulté le 02/10/2016.

GUNTHER A., « La révolution de la photographie vient de la conversation », in *Histoire visuelle*, mis en ligne le 5 septembre 2012. URL : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2456>. Consulté le 27/01/2017.

GUNTHER A., « La ronde de nuit des idées reçues », in *Image sociale*, mis en ligne le 6 mai 2015. URL : <http://imagesociale.fr/1427>. Consulté le 27/01/2017.

GUNTHER A., « Photos de vacances », in *Histoire visuelle*, mis en ligne le 5 septembre 2012. URL : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2490>. Consulté le 27/01/2017.

MARESCA S., « Photographie(s) et numérique(s). Du singulier au pluriel », in *La vie sociale des images*, [En ligne], mis en ligne le 05 juin 2011. URL : <http://viesociale.hypotheses.org/2791>. Consulté le 29/01/2017.

## Site Internet

GUNTHER A., *Culture Visuelle, l'Atelier des Icônes*. URL : <http://culturevisuelle.org/icones/>.

## Photographie au musée

### Ouvrages

CHAUMIER S., KREBS A., ROUSTAN M. (dir), *Visiteurs photographes au musée*, Paris, La Documentation française, 2013, 320 p.

ERWITT E., *Musées observés*, Paris, Phaidon, 1999, 159 p.

SCHMICKL S., *Les Museum Photographs de Thomas Struth. Une mise en abyme*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 2005, 77 p.

STYLIANOU-LAMBERT T. (dir.), *Museums and visitor photography : redefining the visitor experience*, Edimbourg, Boston, MuseumsEtc, 2016, 495 p.

TARDY C., *Représentations documentaires de l'exposition*, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2012, 280 p.

### Thèse

PARCOLLET R., « La photographie de vue d'exposition, Thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain » (sous la direction de M. LEMOINE Serge), Paris, Université Paris Sorbonne, 2009, 640 p. + annexes.

### Articles

CALIMAQ, « Vermeer au Louvre : une exposition qui bafoue vos droits ! » [En ligne], mis en ligne le 26 février 2017. URL : <https://scinfolex.com/2017/02/26/vermeer-au-louvre-une-exposition-qui-bafoue-vos-droits/>. Consulté le 14/04/2017.

CHAUMIER S., PARISOT V., « Un nouvel interdit au musée : la photographie ? », in *La Lettre de l'Ocim*, n° 115, janvier-février 2008, pp. 23-30.

DIEHL K., ZAUBERMAN G., BARASCH A., « How taking photos increases enjoyment of experiences », in *Journal of Personality and Social Psychology*, 2016, vol. 111, n° 2, pp. 119-140.

GLAD V., « Musée d'Orsay : la carte postale contre le téléphone portable », in *Slate*, mis en ligne le 10 février 2011. URL : <http://www.slate.fr/story/33777/photos-interdites-musee-orsay>. Consulté le 03/11/2016.

GUITON A., « Photographier au musée, un droit universel », in *Libération*, mis en ligne le 10 mars 2017. URL : [http://next.liberation.fr/arts/2017/03/10/photographier-au-musee-un-droit-universel\\_1554822](http://next.liberation.fr/arts/2017/03/10/photographier-au-musee-un-droit-universel_1554822). Consulté le 15/04/2017.

GUNTHER A., « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », in *Les Carnets du BAL*, n° 2, octobre 2011, pp. 136-149, [En ligne], URL : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2191>. Consulté le 31/01/2017.

GUNTHER A., « La photo au musée, ou l'appropriation », in *L'Atelier des Icônes*, mis en ligne en février 2011. URL : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/1416>. Consulté le 12/10/2016.

GUNTHER A., « La photo revient à Orsay comme une fleur », in *L'image sociale*, mis en ligne le 19 mars 2015. URL : <http://imagesociale.fr/1207>. Consulté le 03/11/2016.

GUNTHER A., « La photographie, monument de l'expérience privée », in *Histoire visuelle*, mis en ligne le 5 septembre 2012. URL : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2514>. Consulté le 27/01/2017.

MIRANDA C.A., « Why can't we take pictures in art museums ? », in *Artnews*, mis en ligne le 13 mai 2013. URL : <http://www.artnews.com/2013/05/13/photography-in-art-museums/>. Consulté le 29/01/2017.

OLU E., « Photographie, musée et pouvoir : formes, ressorts et perspectives », in *La Lettre de l'Ocim*, n°117, 2008, [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2009. URL : <https://ocim.revues.org/326>. Consulté le 03/11/2016.

PARISOT V., « Le Volcan qui ne voulait pas que l'on vole son image. Réflexions sur le droit à l'image des biens », in *La Lettre de l'Ocim*, n° 85, 2003, pp. 15-19.

PROUST J.-M., « Musées : plaidoyer pour le no photo », in *Slate*, [En ligne], mis en ligne le 13 février 2011. URL : <http://www.slate.fr/story/34107/musees-plaidoyer-pour-le-no-photo>. Consulté le 03/11/2016.

ROUSTAN M., « La pratique photographique, révélateur des échanges entre visiteurs. L'exemple *Star Wars* à la Cité des sciences et de l'industrie », in *Les Cahiers du musée des Confluences*, vol. 3 : Les Échanges, 2009, pp. 99-109.

VIDAL G., « Les images de musées sur l'Internet : entre médiation et médiatisation », in *Champs visuel*, n° 14 : L'Image et les Musées, 2000, pp. 146-165.

### Catalogue d'exposition

MCSHYNE, KYNASTON, *Museum as muse : artists reflect*, New York, Abrams, 1999, 295 p.

### Sites Internet

HASQUENOPH B., *Louvre pour tous. L'information citoyenne sur les musées*. URL : <http://www.louvreourtous.fr/-Pas-de-photos-au-musee-d-Orsay-.html>.

### Guide

NOUAL P., « Photographier au musée. Guide de sensibilisation juridique à l'usage du visiteur photographe », 2017, 16 p.

### Émission radio

SFEZ Z., « Peut-on ou non prendre des photos dans les musées ? », in *Le Journal de la Culture*.  
URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-culture/peut-ou-non-prendre-des-photos-dans-les-musees?xtmc=photo+mus%C3%A9e&xtnp=1&xtr=1>.

## Présentation de la partie pratique du mémoire

Notre partie pratique de mémoire est l'enquête de terrain que nous avons menée au sein du musée Old Masters, Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, à Bruxelles.

La deuxième partie du présent mémoire est consacrée à la présentation précise du contexte de l'enquête ainsi que de la méthode utilisée. Nous y décrivons entre autres le protocole retenu.

Pour résumer, notre enquête a consisté en plusieurs semaines d'observations et 51 entretiens. Nous avons pu récupérer les images de 21 visiteur-e-s. Le corpus total de 800 photographies a été décortiqué afin de distinguer des types de photos.

Au final, nous avons pu présenter cette typologie en troisième partie du mémoire.

Dans le cadre de l'exposition des parties pratiques de mémoire, nous proposons une installation permettant de comprendre les résultats de notre enquête de terrain.

Nous exposons donc les photographies des visiteur-e-s du musée Old Masters par types de photos. Par exemple, des photos-esthétisantes sont tirées en grand format, encadrées et accrochées au mur ; des photos-coup de cœur sont tirées en petit format et suspendues au plafond avec une phrase tirée de l'entretien avec leur auteur-e ; des photos-publication défilent sur une tablette numérique. Ce déclinement des supports en fonction des types de photos permet de mettre en évidence ce qui les distingue. La présentation des images des visiteur-e-s se fait dans un cadre qui recrée une ambiance de musée, sonore et visuelle (cartels, lumière diffuse, son d'ambiance, *flyer* rédigé pour l'occasion).

Dans la salle, sur un poste d'ordinateur, nous donnons accès à l'intégralité du corpus d'images dans le logiciel qui nous a permis de traiter les données.

Ainsi, la présentation de notre partie pratique montre à la fois la matière brute récoltée et ce que nous avons pu construire à partir de cette matière.