



La photographie de soi dans les institutions muséales

THIODAT Édouard

Sous la direction de François MAIRESSE

Mémoire de master 1

Direction de projets ou d'établissements culturels

Parcours Musées et Nouveaux Médias

2026-2027



Attestation de non plagiat

Déclaration sur l'honneur

Je, soussigné(e), déclare avoir rédigé ce mémoire sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Fait à Paris, le 2 juin 2026

Signature de l'étudiant.e

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'D. G. G. G.', is written over the signature line.

Déclaration sur l'honneur concernant l'usage de l'IA

En accord avec le document « cadrage concernant l'usage de l'IA dans les mémoires », remis par les directeurs du master, je, soussigné(e), déclare (barrer la mention inutile):

- avoir rédigé ce mémoire sans aucun recours à l'IA
- ~~avoir rédigé ce mémoire en ayant recours à l'IA. Dans ce cas, j'explique ici de manière détaillée la nature précise des usages qui en ont été faits :~~

.....

Fait à Paris, le 2 juin 2026

Signature de l'étudiant.e



Remerciements

En premier lieu, je tenais à remercier Messieurs François Mairesse et Fabien Van Geert, directeurs du Master Musées et Nouveaux Médias, pour l'ensemble des enseignements transmis au cours de cette année. Je remercie tout particulièrement Monsieur François Mairesse pour ses conseils ainsi que son accompagnement dans les recherches effectuées.

Ma reconnaissance va également aux professionnels ayant accepté de répondre à mes questions. Je tenais en ce sens à remercier tout particulièrement Monsieur Sébastien Appiotti, enseignant-chercheur et Maître de conférences au CELSA, ainsi que Madame Maëva Pegliasco et Madame A., guides-conférencières au Grand Palais, pour le temps qui m'a été accordé lors de nos échanges ainsi que la richesse des réponses apportées.

Je tiens également à remercier mes camarades de Master, mes amis ainsi que mes collègues de travail, pour leur présence durant la rédaction de ce mémoire. Ma pensée va enfin vers ma famille, pour son soutien inconditionnel dans tout ce que j'entreprends.

Sommaire

Introduction	1
--------------------	---

I. Revue de littérature

A. Du selfie à la photographie de soi : terminologie et enjeux d'une pratique photographique

1. Une terminologie variée pour désigner le selfie	5
2. La place de l'objet dans le selfie muséal.....	7
3. Les spécificités et motivations de la photographie de soi en contexte muséal.....	9

B. Le développement de la photographie au sein des institutions muséales

1. L'évolution de la considération de l'objet en parallèle d'une évolution des missions muséales.....	11
2. Le développement de la notion de photogénie au sein des expositions.....	14
3. Les injonctions à la photographie muséale.....	17

C- Les arguments des institutions souhaitant limiter la prise de photographie de soi au musée

1. La gestion des flux en salles.....	20
2. Des enjeux de conservation.....	23
3. La question des autorisations juridiques.....	25
4. Les cas avérés de dégradation d'expôts par des visiteurs se prenant en photographie.....	27

II. Étude de terrain : enquête réalisée dans l'exposition *Grottesco*

A. Présentation du terrain d'enquête

1. Choix du lieu et présentation des particularités de l'institution.....	31
---	----

2. Une scénographie spécifique aux centres d'exposition et mobilisant les codes expographiques du centre d'art	33
3. Objectifs de l'enquête de terrain.....	34
 B. Méthodologie de l'enquête	
1. Observation indirecte.....	35
2. Réalisation d'entretiens auprès de professionnels du secteur muséal.....	36
3. Veille sur les plateformes de réseaux sociaux numériques.....	38
4. Les limites de l'enquête réalisée et de la méthodologie employée.....	39
 C. Présentation des données recueillies lors de l'enquête réalisée auprès des publics	
1. Données sociologiques des visiteurs et profil des photographes.....	41
2. Données concernant la prise de photographie dans l'exposition.....	44
3. Résultats des publications trouvées sur les réseaux sociaux numériques.....	47

III. Discussion des résultats obtenus lors de l'enquête de terrain

A. Des comportements différenciés selon les caractéristiques sociologiques	
1. Des visiteurs photographes adultes majoritaires parmi les photographes	50
2. Une répétition de comportements photographiques différenciés selon l'expression de genre.....	52
3. La place accordée aux enfants et adolescents dans un contexte de visite familiale.....	53
 B. La construction de la photographie de soi selon la technique photographique employée, le lieu et le contexte de visite	
1. Une répétition dans les formes des photographies prises selon les autres visiteurs.....	55
2. Le choix des zones photographiques et l'importance de l'aspect monumental.....	56

3. L'importance du contexte social de visite.....	58
---	----

C. La perception de la photographie de soi par les agents muséaux travaillant en salle

1. Une photographie pouvant générer des problématiques de gestion pour les agents muséaux.....	59
--	----

2. La photographie de soi comme outil de médiation.....	62
---	----

3. Les influenceurs culturels : les nouvelles visites virtuelles de guides utilisant la mise en scène de soi	65
--	----

Conclusion.....	68
-----------------	----

Résumé	71
--------------	----

Bibliographie.....	73
---------------------------	-----------

Sitographie.....	77
------------------	----

Annexes

Annexe 1.1 Entretien avec Maëva Pegliasco.....	81
--	----

Annexe 1.2 Entretien avec Madame A.	89
--	----

Annexe 1.3 Entretien avec Sébastien Appiotti.....	103
---	-----

Annexe 1.4 Questions préparées en vue des entretiens avec Maëva Petragliesco et Madame A.....	122
---	-----

Annexe 1.5 Questions préparées en vue de l'entretien avec Sébastien Appiotti.....	125
---	-----

Annexe 2.1 Grille d'observation des visiteurs lors de l'étude de terrain réalisée dans <i>Grottesco</i>	128
---	-----

Annexe 2.2. Schéma représentant certaines situations observées -situation 1.	134
---	-----

Annexe 2.3. Schéma représentant certaines situations observées -situation 2.	135
Annexe 2.4. Schéma représentant certaines situations observées -situation 3.	136
Annexe 2.5. Schéma représentant certaines situations observées -situation 4.	137
Annexe 2.6. Schéma représentant certaines situations observées -situation 5.	139
Annexe 2.7. Schéma représentant certaines situations observées -situation 6.	140
Annexe 3.1. Captures d'écran de photographie de visiteurs trouvées sur Instagram.	141
Annexe 3.2 Tableau des mentions écrites pour les utilisateurs d'Instagram.	153
Annexe 3.3. Capture d'écran de photographies de visiteurs trouvées sur Facebook	157
Annexe 3.4. Tableau des mentions écrites pour les utilisateurs de Facebook.	159
Annexe 3.5. Captures d'écran de photographie de visiteurs trouvées sur Youtube.	160
Annexe 3.6 Tableau des mentions écrites pour les utilisateurs de Youtube.	162
Annexe 3.7. Captures d'écran de photographie de visiteurs trouvées sur Tiktok.	163
Annexe 3.8 Tableau des mentions écrites pour les utilisateurs de Tiktok.	165
Annexe 3.9. Captures d'écran de photographie de visiteurs trouvées sur LinkedIn.	166
Annexe 3.10. Tableau des mentions écrites pour les utilisateurs de LinkedIn.	167

Annexe 4.1 Exemples de photographies de visiteurs sur le compte Instagram du Centre Pompidou.....	168
---	-----

Introduction

En 2024, à la sortie du Musée du Prado visité à l'occasion d'un voyage d'études à Madrid, pas un seul nom de tableau ne circule sur les lèvres des étudiants qui m'accompagnent. L'interdiction de photographier les œuvres ne figurait pas dans la liste des immanquables du musée, mais nul n'échappe à sa présence tant les voix des agents de surveillance retentissent dans les salles. Ces derniers n'exercent pourtant que leurs fonctions, mais des tensions apparaissent rapidement avec des visiteurs contestant cette interdiction. Aussi insatisfait que mes camarades de cette visite, l'importance de la photographie muséale m'est alors apparue, alors même que je n'avais jamais pris le temps de considérer cette pratique autrement que comme un moyen de documenter ma visite. Alors que d'autres moyens d'archivage de mes expériences muséales étaient pourtant à ma disposition, via les croquis, les images disponibles sur Internet, ou encore les cartes postales vendues dans la boutique du Musée, rien ne me semblait pallier à cette absence de photographies réalisées selon mon propre regard.

Cette interdiction est toujours actuelle au Musée du Prado, et elle a intégré le document réunissant les « Questions fréquemment posées »¹ sur le site Internet du Musée sans qu'une justification soit donnée à cette règle. Il est seulement indiqué qu'il est interdit de réaliser des clichés, avant que la question suivante ne mentionne des droits à payer en cas de reproduction des œuvres, ainsi que de la possibilité d'obtenir en boutique des cartes postales ou des impressions payantes d'images numérisées par le musée. En parallèle de cette interdiction, une exposition autour de la photographie au sein du Musée est organisée dans le Prado entre février et avril 2026. Sous le commissariat de Beatriz Sánchez Tojira, l'exposition *Le Prado Multiplié : la Photographie comme Mémoire Partagée* célèbre les clichés d'œuvres réalisés dans le Musée par des photographes entre la fin du dix-neuvième siècle et

¹ Preguntas frecuentes, [Questions fréquentes], site du Musée du Prado, disponible sur Internet https://content3.cdnprado.net/doclinks/pdf/visita/preguntas-frecuentes-sep2024_v2.pdf?v=2 (consulté en mai 2026)

le début du vingtième siècle ². Une exposition qui a de quoi étonner face à la dissonance entre une photographie d'œuvres interdites pour les visiteurs, et célébrée lorsqu'elle est réalisée par des artistes ou professionnels.

La question de la photographie muséale traitée par des artistes semble pourtant trouver un certain écho auprès des institutions culturelles. Dans sa série *Small Word*, le photographe Martin Parr présente un cadrage insolite de la salle des Etats à travers l'œuvre *Mona Lisa Louvre Paris* ³. L'artiste y représente des scènes observées à travers divers sites touristiques où des visiteurs se mettent en scène pour réaliser des photographies. Sous l'objectif du photographe, la *Joconde* n'est présente qu'à travers une forme floue distincte à travers les écrans des smartphones brandis. Si cette œuvre relève d'une proposition artistique, elle souligne néanmoins un regard répandu dans l'imaginaire collectif concernant la photographie muséale, qui serait l'apanage du touriste ou de l'influenceur et prendrait le dessus sur l'observation de l'œuvre. L'association entre la photographie et le titre de la série, suggérant le voyage, renforce cette vision d'une œuvre devenant une attraction touristique, posant la question du rapport entretenu envers l'œuvre photographiée lorsque cette dernière est devenue une œuvre phare. L'image peut ici autant témoigner de sa présence devant l'œuvre, mais aussi plus largement de sa présence au sein d'une institution muséale mondialement connue, voire plus généralement témoigner de la réalisation d'un voyage. Cette photographie peut dans un second temps amener la question d'une double autorisation de la part des institutions culturelles, avec des photographies d'artistes traitant du selfie muséal qui sont exposées sur les cimaises tandis qu'en parallèle, le comportement photographique des visiteurs peut être restreint au sein de certaines institutions.

Si la photographie de visiteurs peut cristalliser des tensions dans le secteur muséal, le selfie relève d'un type de photographie à la croisée entre ces problématiques et celles de ce médium spécifique. Par le geste du recul et du dos

² Brochure de l'exposition « *The Prado Multiplied : Photography as Shared Memory* » [Le Prado Multiplié : la Photographie comme Mémoire Partagée], site du Musée du Prado, version anglaise, disponible sur Internet <https://www.museodelprado.es/en/resource/the-prado-multiplied/c789095d-4548-b2f5-b4a4-797269907b7f> (consulté en mai 2026)

³ Notice de l'œuvre *Mona Lisa Louvre Paris*, Fonds d'art contemporain de la Ville de Paris, disponible sur Internet https://fondsartcontemporain.paris.fr/collection/mona-lisa-louvre-paris-martin-parr_23356 (consulté en février 2026)

tourné empêchant de voir où l'on marche, ou par l'implication d'autrui pour obtenir un cliché réussi, le visiteur effectuant un selfie représente l'une des difficultés de gestion des flux que la photographie muséale peut engendrer. Des problématiques de conservation peuvent également émerger, via des déplacements modifiés par une mise en scène de soi. Ce geste également si particulier de tourner le dos à l'objet amène la question de la relation aux expôts qui peut exister via la pratique photographique, ainsi que de la place que l'on accorde respectivement au visiteur et à l'objet dans cette relation. Le selfie ferait-il prévaloir l'un sur l'autre, est-il un alliage de ces deux acteurs, ou relèverait-il d'une mécanique de relation à l'œuvre et à l'institution encore différente ?

Ces disparités permettent d'émettre la problématique suivante : dans quelle mesure les visiteurs pratiquant la photographie de soi en contexte muséal établissent-ils des liens avec l'exposition ?

Afin de nous pencher davantage sur cette question et de guider notre réflexion, nous émettrons l'hypothèse que la photographie de soi dans les espaces d'exposition muséaux peut être considérée comme un moyen d'appropriation de l'œuvre par les visiteurs. Ce postulat permet d'établir que contrairement aux représentations du selfie muséal présentes dans l'imaginaire collectif, les motivations derrière cette pratique ne sont pas systématiquement liées à la publication sur les réseaux sociaux, mais peuvent relever des motivations multiples, et notamment de logiques d'appropriation des objets et de médiations initiées par le visiteur. Si l'on dépasse en effet les considérations selon lesquelles cette pratique serait seulement le reflet d'un narcissisme contemporain et exacerbé, associer son image à celle d'un expôt peut témoigner d'un geste chargé de symboliques toutes particulières. Cette hypothèse permet de situer la photographie de soi comme entrant dans un cadre de potentielle activité pouvant relever de l'animation muséale, et nous emmène vers la question de la réception de ces pratiques auprès des institutions, mais également auprès de ses travailleurs. Cette notion d'animation pose également la question des dispositifs utilisés par les institutions vis-à-vis de cette pratique, avec des activités de médiation mais également des outils de médiation fixes qui peuvent mobiliser ce procédé de photographie. La question de la considération du selfie muséal se pose alors, à la croisée entre les jugements relevant de l'opinion et les réalités de la

gestion du terrain. Nous émettrons dès lors l'hypothèse que la photographie de soi en contexte muséal peut également représenter un défi logistique. Ce questionnement est à considérer particulièrement selon la taille des institutions concernées, avec une problématique de gestion des flux des visiteurs photographes pouvant émerger dans certains musées présentant une grande fréquentation, cette problématique demeurant moindre dans des institutions plus modestes.

Afin de saisir davantage les différents enjeux mobilisés par ces hypothèses, nous analyserons dans un premier temps l'origine et l'état actuel du selfie muséal sous la forme d'une revue de littérature. Cette dernière s'appuiera sur des ouvrages et des articles scientifiques, des travaux universitaires, des essais sociologiques, ainsi que sur des articles provenant de médias traditionnels. Cette pluralité de sources permettra notamment d'aborder les visions fantasmées du selfie pouvant exister dans l'imaginaire collectif, tout en s'appuyant sur des travaux dont la qualité scientifique permettra de dépasser les perceptions relevant de l'opinion.

Dans un second temps, nous présenterons une étude de terrain réalisée dans l'exposition *Grottesco*, présentant le travail de l'artiste contemporaine Eva Jospin, et s'étant tenue entre décembre 2025 et mars 2026 au Grand Palais. Cette partie du mémoire sera notamment consacrée aux particularités de cette exposition ainsi que du lieu choisi, à la méthodologie mise en place afin de réaliser des observations de terrain, des entretiens ainsi que des recherches réalisées sur des médias sociaux, avant de présenter les résultats obtenus ainsi que les limites de l'étude de terrain réalisée.

Ces résultats seront discutés dans la troisième partie du mémoire, afin d'établir des croisements entre les observations réalisées et d'autres sources, telles que des études de public, des extraits d'entretiens, ainsi que des sources permettant d'apporter davantage de contexte à certains comportements observés.

I. Revue de littérature

A - Du selfie à la photographie de soi : terminologie et enjeux d'une pratique photographique

1. Une terminologie variée pour désigner la photographie de soi

Apparu sur Internet dans les années 2010, le selfie trouve ses racines étymologiques dans le terme anglais « self », traduisible par le mot « soi-même » en français. Cette pratique initialement amatrice trouvera rapidement un écho auprès du grand public, qui se confirmera à travers son entrée rapide dans les dictionnaires. Selon Alicia Guet-Brohan, le selfie a été défini pour la première fois de manière précise en 2013 au sein du *Dictionnaire anglais d'Oxford*, qui le désigne également comme étant le mot de l'année⁴. Le selfie se définit alors selon son mode de prise de vue, ainsi que sa finalité qui serait la diffusion sur les médias sociaux, ainsi qu'en témoigne la définition inchangée depuis, considérant le selfie comme étant « une photographie que quelqu'un a pris de lui-même, spécifiquement une prise avec un téléphone portable ou une webcam et partagée via les réseaux sociaux.⁵»

En France, le mot « selfie » apparaît pour la première fois en 2015, faisant partie des 150 nouveaux mots intégrant le dictionnaire du *Petit Robert*⁶. Cette définition reprend la même structure que celle du *Dictionnaire d'Oxford*, avec une insistance portée sur la notion d'autoportrait, ainsi qu'une récurrence de l'utilisation d'un téléphone portable pour réaliser ce cliché. La publication de cette image sur les réseaux sociaux est également mentionnée.

⁴ GUET-BROHAN Alicia, « Le selfie : déconstruction et resignification d'un phénomène complexe », Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, 2014, p. 7.

⁵ *Dictionnaires anglais d'Oxford* [Oxford English Dictionary], Définition du selfie, 2026 [A photograph that one has taken of oneself, esp. one taken with a smartphone or webcam and shared via social media], disponible sur Internet https://www.oed.com/dictionary/selfie_n?tl=true (consulté en février 2026)

⁶ KHENICHE Ouafia, « Hashtag, selfie ou vapoter dans l'édition 2015 du Petit Robert », Franceinfo, Radio France, disponible sur Internet https://www.franceinfo.fr/culture/livres/hashtag-selfie-ou-vapoter-dans-l-edition-2015-du-petit-robert_1688293.html (consulté en février 2026)

Le selfie se présente dans ces deux définitions selon une méthode de réalisation unique, avec un autoportrait photographique effectué en retournant l'appareil contre soi. La publication de la photographie sur les réseaux sociaux est également intégrée dans les deux définitions proposées. Le selfie serait dès lors une image dont la construction s'opère dans un contexte de partage numérique, et la diffusion de cette image ne serait pas seulement une prolongation de l'acte photographique, mais une partie intégrante de son intention.

L'association de ces deux pratiques est désignée par la commissaire d'exposition Alli Burness selon le terme de « photographie d'auto-représentation sociale ⁷ ». L'utilisation de ce terme suppose que la photographie réalisée présente un sujet, et qu'elle est publiée ensuite en ligne⁸.

Le terme « d'autoreprésentation » a quant à lui été proposé par Ace Lehner, artiste et chercheur en Histoire de l'art. Ce terme permettrait de regrouper les photographies se trouvant à la frontière entre l'autoportrait et le selfie.

« Plutôt que de créer une opposition binaire [...] inexacte entre le selfie et l'autoportrait (renforçant les hiérarchies à propos de qui a le pouvoir de l'image et quelles méthodes seront acceptées comme des formes légitimes de production d'images), [...] l'autoreprésentation est un terme plus adapté lorsqu'il faut franchir la distance entre les selfies et les autoportraits. ⁹ ».

Selon Ace Lehner, l'autoportrait comme le selfie amènent la question de l'accès à la représentation de soi, ces deux outils pouvant se révéler politiques selon leur auteur, car les critiques envers la représentation de soi s'inscriraient

⁷ BURNESSE Alli, *New ways of looking : self-representational social photography in museums* [Nouvelles manières de regarder : la photographie sociale d'auto-représentation], in STYLIANOU-LAMBERT Theopisti (dir), *Les Musées et la photographie de visiteurs : redéfinir l'expérience visiteur*, [Museums and visitor photography: redefining the visitor experience], Edimbourg, Éditions MuseumsEtc, 2016, p. 95 – 115, p. 92.

⁸ BURNESSE Alli, *ibid.*

⁹ LEHNER Ace, *Self-Representation in an Expanded Field: From Self-Portraiture to Selfie, Contemporary Art in the Social Media Age*, [L'auto-représentation dans un champ élargi: de l'autoportrait au selfie, l'art contemporain dans la période du media social], Éditions MDPI AG, 2021, [Rather than create an [...] inaccurate binary opposition between selfies and self-portraits (reinforcing hierarchies about who has the power to image and what methods will be accepted as legitimate forms of image production)[...] self-representation is a better-suited term when it comes to bridging the gap between selfies and self-portraits], p. 11-12.

dans des stratégies de contrôle de l'accès à l'image de soi, et s'exerceraient particulièrement à l'encontre de certaines minorités¹⁰.

Cette proposition terminologique s'inscrit ici dans une dimension politique assumée, faisant de chaque image de soi un potentiel outil de revendication. Cette vision suppose là encore un partage de l'image afin de diffuser un message.

Ce partage du selfie qui serait inhérent à son existence est partagé par la chercheuse en esthétiques, sciences et technologie Agathe Lichtensztein, selon laquelle le selfie s'opère selon « les trois étapes de formation vers l'image (photographier, éditer, publier) »¹¹.

2. La place de l'objet dans le selfie muséal

Le selfie apparaît dans ses définitions comme étant un outil destiné au partage numérique, mais également comme une pratique relevant d'un certain narcissisme. Ce paradoxe provient selon Agathe Lichtensztein d'inexactitudes sur les termes employés. Selon la chercheuse, là où le narcissisme ne s'adresse qu'à soi, le selfie présente une dimension sociale puisque « [...] le regardé est notablement tributaire des commentaires des regardants ¹²».

Cette considération du selfie en tant qu'outil photographique s'opérant selon des logiques de groupe est souligné par la critique d'art Anne Beyaert-Geslin, selon laquelle au sein du selfie, « le collectif apparaît ensuite sous la forme d'un « nous de communication » qui, au travers de cette réciprocité définitoire, adresse une demande à l'autre, qui répond ¹³». Le selfie apparaît dès lors comme une pratique tournée vers autrui et vers la communication de soi, mais également des objets auxquels la personne s'associe via la photographie.

¹⁰ LEHNER Ace, *Self-Representation in an Expanded Field: From Self-Portraiture to Selfie, Contemporary Art in the Social Media Age* [L'auto-représentation dans un champ élargi: de l'autoportrait au selfie, l'art contemporain dans la période du media social], op. cit.

¹¹ LICHTENSZTEIN Agathe, *Le selfie, Aux frontières de l'égoportrait*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. Eidos, 2015, p. 85.

¹² LICHTENSZTEIN Agathe, *Le selfie, Aux frontières de l'égoportrait*, op. cit., p. 62.

¹³ BEYAERT-GESLIN Anne, « Le selfie, un portrait collectif », in LIENARD Fabien et ZLITNI Sami, *Quête de visibilité et mise en scène sur les réseaux socionumériques. De la promotion de soi à la cyberviolence*, Editions Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2022, p.11 à p.28, p.19.

« Chaque selfie ajoute alors de la valeur à l'objet de valeur, car la désignation et la mise en circulation des images participent au mouvement de la valeur et à la construction du désir qui met lui aussi le sujet en mouvement. Ces arguments font du selfie un outil de la construction et de la distribution de la valeur dans une communauté. ¹⁴»

Le parallèle entre l'image de soi et la relation à l'objet permet de se pencher plus spécifiquement sur cet objet, et le rôle communicationnel que ce dernier peut tenir dans l'exposition. La considération des objets en tant que porteur de valeur suppose qu'ils incarnent un message. Dans le contexte muséal, la définition du « nouophore » proposée par François Mairesse dans le *Dictionnaire de Muséologie* met en exergue le propos de Friedrich Waidacher, identifiant le terme de « nouophore » comme adéquat afin de démontrer que les objets « sont des signes : ils sont porteurs d'idée ou de sens ¹⁵».

Suivant cette idée d'une exposition représentative d'objets étant des signes, le muséologue Martin R. Schärer compare le musée à une pièce de théâtre dans son ouvrage *Exposer la muséologie*, soulignant que chacun de ces dispositifs présente « un mode de communication à sens unique (en dehors, pour l'exposition, des éléments interactifs) ¹⁶». Leur différence réside néanmoins dans les déplacements qu'opèrent des visiteurs dans l'exposition, les transformant en sujets actifs de leur visite là où le théâtre suppose une certaine immobilité du public assis. Le musée s'élabore cependant au même titre que le théâtre en tant que représentation d'« objets polyfonctionnels¹⁷ », avec un objet pouvant être porteur d'interprétations multiples selon le propos tenu par l'exposition.

Ce parallèle entre le musée et le théâtre est repris par Jean Davallon, selon lequel ces deux entités culturelles peuvent représenter des médias au travers de la relation qu'ils tissent entre leurs différents acteurs, professionnels et amateurs, et les choses présentées dans l'espace, désignées sous le terme de « musealia », renvoyant ici au

¹⁴ BEYAERT-GESLIN Anne, « Le selfie, un portrait collectif », in LIENARD Fabien et ZLITNI Sami, *Quête de visibilité et mise en scène sur les réseaux socionumériques. De la promotion de soi à la cyberviolence*, op.cit., p.23.

¹⁵ MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022, p. 463

¹⁶ SCHÄRER R.Martin, *Exposer la muséologie*, Paris ICOFOM, International committee for museology, 2018, p. 14.

¹⁷ SCHÄRER R.Martin, *Exposer la muséologie*, op. cit. , p. 15.

terme proposé par le muséologue Zbyněk Stránský pour désigner l'ensemble des objets présents dans l'exposition, ces derniers étant tous considérés comme étant des objets muséaux, y compris lorsqu'ils ont une visée utilitaire¹⁸. Jean Davallon présente l'exposition comme un lieu où les objets sont organisés et présentés selon un propos institutionnel qui anticipe le propos du visiteur.

« Avec lui, l'exposition dépasse le cadre d'une relation entre l'individu et l'objet, devenant un véritable dispositif communicationnel entre un public et une présentation.¹⁹ »

Le musée évolue dès lors d'une muséologie de l'objet et de l'idée vers une muséologie de point de vue, articulant l'objet et le propos comme outils au service du visiteur. Cette nouvelle muséologie implique un renversement de la place du visiteur, ce dernier étant au centre d'un dispositif dont l'expographie a été élaborée pour lui.

Ces comparaisons entre des espaces muséaux scénarisés transformant la relation à l'objet peut dès lors trouver une démultiplication dans le selfie, ce dernier incarnant lui-même une projection de l'objet ainsi que du statut qu'on lui accorde, dans un espace incarnant une fiction et permettant une narration scénarisée dans l'image.

3. Les spécificités et motivations de la photographie de soi en contexte muséal

Dans le cadre de notre étude, la définition de selfie s'inscrira dans une définition plus souple en considération du contexte muséal dans lequel il s'opère. Le selfie présente en effet une dimension de partage constant avec les autres que l'on retrouve dans les relations qui s'établissent entre les visiteurs dans les salles. En revanche, le partage systématique du selfie sur un réseau social présente une caractéristique que nous ne sommes pas certains de retrouver dans le cadre de la photographie muséale.

¹⁸ MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, op.cit., p. 382.

¹⁹ DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média? », *Publics et musées*, 2, 1992, p. 99 à 123., p. 108.

En effet, la photographie de soi réalisée au sein d'institutions culturelles comporte la particularité de s'articuler autour de deux éléments dans sa construction, à travers la personne représentée, mais également l'expôt photographié. Cette relation peut prendre des formes multiples, et il n'est pas encore certain à ce stade du mémoire que la photographie de soi en contexte muséal soit toujours construite dans une optique de partage sur les plateformes de réseaux sociaux numériques. Les termes exacts à employer seraient alors davantage ceux de photographie de soi, terme intégrant dans ses méthodes les pratiques consistant à se faire prendre en photo par autrui lorsque cela relève de mécanismes de mise en scène de soi. Cette double représentation dans l'image de l'expôt et de soi peut en effet mener à l'implication d'un tiers afin de réaliser une photographie dont le cadrage pourrait être irréalisable avec une prise de vue réalisée directement au bras ou avec une canne à selfie, bien que ces dernières soient généralement interdites au sein des espaces d'exposition.

La prise de photographie de soi dans les espaces d'expositions peut relever de mécanismes pouvant être seulement esthétiques, mais le témoignage de sa présence dans l'exposition ainsi que la relation nouée à l'expôt peuvent découler d'autres motivations. Les mécanismes de déclenchement de la photographie de soi en milieu muséal peuvent en effet être divergents comme convergents de ceux mobilisés lors de selfies opérés dans des contextes touristiques et mémoriaux, et ce devant une même œuvre, selon les personnes qui se prennent en photographie devant. Concernant les photographies effectuées dans un cadre touristique, la chercheuse Maria Giulia Dondero souligne la dualité de composition et d'intention existantes dans ce type de photographie, avec une importance similaire accordée à la prise de photographie de soi et la prise de photographie du lieu.

« Le sujet à photographier se dispose à être reconnu : la signature identitaire doit être lisible, comme doit être lisible le monument. Cette photographie touristique est toujours une certification d'avoir été dans un certain lieu ; c'est-à-dire qu'elle est conçue comme la preuve testimoniale d'une présence qui est auto-représentation de soi à l'intérieur d'un lieu culte »²⁰.

²⁰ DONDERO Maria Giulia, « Les pratiques photographiques du touriste entre construction d'identités et documentation », *Communication & langages*, 151, 2007, p. 21 -37, disponible sur

La photographie possède dans ce cadre une fonctionnalité dans laquelle l'on retrouve une optique de partage futur de son image, l'image devenant ici un élément de preuve. Si ces mécanismes peuvent s'opérer au musée, des nuances peuvent néanmoins apparaître car il n'est plus seulement question de s'appropriier l'objet unique que représente le monument lorsque l'on entre au sein du dispositif qu'est la salle muséale.

Dans son ouvrage *Visiteurs photographes au musée*, Sébastien Appiotti nuance cette représentation en identifiant cinq motifs déclenchant la prise de photographie. Ces résultats sont issus d'un travail d'enquête de terrain mené au Grand Palais, et se base sur des entretiens qualitatifs auprès de visiteurs photographes ou opposés à cette pratique. Les motifs relevés par Sébastien Appiotti relèvent de l'«esthétique²¹», de l'identification d'un expôt célèbre, dans un cadre de partage, pour conserver une trace et des éléments, ou encore pour avoir une pratique photographique²². Les motivations des visiteurs se révèlent ici variées, et peuvent s'entrecroiser dans leurs intentions.

Afin de saisir davantage les tensions pouvant exister autour de la photographie de soi en contexte muséal, il convient de se pencher davantage sur l'histoire de l'existence de cette pratique au sein des institutions culturelles, en considération de l'évolution de la vision du public en parallèle de l'émergence de cette pratique.

B. Le développement de la photographie au sein des institutions muséales

1. L'évolution de la considération de l'objet en parallèle d'une évolution des missions muséales

L'outil photographique comme démultiplication des images est questionné en 1939 par le philosophe Walter Benjamin, selon lequel au sein d'une œuvre,

Internet, https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2007_num_151_1_4631 (consultation en avril 2026)

²¹ APPIOTTI Sébastien, *Prendre des photos au musée ? Quand les visiteurs gardent l'œil sur l'objectif*, Paris, MkF (Les essais visuels), 2022. p.36.

²² APPIOTTI Sébastien, *Prendre des photos au musée ? Quand les visiteurs gardent l'œil sur l'objectif*, op. cit.

« l'ici-et-maintenant de l'original décide de son authenticité ²³ ». L'outil photographique devient dès lors porteur d'une démultiplication d'une image initialement indivisible, car devant être appréhendée dans l'ensemble de sa réalité matérielle et historique pour posséder une présence, puisque « l'authenticité d'une chose est l'incarnation de tout ce qui, en elle, est transmissible de par son origine ²⁴ », aboutissant au concept d'aura de l'œuvre. Ces réflexions sont à situer dans le contexte historique particulier de 1939, s'inscrivant dans une période au cours de laquelle les films et photographies étaient détournés en tant qu'outils de propagande par les régimes fascistes. Dans ce cadre et en tant qu'opposant à ces idéologies, Benjamin considère que « la fonction sociale entière de l'art s'en trouve également bouleversée. Au lieu de se fonder sur le rituel, elle se fonde sur une autre praxis : en l'occurrence, sur la politique ²⁵ ».

Cette relation entre les œuvres et le public trouvera écho et se concrétisera à travers le Musée imaginaire d'André Malraux. Selon la définition de cette théorie proposée par François Mairesse dans le *Dictionnaire de Muséologie*, le Musée imaginaire s'établit notamment car « la photographie (et les autres substituts) a multiplié les possibilités du mécanisme de confrontation qu'opère le musée, en mettant à disposition de tous l'ensemble du patrimoine culturel des civilisations. ²⁶ ». Le musée n'existe dès lors plus simplement dans l'espace et l'architecture qui lui sont dédiés, et se retrouve dans d'autres endroits afin de mener des actions reprenant les spécificités de l'organisation muséale.

En 1968, le principe d'un système de communication existant entre les visiteurs et les expôts sera développé par Duncan Cameron, selon lequel « le message communiqué par la vraie chose est d'un ordre différent de celui qui est communiqué par la copie ou l'image de cette chose ²⁷ ». La relation entre les expôts et le public

²³ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Barcelone, Éditions Payot & Rivages, 2013, P. 46.

²⁴ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, op.cit. p. 49.

²⁵ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, op.cit. p. 64.

²⁶ MAIRESSE François, *Dictionnaire de muséologie*, op. cit. p. 414.

²⁷ CAMERON Duncan, « A view point : the museum as a communications system and implications for museum educations » [Un point de vue : le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux, recherche sur « les musées et l'éducation », in DESVALLÉES André, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, coll. Muséologia, 1, 1992, p. 259 à 270.

s'établit dans le cadre d'une relation existante à partir d'un critère d'authenticité, qui serait garant de la bonne perception de la chose. Ces mises en relation avec les objets muséaux se déroulent également dans un cadre et des actions précises, le musée représentant selon Jean Davallon « le lieu d'actions « ritualisées, c'est-à-dire à la fois réglées avec précision et regroupées selon des séquences de gestes signifiants tels que les gestes de contemplation, de consultation, de conservation, etc. »²⁸

La crise muséale des années 1960 apporte des modifications importantes des fonctions muséales. La nouvelle muséologie souhaite diversifier les rôles occupés par les institutions, afin d'inscrire les musées dans des considérations sociétales, ne le rendant plus seulement conservateurs mais bien acteurs de la société dans lequel ils s'inscrivent. De nouvelles pratiques muséales émergent, avec une place grandissante de l'animation et de la communication au sein des missions muséales depuis les années 1980 en France. Cette attention portée aux publics va de pair avec l'augmentation de la fréquentation de certains musées liée à l'essor du tourisme par la mondialisation. Cette hausse de la fréquentation s'accompagne de l'entrée des musées dans des logiques marchandes, avec l'apparition de départements voués au marketing ou à la communication. Sébastien Appiotti et Eva Sandri soulignent dès lors un lien existant entre le développement de ces missions et le virage numérique entamé au sein des institutions muséales.

« Les injonctions à l'équipement numérique au musée se sont développées dans un contexte conjoncturel particulier. Au cours des années 1990, les institutions patrimoniales françaises connaissent un tournant communicationnel qui les amène à adopter un mode de fonctionnement gestionnaire. ²⁹»

Les musées ne sont alors plus seulement des lieux de conservation, de recherche et de monstration, mais deviennent également associés à des lieux de loisirs, devenant pour certains d'entre eux des étapes incontournables lors de séjours touristiques. Ce

²⁸ DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média? », op. cit., p.104.

²⁹ APPIOTTI Sébastien, SANDRI Eva, « Innovez! Participez! Interroger la relation entre musée et numérique au travers des injonctions adressées aux professionnels », Culture & Musées, 35, 2020, p. 25-48, disponible sur Internet <https://journals.openedition.org/culturemusees/4383> (consulté en mai 2026)

mouvement généralisé apporte de nouveaux publics aux établissements français, et entraîne notamment l'arrivée de touristes asiatiques au sein des musées français. Ces derniers présentent pour certains des comportements photographiques liant un intérêt poussé pour le patrimoine à la visite touristique.

Lors d'une enquête qualitative menée en 2015 dans les espaces du Château de Versailles, l'enseignante-chercheuse Isabelle Brianso mène des entretiens ainsi que des observations auprès de touristes chinois visitant l'institution. Elle y relève notamment un lien existant entre le déclenchement de photographies de visiteurs et le fait qu'ils soient présents dans lieux présentant une large notoriété touristique, caractérisés par des logiques de déambulation encombrées et prédéfinies.

« [...] Il existe une mécanique de boucle dans les comportements de visite à Versailles due en partie aux flux circulatoires du tourisme de masse tant dans l'espace public (organisation rythmique) conditionné par la masse (nombre de visiteurs) qu'au sein même du site patrimonial conditionné par la foule. [...] Suivra un choix exhaustif de lieux à très haute notoriété artistique et culturelle où il faudra se faire photographier pour « preuve » matérielle de sa présence.³⁰ »

L'on retrouve ici les mêmes mécanismes d'une photographie touristique construite comme un témoignage de sa présence dans un lieu. La mention d'une logique de parcours et de circuit conditionné par un espace clos permet de préciser le comportement photographique pouvant exister dans ces espaces non-extensibles et physiquement limitants, amenant pour les institutions la question de la gestion des flux de visiteurs photographes.

2. Le développement de la notion de photogénie au sein des expositions

La notion de photogénie d'une exposition remonte aux années 1850 selon Rémi Parcollet, mais son réel essor se situe au vingtième siècle. Cette période

³⁰ BRIANSO Isabelle, « L'expérience de visites des touristes chinois à Versailles : entre stéréotypes et représentations », *Homo turisticus. La délectation culturelle à l'ère du tourisme de masse* (Communication & langages), 191, 2017, p. 51 à 65. disponible sur Internet <https://shs.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-1-page-51?lang=fr> (consulté en mai 2026)

amène en effet plusieurs évolutions expliquant le développement de cette photogénie, tel que le développement du cinéma et la diffusion des modes de représentations visuels de ce médium, mais également l'essor de la place accordée aux commissaires d'exposition devenant progressivement associés au rôle d'auteur dans une exposition. En parallèle, les catalogues d'exposition commencent à proposer des formats différents de celui de l'exhaustivité, avec des mises en pages et des choix opérés dans la présentation des vues de l'exposition, ces images devenant des archives à part entière. Ces dernières peuvent servir dans le cadre de l'étude de l'histoire des expositions, mais également dans le cadre d'une diffusion numérique via la diffusion d'archives muséales sur Internet, contribuant ainsi à ce que Rémi Parcollet nomme la « patrimonialisation des œuvres par les expositions³¹ ».

Les évolutions technologiques et numériques accompagnent dès lors l'évolution des pratiques photographiques, avec un essor du selfie rendu possible par ces nouveaux outils selon Agathe Lichtensztein, soulignant que l'essor du selfie serait lié « à une nouveauté technologie devenue depuis un standard : l'apparition de la caméra dorsale sur les *smartphones* [...] à partir de 2010 ³² ».

Certains musées s'engagent alors dans un mouvement dit d'« Instagrammisation » des expositions en parallèle de l'essor de cet outil technologique. Selon Clémentine Löhrer, les usages de la plateforme de réseau social Instagram peuvent entraîner « une tendance à cette pratique du côté des institutions de taille moyenne, à rayonnement régional voire national ³³ ». La recherche d'une photogénie adaptée à Instagram se ferait au sein d'institutions regroupant trois caractéristiques. Il s'agit de musées qui cherchent à « consolider leur rayonnement régional voir[e] national ³⁴ », incarnés par des « institutions récentes dans le paysage muséal

³¹ PARCOLLET Rémi, « La photographie de vue d'exposition » in PARCOLLET Rémi (dir), *Photogénie de l'exposition*, Paris, Éditions Manuella, 2018., p.11 à 33, p. 33.

³² LICHTENSZTEJN Agathe, *Le selfie, Aux frontières de l'égoportrait*, op.cit., p. 65.

³³ LÖHRER Clémentine, « Les musées à l'ère d'Instagram : entre production d'une nouvelle esthétique et injonction marketing, quels enjeux pour le musée du Web 2.0 ? », Université Sorbonne-Nouvelle, 2023. p. 63.

³⁴ LÖHRER Clémentine, « Les musées à l'ère d'Instagram : entre production d'une nouvelle esthétique et injonction marketing, quels enjeux pour le musée du Web 2.0 ? », Op.cit., p. 63.

français ³⁵», et « ayant des axes de recherche et d'expositions spécifiques ³⁶». Cette « Instagrammisation » se traduit dans les dispositifs scénographiques, avec une adaptation selon les formats populaires sur les plateformes de réseaux sociaux numériques pour ces institutions. Ces changements s'opèrent essentiellement dans la couleur, avec davantage de cimaises colorées, ainsi que dans l'installation de dispositifs encourageant la photographie tels que des miroirs.

Certaines de ces initiatives encourageant la photographie de soi se diffusent à un niveau international au sein des institutions muséales, à l'instar de l'une des actions de la #Museum Week. Les enseignants-chercheurs Brigitte Juanals et Jean-Luc Minel ont recensés les sept hashtag choisis pour l'année 2015. À travers la diffusion de photographies sur les réseaux sociaux numériques, les visiteurs sont invités à expérimenter le musée selon des activités différentes et des découvertes de sujets entourant le musée, tel que son architecture par exemple. Le dernier hashtag de la semaine, le « #PauseMW », invite les visiteurs à créer « poses, autoportraits numériques ». Selon les deux enseignants-chercheurs, cet hashtag présente une « action culturelle en en proposant aux publics des activités de création³⁷. » Cette action numériques et internationale illustrant un alliage entre communication et animation, puisque « les stratégies marketing se trouvent en interrelation avec les nouvelles formes de médiation culturelle construites sur les échanges et les interactions entre les institutions muséales et les publics ³⁸». La photographie de soi encouragée par le #Pause MW » se présente dans la catégorie des actions de médiation, mais s'inscrit également dans des logiques de communication, ces dernières pouvant aller dans ce cas précis de la diffusion d'informations à des logiques commerciales et marchandes.

³⁵ LÖHRER Clémentine, « Les musées à l'ère d'Instagram : entre production d'une nouvelle esthétique et injonction marketing, quels enjeux pour le musée du Web 2.0 ? », op.cit. p. 66

³⁶ LÖHRER Clémentine, « Les musées à l'ère d'Instagram : entre production d'une nouvelle esthétique et injonction marketing, quels enjeux pour le musée du Web 2.0 ? », op.cit. p. 68.

³⁷ JUANALS Brigitte, MINEL Jean-Luc, « Stratégies de communication et dispositifs de médiation à l'ère numérique : vers des « musées ouverts » ? » in MAIRESSE François (dir.) *Nouvelles tendances de la muséologie*, Paris, La Documentation française, coll. « Musées-Mondes », 2016, p. 180.

³⁸ JUANALS Brigitte, MINEL Jean-Luc, « Stratégies de communication et dispositifs de médiation à l'ère numérique : vers des « musées ouverts » ? » in MAIRESSE François (dir.) *Nouvelles tendances de la muséologie*, op. cit., p. 186.

Les actions à visée lucrative mobilisant la photographie de soi seront reprises et poussées à l'extrême dans les *pop-up museums*, également appelés « musées à selfies³⁹ », et qui sont des lieux présentant des installations entièrement dédiées à la photographie de soi. Selon François Mairesse et Xavier Dauvillaire, « une muséologie du cliché ⁴⁰ » se développe dans ces endroits regroupant des installations thématiques.

« La muséologie du cliché permet ainsi le développement d'une pratique -de masse- mêlant conjointement l'expérience et la preuve de sa réalisation, promesse paradoxale d'originalité et de singularité, au sein de sa communauté, tout en répétant à une autre échelle, *ad nauseam*, les mêmes parcours et les mêmes gestes. ⁴¹ »

Ces structures témoignent pourtant d'un mouvement s'établissant en parallèle au sein des institutions muséales, via un développement des activités économiques poussant certains musées à adopter un point de vue gestionnaire et comptable. En accord avec ces logiques marchandes, les expositions dites immersives se multiplient au sein des institutions muséales, au détriment parfois du contenu scientifique qui se doit pourtant d'être au cœur du dispositif qu'est l'exposition. En ce sens, les *pop-up museums* ne seraient que le reflet d'un mouvement mercantile général au sein des institutions muséales.

3. Les injonctions à la photographie muséale

Des initiatives pionnières furent initiées dans le domaine, tels que le concours photographique lancé par l'ICOM en 2012, construit autour de la thématique « Moi dans mon Musée ». Présidé par des membres importants de l'ICOM, tels que le Directeur général de l'époque Julien Anfrus, le concours s'inscrit dans le cadre de la Journée internationale des musées. Ce concours photo invitait les visiteurs à

³⁹ MAIRESSE François, DAUVILLAIRES Xavier, « Pop-up muséums ou le musée à l'ère d'Instagram », Lettre de l'OCIM : Musées, Patrimoine et Culture scientifique, 2022, disponible sur Internet <https://www.calameo.com/books/00577706014b6f094face> (consulté en février 2026) p. 78

⁴⁰ MAIRESSE François, DAUVILLAIRES Xavier, « Pop-up muséums ou le musée à l'ère d'Instagram », op.cit., p. 78.

⁴¹ MAIRESSE François, DAUVILLAIRES Xavier, « Pop-up muséums ou le musée à l'ère d'Instagram », ibid. p.78.

partager des photographies d'eux au sein d'une institution muséale, agrémentée du logo créé à l'occasion de la Journée internationale de musées, et avec des objets issus de boutiques muséales à gagner⁴². Ces encouragements à la photographie de soi via le concours-photo ont également trouvé un écho auprès de certaines institutions, tels que le Château de Versailles en 2013. Ce concours consistait à se prendre en photographie vêtu d'un costume d'époque, et a réuni selon la journaliste Lauren Provost plus de 200 participants⁴³. L'utilisation de la photographie de soi liée à des œuvres a trouvé un écho particulier lors de la pandémie du Covid-19. Alors que les lieux culturels étaient fermés, c'est précisément la mise en scène de soi en rappel d'œuvres inaccessibles qui a été choisi par plusieurs musées afin de maintenir le contact avec leur public. Le concours #GettyMuseumChallenge, lancé par le Getty Museum de Los Angeles, invitait les publics à reproduire des œuvres de sa collection avec les moyens disponibles dans son logement, et a rencontré le succès sur les réseaux sociaux numériques. Cet engouement s'est étendu dans certaines institutions françaises, telles que la Maison Européenne de la Photographie proposant selon Coralie Chauvin le « #ErwinWurmChallenge ⁴⁴ », proposant de reproduire photographiquement depuis chez soi les œuvres de l'artiste Erwin Wurm qui aurait alors dû être exposé. Cette action implique selon Coralie Chauvin un renversement du rôle tenu par le public, celui-ci évoluant vers un rôle actif de créateur, dépassant la condition d'observateur et de récepteur de l'œuvre pour créer sa propre image photographique, certes initiée par le concours, mais autonome en tant qu'image créative⁴⁵.

Cependant, en dehors de ces espaces numériques, Noémie Couillard souligne que le concours-photo demeure paradoxal, y compris dans le statut que l'on accorde aux

⁴² Page Internet "Concours photo Me in my Museum" [Concours photo Moi dans mon Musée], ICOM, disponible sur Internet <https://imd2012.mini.icom.museum/fr/jim-2012/concours-photo-me-in-my-museum/> (consulté en avril 2026)

⁴³ PROVOST Lauren, « Comment les musées se dépoussièrent sur les réseaux sociaux », Le Huffington Post, le 31 mars 2013, disponible sur Internet : https://www.huffingtonpost.fr/actualites/article/comment-les-musees-se-depoussierent-sur-les-reseaux-sociaux_16939.html (consulté en février 2026)

⁴⁴ CHAUVIN Coralie, « Le musée comme marque : le statut du public en question. Le cas de la Maison Européenne de la Photographie pour la saison 2019-2020 », CELSA-Sorbonne Université, 2020.p. 80.

⁴⁵ CHAUVIN Coralie, « Le musée comme marque : le statut du public en question. Le cas de la Maison Européenne de la Photographie pour la saison 2019-2020 », CELSA-Sorbonne Université, 2020.op. cit.

images des participants. Ces dernières s'opèrent effectivement dans le cadre d'un règlement lié au concours étant ordonné autour d'une thématique, et sont fréquemment l'œuvre d'amateurs puisque nombre de concours interdisent la participation des professionnels. Par ailleurs, lorsque les photographies issues de ces concours sont exposées, elles n'intègrent pas la scénographie de l'exposition mais demeurent éphémères et isolées spatialement du propos expographique construit. Ces aménagements témoignent d'une dualité dans le concours photographique, ce dernier étant certes initié par l'institution afin d'encourager les publics à expérimenter le musée différemment, tout en apposant une grille de lecture et de validation sur ces images, dont la réalisation est également tributaire des règlements intérieurs et des normes de comportements attendues dans les institutions culturelles⁴⁶.

Dès 2015, une borne à selfie nommé « Auto-composé » est développée dans le SFMOMA développée en partenariat avec Adobe. L'installation consistait en une borne reliée à une tablette. Lorsque des objets tels étaient posés par les visiteurs sur la tablette, l'objet dessinait un cadre reprenant sa forme, et dans lequel apparaissait l'image des visiteurs⁴⁷. Lors l'exposition « La Saga des Grands Magasins. De 1850 à nos jours », organisée entre novembre 2024 et avril 2025 à la Cité de l'architecture et du Patrimoine, une borne numérique permettait d'essayer virtuellement différentes tenues historiques en lien avec le développement des grands magasins, tout en apportant des informations sur le vêtement essayé virtuellement. Il était possible de publier directement le cliché depuis la borne, cette fonctionnalité rejoignant la spécificité du selfie, mode de photographie associé au partage de l'image sur les réseaux sociaux. Si certaines bornes peuvent présenter des qualités pédagogiques et interactives, l'installation de photomaton dans les espaces d'exposition peut en revanche questionner, ces outils pouvant relever d'un

⁴⁶ COUILLARD Noémie, « Les concours photographiques ou les ambiguïtés de la participation des visiteurs » in CHAUMIER Serge, KREBS Anne, ROUSTAN Mélanie (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, Paris, Éditions La documentation française, coll. « Musée-mondes », 2013., p.239 à 250

⁴⁷ WINESMITH Keir, « On collaboration: SFMOMA and Adobe rethink the selfie »[Sur la collaboration : SFMOMA et Adobe repensent le selfie], site Internet du SFMOMA, octobre 2016, disponible sur Internet, <https://www.sfmoma.org/read/on-collaboration-sfmoma-adobe-rethink-selfie/> (consulté en avril 2026)

divertissement que l'on ne peut inscrire dans le cadre des missions d'animation muséale.

La question du recours à l'intelligence artificielle se pose également pour la conception de ces outils. Lors d'une table-ronde organisée par ICOM France en 2023, l'administrateur de Clic France, directeur de Sinapses Conseil et chargé de cours Pierre-Yves Lochon présente l'un de ces outils, le « Dali Lives » développé par le musée Salvador Dali de Saint-Petersbourg, « qui associe cette fois l'intelligence artificielle à un trucage vidéo ultra-réaliste (*deepfake*) [...]. L'artiste apparaît réincarné aux visiteurs [...] qui peuvent l'écouter et prendre un selfie avec lui ».⁴⁸

L'utilisation de ces technologies pose pourtant des questions éthiques et de soutenabilité écologique alors que les démarches d'éco-conception se répandent au sein des institutions muséales. Ces dispositifs numériques peuvent également poser la question de leur pertinence au sein du parcours expographique. Face aux imaginaires que le numérique au musée peut représenter, Eva Sandri relève que les institutions muséales « défendent l'utilisation des dispositifs numériques considérés d'emblée comme efficaces et salvateurs [...] tout en mettant en garde contre une utilisation peu pertinente ou abusive de ces derniers ⁴⁹».

En dehors de ces logiques d'encouragement qui ne sont pas toujours en adéquation avec les attentes réelles du public, la photographie de soi peut également être encore au sein des institutions muséales, puisque cette pratique peut mobiliser plusieurs problématiques dans les espaces d'exposition.

C- Les arguments des institutions souhaitant limiter la prise de photographie de soi au musée

⁴⁸ LOCHON Pierre-Yves, in « Synthèse du cycle soirée-débat déontologie *Et demain ? Intelligence artificielle et musées* », ICOM France, 72p., disponible sur Internet, https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2024-02/brochure_Et%20demain-AI%20et%20muse%CC%81es%20A5_numerique_0.pdf, (consulté en avril 2026), p. 27

⁴⁹ SANDRI Eva, *Les imaginaires numériques au musée ? Débats sur les injonctions à l'innovation*, Paris, Éditions MkF, coll. « Les essais numériques », 2020, p.89.

1- La gestion des flux en salle

La fréquentation de certaines salles peut engendrer des réaménagements d'espaces muséaux. En 2019, selon le journal *Le Figaro*, seul relai médiatique de cette décision, la Fondation Louis Vuitton a dû imposer une limite de temps pour les visiteurs d'une *Infinity Mirror Room* de l'artiste Yayoi Kusama⁵⁰. Les pois et miroirs créant des espaces infinis et caractéristiques de l'œuvre de l'artiste étaient en effet l'objet de nombreuses photographies de soi, créant des problématiques de gestion des flux face au temps que prenaient certains visiteurs pour effectuer les clichés.

Plus récemment, le Musée du Louvre a annoncé en 2025 son intention de déplacer la *Joconde* dans une zone séparée des œuvres présentes dans la salle des États, face à un afflux de visiteurs devenant difficilement gérable. Cette décision s'inscrit dans le projet « Louvre -Renaissance », dont la finalité serait d'améliorer les conditions de visite ainsi que le travail des agents de surveillance⁵¹.

Cette reconfiguration muséographique afin d'assurer une meilleure gestion des flux est l'apogée d'un isolement géographique progressif de l'œuvre, dont témoignent les différentes archives sur l'évolution de ses déplacements dans le musée. Ces déplacements sont retracés par Vincent Delieuvin, conservateur au département des peintures au musée du Louvre, comme étant conjointes aux évolutions des pratiques muséographiques. En 1801, sa présentation dans la Grande Galerie ne permet pas de la distinguer des autres, en raison de l'accrochage typique du dix-neuvième siècle accumulant les œuvres sur les murs. Un premier déplacement s'opère dans le Salon Carré en 1816, dans lequel les œuvres sont sélectionnées mais demeurent accumulées. En 1920, la toile retourne dans la Grande Galerie mais y est désormais présentée sur une seule ligne de tableaux et encadrée de statues. Les œuvres l'entourant évolueront, et la Joconde sera amenée à être isolée pour la première fois en 1952, à l'occasion d'une exposition rétrospective sur Léonard de Vinci. Son

⁵⁰ GRAFFIN Marie-Isabelle, « Yayoi Kusama à Paris, une minute pour un selfie », *Le Figaro*, le 15 avril 2019, disponible sur Internet <https://www.lefigaro.fr/industrie-mode/yayoi-kusama-a-paris-une-minute-pour-un-selfie-20190411> (consulté en décembre 2026)

⁵¹ Communiqué de presse « Louvre-Renaissance », le 10 octobre 2025, disponible sur Internet <https://presse.louvre.fr/wp-content/uploads/2025/10/620f37d3c9d8340fee5245416dd3a865.pdf> (consulté en avril 2026)

intégration à la Salle des Etats s'opère en 1966, et après une tentative de réintégration ratée dans la Grande Galerie face à la foule trop nombreuse, elle retournera dans la Salle des Etats en 2005, occupant une cimaise à elle seule. Les évolutions muséographiques proviennent ici tant de la popularité croissante de l'œuvre, que des aménagements nécessaires afin de permettre la gestion des flux de visiteurs ainsi que sa protection face aux multiples tentatives de dégradation.

Ce parcours de l'œuvre est présenté par Vincent Delieuvin dans un document intégré aux ressources pédagogiques de l'exposition « La Joconde, exposition immersive », s'étant déroulée du 10 mars au 21 août 2022 au Palais de la Bourse à Marseille. Cette exposition a été réalisée par le Grand Palais immersif en collaboration avec le musée du Louvre, avec un partenariat établi auprès du réseau social TikTok⁵². Vincent Delieuvin intervient en tant que conseiller scientifique dans ce projet. Cette exposition représente l'isolement ultime de l'œuvre, cette dernière n'ayant même plus besoin d'être physiquement présente pour être l'objet d'une exposition consacrée à elle seule. La mise en scène de soi est possible dans cette exposition via divers dispositifs convoquant le paysage, tels qu'une « peau-paysage ⁵³» recouvrant de projections numériques des cimaises entières.

La salle des Etats dans laquelle la *Joconde* est présentée a pourtant fait l'objet de restrictions photographiques en 2005. Selon Anne Krebs, directrice du service Études et Recherche du musée du Louvre, la photographie au sein du Louvre et particulièrement dans la salle des Etats présente une importance pour les visiteurs, avec une détérioration des conditions de travail des agents de surveillance liées à son interdiction partielle. Dans le même temps, 73% des visiteurs estimaient pourtant que cette interdiction partielle était la meilleure solution afin de gérer la photographie muséale. La photographie muséale témoigne ici d'un paradoxe selon lequel les visiteurs soutiennent des mesures de restrictions de comportements photographiques tout en étant eux-mêmes des visiteurs photographes, avec dans le

⁵² Page Internet de présentation de l'exposition La Joconde, exposition immersive, Grand Palais Immersif, <https://grandpalais-immersif.fr/la-joconde-exposition-immersive> (consulté en avril 2026)

⁵³Dossier de presse du GrandPalais Rmn, « La Joconde exposition immersive », plan de l'exposition, disponible sur Internet, [file:///C:/Users/noemi/Downloads/DP - La Joconde exposition immersive%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/noemi/Downloads/DP_-_La_Joconde_exposition_immersive%20(1).pdf) (consulté en avril 2026), p.17.

cas de cette étude 25% de visiteurs se déclarant photographes réguliers et 42% comme étant des photographes occasionnels⁵⁴.

2. Des enjeux de conservation

L'argument de la conservation reste également évoqué afin de remettre en question l'autorisation de se prendre en photographie devant une œuvre. Le flash incarne notamment certaines inquiétudes liées à la conservation des œuvres. Il s'agit de l'un des arguments mobilisés par le Musée d'Orsay lorsque ce dernier a décidé d'interdire la photographie de visiteurs en ses murs en 2010⁵⁵. Cependant, cet argument est contredit par une étude menée en 1996 par le Laboratoire des musées de France sous la direction de María Sancho-Arroyo et Jean-Pierre Rioux dans le quatrième numéro de la revue *Technè*. Cette étude conclut notamment que l'utilisation des flashes ne dégrade pas les œuvres puisqu'il s'agit d'une source de lumière brève, contrairement aux tournages en revanche mobilisent des éclairages à plus longue durée. Pourtant, selon Anne Krebs, qui reprend cette étude afin d'étudier la pratique photographique au Louvre, « ce préjugé de la nuisance des flashes est très largement répandu dans l'opinion publique, quel que soit le pays [...] »⁵⁶. L'argument de la conservation demeure pourtant répandu afin de justifier cette interdiction. C'est notamment celui qu'a utilisé le Musée d'Orsay en 2010, lorsqu'une interdiction de photographier les œuvres est prononcée. Cette mesure est soutenue par les agents de surveillance, qui témoignaient de la difficulté de faire appliquer la seule interdiction du flash. Au niveau des instances décisionnaires, cette interdiction trouve ses fondements dans un imaginaire construit autour des publics, avec selon le journaliste et graphiste Bernard Hasquenoph « deux catégories de

⁵⁴ KREBS Anne, « Le droit de photographier au Louvre. Conditions de visite et conditions de travail », in CHAUMIER Serge, KREBS Anne, ROUSTAN Mélanie (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, Paris, Éditions La documentation française, coll. « Musée-mondes », 2013, p. 59.

⁵⁵ HASQUENOTH Bernard, « Photographier au Musée d'Orsay, interdictions et résistances », in CHAUMIER Serge, KREBS Anne, ROUSTAN Mélanie (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, Paris, La Documentation française, coll. Musées-Mondes, p. 87 à 107.

⁵⁶ KREBS Anne, « Le droit de photographier au Louvre. Conditions de visite et conditions de travail », in CHAUMIER Serge, KREBS Anne, ROUSTAN Mélanie (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, op. cit, p. 59.

visiteurs opposées l'une à l'autre : d'un côté ceux qui seraient d'authentiques amateurs de l'art, de l'autre, les gêneurs. ⁵⁷».

Au-delà du jugement négatif porté sur les visiteurs photographes, cette représentation du public n'admet que deux blocs homogènes s'opposant. Les photographes sont en effet accusés de détériorer les œuvres avec leurs flashes, ainsi que de créer des problèmes de gestion de flux dans les salles. Une autre accusation à leur égard relève d'un comportement qui ne serait pas adéquat à la visite muséale, et qui témoignerait d'un manque de présence devant l'œuvre, avec une prise de photographie qui prendrait le dessus sur l'appréhension des œuvres.

Afin de contrer ces interdictions, le groupe OrsayCommons a été fondé en 2010 par Julien Dorra, enseignant en multimédias selon Bernard Hasquenoph. Ce dernier décrit ce mouvement dont il faisait partie comme étant avant tout une démarche d'échange et de discussion auprès des agents muséaux. Les actions de ce groupe de visiteurs consistaient à se regrouper pour prendre en photographie les œuvres, créant ainsi des actions performatives organisées tous les premiers dimanches du mois dans l'institution. Après des performances dont l'accueil fut inégal selon les semaines⁵⁸, le Musée d'Orsay finira par retirer l'interdiction de photographier plusieurs années après la fin de ces actions, en 2015. Cette décision s'inscrit notamment dans le cadre de la publication de photographies effectuées au sein du Musée d'Orsay par la Ministre de la Culture de l'époque, créant l'indignation sur les médias sociaux, et poussant l'institution à revenir sur l'interdiction et signer la charte « Tous photographes au musée »⁵⁹. Cet outil permet d'élaborer un guide pour les institutions muséales, afin de trouver un terrain d'entente entre les visiteurs photographes et les institutions culturelles. Basée sur cinq principes, cette charte permet d'établir que le musée doit indiquer clairement les mesures liées à l'autorisation ou l'interdiction de certaines pratiques photographiques, que le

⁵⁷ HASQUENOTH Bernard, « Photographier au Musée d'Orsay, interdictions et résistances », in CHAUMIER Serge, KREBS Anne, ROUSTAN Mélanie (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, op. cit., p.90.

⁵⁸ HASQUENOTH Bernard, « Photographier au Musée d'Orsay, interdictions et résistances », *op.cit.*, p. 93 -106.

⁵⁹ BAÏETTO Thomas, « Le Musée d'Orsay autorise (enfin) les photos », France Info, le 18 mars 2015, disponible sur Internet : https://www.franceinfo.fr/culture/arts-expos/le-musee-d-orsay-autorise-enfin-les-photos_852231.html (consulté en mars 2026)

visiteur doit s'assurer de ne pas risquer de détériorer les expôts, que le musée s'engage à diffuser ses collections sur Internet et autorise la diffusion des photographies de visiteurs sur ces médias numériques, que le droit à l'image des travailleurs présents en salle doit être respecté, et enfin que tout objet nécessaire pour effectuer une photographie et autre que l'appareil lui-même ne peut être apporté dans les espaces qu'avec l'accord préalable de l'institution⁶⁰.

2-La question des autorisations juridiques

L'argument du respect des droits d'auteur a également été utilisé par le Musée d'Orsay lorsque les mesures d'interdiction de photographier existaient. Un reproche immédiat du public fut alors de contester la légitimité de ces droits alors que la plupart des œuvres exposées étaient tombées dans le domaine public. La photographie de soi au musée soulève cependant deux questions juridiques, car entremêlant le droit de diffuser les œuvres sur les plateformes de médias sociaux à la question du droit à l'image. La Charte « Tous photographes ! Charte des bonnes pratiques photographiques dans les musées et les monuments nationaux » demeure également floue sur le cadre que peut prendre le partage des images de visiteurs sur les réseaux sociaux via l'article 3 établissant que « le visiteur peut partager et diffuser ses photos et ses vidéos, spécialement sur Internet et les réseaux sociaux, dans le cadre de la législation en vigueur ».⁶¹

Le premier point concernant le droit de diffusion des images est explicité par le Code de la Propriété Intellectuelle, à travers le droit de reproduction, faisant partie des droits patrimoniaux que l'auteur possède sur son œuvre. Ce droit permet à l'auteur d'une œuvre ainsi qu'à ses ayants-droits d'interdire la reproduction d'une œuvre durant la vie de l'auteur ainsi que soixante-dix ans après le décès de l'auteur.

⁶⁰ Charte « Tous photographes ! Charte des bonnes pratiques photographiques dans les musées et les monuments nationaux », Ministère de la Culture et de la Communication, disponible sur Internet https://www.quaibranly.fr/fileadmin/user_upload/1-Edito/6-Footer/7-Mentions-obligatoires/TousPhotographes.pdf (consulté en février 2026) (note : ce document provient du site Internet du Musée du Quai Branly car la version publiée par le Ministère de la Culture et de la Communication n'est plus accessible en ligne.)

⁶¹ Charte « Tous photographes ! Charte des bonnes pratiques photographiques dans les musées et les monuments nationaux », Ministère de la Culture et de la Communication, op. cit.

L'avocat spécialisé dans le droit du patrimoine et historien de l'art contemporain Pierre Noual s'oppose dès 2017 aux arguments juridiques mobilisés par les musées afin d'interdire la photographie, via la publication en ligne de « Photographier au musée- Guide de sensibilisation juridique à l'usage du visiteur-photographe ». Dans l'objectif assumé de donner aux visiteurs les outils juridiques permettant de contester l'interdiction de photographier, l'auteur dissocie le support matériel de l'œuvre du support immatériel de l'œuvre. En ce sens, posséder le support matériel ne signifie pas posséder le support immatériel, puisque l'artiste peut exercer ses droits d'auteur sur l'œuvre de son esprit incarnée par le support immatériel. Cependant, une nuance apparaît au niveau des droits de diffusion des images sur les réseaux sociaux.

« C'est pourquoi un visiteur-photographe qui souhaiterait diffuser l'œuvre d'un artiste (encore soumise au droit d'auteur) sur les réseaux sociaux, enfreindrait l'exception, puisque ces derniers, bien qu'étant non commerciaux, ne visent pas un cercle familial mais collectif. »⁶².

Pierre Noual souligne également l'une des exceptions existantes au droit de reproduction, qui réside dans l'usage à copie privée, détaillé dans l'article L122-5 du Code de la Propriété intellectuelle.

« Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire [...] [l]es copies ou reproductions réalisées à partir d'une source licite et strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective, à l'exception des copies des œuvres d'art destinées à être utilisées pour des fins identiques à celles pour lesquelles l'œuvre originale a été créée [...].⁶³ »

La question du droit à l'image vient cependant s'apposer en supplément lors d'une prise de photographie de soi. Lorsqu'une photographie est prise dans un espace public, le droit à l'image s'applique seulement si la personne est identifiable et isolée. Certaines exceptions peuvent être faites dans des cadres précis relevant de

⁶² NOUAL Pierre, « Photographier au musée- Guide de sensibilisation juridique à l'usage du visiteur-photographe », disponible sur Internet https://fotoloco.fr/wp-content/uploads/2017/03/Photographier_au_musee_2017.pdf (consulté en mars 2026), p.10.

⁶³ Code de la propriété intellectuelle, article L122-5, disponible sur Internet https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006069414/LEGISCTA000006161637/ (consulté en mars 2026)

libertés d'informations, d'expression, et de liberté artistique et culturelle, mais ces images se doivent de respecter la dignité de la personne et de ne pas présenter d'usage mercantile⁶⁴. Dans le cadre des selfies, la personne représentée étant consciente de son geste photographique accorde donc son accord à l'image. Cependant, ce droit à l'image doit être cédé de manière écrite afin d'autoriser la republication de l'image. Certaines institutions utilisent dès lors les hashtags afin de créer un écrit permettant de supposer que le visiteur donne son accord pour diffuser l'image, bien que l'utilisation de cet hashtag ne vaille pas en réalité un accord écrit cédant son droit à l'image. Les selfies de visiteurs sont pourtant récupérés par certaines institutions en tant qu'outils de communication, tel que le Centre Georges-Pompidou. Sur la page Instagram de l'institution, un hashtag dédié a été créé, le #CentrePompidou, via lequel les visiteurs étaient invités à republier des clichés d'eux au musée⁶⁵ avant que ce dernier ne ferme ses portes pour des travaux de rénovation. Le musée identifie dans chaque publication l'auteur des photographies. Ces republications peuvent également répondre d'un autre enjeu, celui de la relation post-visite entre le visiteur et l'institution, qui se poursuit ici à travers cet échange numérique initié par le visiteur via l'hashtag écrit en description.

4. Les cas avérés de dégradation d'expôts par des visiteurs se prenant en photographie

La lecture d'articles de journaux trouvés en ligne a permis d'identifier également des méthodes de rédaction particulières des médias français traitant du selfie muséal. En 2025, une toile fut détériorée dans la Galerie des Offices à Florence par deux visiteurs effectuant une photographie devant un tableau. Un visiteur se mettant en scène en train de reproduire la pose de l'œuvre a trébuché contre un cordon de sécurité en reculant, le déséquilibrant et le faisant chuter sur l'œuvre. Cette dernière a été détériorée, mais pourra être restaurée à l'identique.

⁶⁴ Droit à l'image et respect de la vie privée, Service public, disponible sur Internet <https://www.service-public.gouv.fr/particuliers/vosdroits/F32103#:~:text=Photographier%20ou%20filmer%20une%20personne,15%20000%20%E2%82%AC%20d'amende> (consulté en mai 2026)

⁶⁵ Annexe 4.1

Le 14 juin 2025, la BBC relayait un précédent accident, intervenu cette fois au Palazzo Maffei. Deux visiteurs ont profité de l'absence d'agents de surveillance dans une salle afin de prendre des photos devant l'œuvre *Van Gogh* de l'artiste contemporain Nicola Bolla⁶⁶. La sculpture s'est néanmoins cassée lorsque l'un des visiteurs s'est assis dessus. Les deux visiteurs ont alors quitté l'institution sans signaler leur acte, poussant la directrice du musée Vanessa Carlton à déclarer dans la presse généraliste que « parfois l'on perd la tête pour prendre une photographie, et l'on ne pense pas aux conséquences. [...] Bien sûr que c'était un accident, mais ces deux personnes sont parties sans nous parler [...]. C'est un cauchemar pour tout musée⁶⁷ ».

Les titres évoquant cet accident présentent des expressions variées dans les médias généralistes français. Certains médias condamnent clairement cet acte ainsi que la photographie de soi en milieu muséal, tel qu'Europe 1, titrant « La chaise de « Van Gogh » détruite par des touristes en Italie, une œuvre qui questionne la vanité de la société moderne ⁶⁸ ». Le Midi Libre classe cette détérioration dans sa catégorie « Insolite⁶⁹ », tandis que Télérama titre que « tous les coups de selfies ne seront bientôt plus permis⁷⁰ ».

⁶⁶ HAKOUN Agathe, « « Le cauchemar de tous les musées » : En Italie, des visiteurs détruisent la « chaise de Van Gogh » », Connaissance des arts, le 16 juin 2025, disponible sur Internet <https://www.connaissancedesarts.com/artistes/vincent-van-gogh/le-cauchemar-de-tous-les-musees-en-italie-des-visiteurs-detruisent-la-chaise-de-van-gogh-11202688/> (consulté en février 2026)

⁶⁷ CHEETAM Joshua, « Museum's plea after couple break crystal-covered chair » [L'appel d'un musée italien après qu'un couple ait brisé une chaise couverte de cristaux], BBC News, le 14 juin 2025, disponible sur Internet <https://www.bbc.com/news/articles/cn05dd4pz0jo> (consulté en février 2026) [Sometimes we lose our brains to take a picture, and we don't think about the consequences[...] Of course it was an accident, but these two people left without speaking to us - that isn't an accident. [...] This is a nightmare for any museum].

⁶⁸ BEN YOUSSEF SUDAVORICH Emma, « La chaise de « Van Gogh » détruite par des touristes en Italie, une œuvre qui questionne la vanité de la société moderne », Europe1, le 16 juin 2025, disponible sur Internet : <https://www.europe1.fr/culture/la-chaise-de-van-gogh-detruite-par-des-touristes-en-italie-une-oeuvre-qui-questionne-la-vanite-de-la-societe-moderne-759581> (consulté en février 2026)

⁶⁹ RICHARD Simon, « Insolite. « Un geste irrespectueux » : il s'assoit pour faire une photo souvenir et détruit la « chaise de Van Gogh » ornée de milliers de cristaux », Midi Libre, le 15 juin 2025, disponible sur Internet : <https://www.midilibre.fr/2025/06/15/insolite-un-geste-irrespectueux-il-sassoit-pour-faire-une-photo-souvenir-et-detruit-la-chaise-de-van-gogh-ornee-de-milliers-de-cristaux-12763781.php> (consulté en février 2026)

⁷⁰ GUILLOU Francine, « Dans les musées italiens, tous les coups de selfies ne seront bientôt plus permis ! », Télérama, le 24 juin 2025, disponible sur Internet : <https://www.telerama.fr/arts-expositions/dans-les-musees-italiens-tous-les-coups-de-selfies-ne-seront-bientot-plus-permis-7026282.php> (consulté en février 2026)

Les discours médiatiques présentent pourtant certains paradoxes, puisque selon Eva Sandri, ils présentent « un discours homogène avec un point de vue optimiste et technophile concernant l'équipement technologique des musées et soutiennent une rhétorique de la révolution et du changement irréversible.⁷¹ ». Les journalistes présentent dans le corpus analysé par Eva Sandri un enthousiasme relevant de l'injonction envers les dispositifs numériques, ainsi que des discours généralisant l'idée selon laquelle le numérique débarquerait de façon générale au musée, et modifierait radicalement ces institutions. Les quelques critiques existantes se forgent essentiellement à partir d'une impression de débordement numérique empiétant sur la visite, ou en relayant la parole de professionnels s'opposant à ces outils numériques. A partir de ces considérations, Eva Sandri relève un paradoxe existant dans les discours médiatiques, avec des dispositifs numériques présentés comme étant bénéfiques afin de diversifier l'offre de visite, tout en apparaissant comme des dispositifs nécessaires et inévitables afin de s'inscrire dans notre époque⁷².

Concernant la photographie de soi en milieu muséal, l'attitude de méfiance et de condamnation pouvant exister relèverait de la panique morale selon la commissaire d'exposition Alli Burness. Cette dernière nomme la perception négative qu'ont les médias des selfies muséaux la « dispute *Mona Lisa* »⁷³. La panique morale décrite par Alli Burness s'explique par trois motifs : le premier est une généralisation de la présentation d'un comportement à partir d'exceptions extrêmes, créant des raccourcis selon lesquels parce qu'il existe des selfies immoraux (devant des camps de concentration notamment), alors tous les selfies relèveraient d'un trouble pathologique. Le second levier utilisé afin de diffuser cette panique morale réside dans une vaste médiatisation de cas menant à des détériorations, là où ces cas demeurent minoritaires en comparaison avec le nombre

⁷¹ SANDRI Eva, *Les imaginaires numériques au musée ? Débats sur les injonctions à l'innovation*, Paris, Éditions MkF, coll. « Les essais numériques », 2020. p. 69.

⁷² SANDRI Eva, *Les imaginaires numériques au musée ? Débats sur les injonctions à l'innovation*, Paris, Éditions MkF, coll. « Les essais numériques », 2020.

⁷³ BURNESSE Alli, « New ways of looking : self-representational social photography in museums » [Nouvelles manières de regarder : la photographie d'auto-représentation sociale dans les musées] in STYLINAOU-LAMBERT Theopisti (dir), *Museums and visitor photography: redefining the visitor experience*, op.cit., p. 95.

de selfies effectués par des visiteurs. Le troisième point constituant la panique morale réside dans la diffusion de la parole de personnes présentées comme expertes et traitant de ces sujets, et qui s'inscrivent en réalité dans un jugement moral et émotionnel au lieu de présenter une expertise neutre et argumentée.

« Cela implique que les représentations médiatiques se focalisent sur ces images avec des travaux iconiques, reniant la pratique comme une expérience muséale valide selon une mésinterprétation des pratiques corporelles et en faisant des liens infondés avec la destruction des objets. ⁷⁴»

Selon Alli Burness, ce sont donc bien les corps des visiteurs qui cherchent à être contrôlés via la panique morale médiatique. Elle propose dès lors d'intégrer ces photographies aux programmes d'animation muséaux, afin de développer la relation entre le visiteur et l'objet photographié, cette association s'opérant selon des critères identitaires et sociologiques pouvant être mobilisés dans le cadre de médiations.

⁷⁴ BURNESSE Alli, « New ways of looking : self-representational social photography in museums » [Nouvelles manières de regarder : la photographie d'auto-représentation sociale dans les musées] in STYLIANOU-LAMBERT Theopisti (dir), *Museums and visitor photography: redefining the visitor experience*, op.cit., [It involves medias representatives focusing on these images with iconic works, denying the practice as a valid museum experience based on misinterpretation of bodily practices and making unfounded connections with the destructions of objects], p. 95.

II. Étude de terrain : enquête réalisée dans l'exposition *Grottesco*

A. Présentation du terrain d'enquête

1. Choix du lieu et présentation des particularités de l'institution

Grottesco s'inscrit dans le cadre d'une exposition présentant deux artistes dans des salles différentes, avec *D'un seul souffle* de Claire Tabouret d'un côté, et *Grottesco* d'Eva Jospin située en face. Leur présentation au Grand Palais aurait initialement dû se dérouler du 10 décembre 2025 au 15 mars 2026, mais l'exposition a été prolongée jusqu'au 29 mars 2026 en raison de son succès. Selon le communiqué de presse relayant les événements et chiffres-clés de l'exposition lors de sa clôture, cette dernière a accueilli 324 007 visiteurs⁷⁵. L'exposition était ouverte du mardi au dimanche de dix heures à dix-neuf heures trente, avec une ouverture nocturne le vendredi jusqu'à vingt-et-une heures trente. Ces horaires de visite très larges ont également permis d'effectuer plusieurs visites selon des jours et horaires différents, afin de diversifier les temps d'observation et de ne pas s'en tenir seulement à des instants où l'exposition était très fréquentée ou au contraire davantage vide. Il est également à noter que la grille tarifaire du Grand Palais présente la particularité de ne pas proposer la gratuité aux jeunes de moins de vingt-six ans, incluant cette catégorie de visiteurs dans les tarifs réduits. Des visites gratuites étaient cependant possibles chaque jour à dix heures, avec un nombre limité de créneaux réservés. Cette particularité tarifaire permet ainsi de mettre en perspective la fréquentation des publics jeunes, concentrés sur certains horaires s'ils ne disposent pas des ressources nécessaires pour payer leur billet d'entrée.

Le choix de cette exposition pour construire l'étude de terrain a été motivé par une précédente enquête d'observation auprès de diverses institutions parisiennes. Ces dernières étaient notamment le Musée d'Orsay, le Musée de l'Orangerie, l'Hôtel de la Marine, le Musée des Arts décoratifs, le Palais de Tokyo

⁷⁵ Communiqué de presse « Clôture des expositions Eva Jospin *Grottesco* et Claire Tabouret *D'un seul souffle* », Grand Palais RMN, le 31 mars 2026, disponible sur Internet <https://presse.grandpalaisrmn.fr/cloture-de-lexposition-eva-jospin-et-claire-tabouret/> (consulté en mai 2026)

ainsi que le Musée Carnavalet. Ces premières observations ont permis de déterminer plusieurs points permettant de mener de manière concrète une étude sur la photographie de soi en milieu muséal. Il fallait pour cela une exposition dans laquelle il était permis de réaliser des photographies, et dans laquelle il y ait suffisamment de photographies de soi constatées. Un deuxième critère de sélection résidait dans la possibilité d'échange auprès des travailleurs muséaux présents en salle. L'exposition *Grottesco* présentait l'avantage d'avoir un contact relativement positif auprès des travailleurs muséaux, et d'exposer des œuvres monumentales pouvant être qualifiées d'immersives, puisqu'englobant le visiteur en lui permettant de déambuler autour ou à l'intérieur des architectures cartonnées de l'artiste. L'exposition présente également d'autres expôts de taille davantage modeste, permettant d'établir une comparaison entre les différentes échelles des structures et le déclenchement de prises de photographies de soi.

Ce choix d'exposition permettait également d'aborder une exposition s'inscrivant dans le cadre du Grand Palais-RMN, établissement autour duquel Sébastien Appiotti a réalisé sa thèse, et à partir de laquelle il a rédigé l'ouvrage *Prendre des photos au musée ? Quand les visiteurs gardent l'œil sur l'objectif*. L'existence de ces travaux permettait d'établir que l'établissement possédait une politique particulière envers les visiteurs photographes, soulignée par Sébastien Appiotti et Eva Sandri.

« La RMN - Grand Palais est une institution singulière dans le positionnement qu'elle adopte au sein de la circulation sociale des formes (contenus éditoriaux, dispositifs numériques, technologies). Elle met en scène l'innovation par l'équipement numérique de pointe en proposant régulièrement des expérimentations à ses publics⁷⁶ ».

Cette politique particulière présente dès lors des possibilités d'études de terrain avec davantage de matériaux, contrairement aux institutions dans lesquelles des politiques davantage restrictives limitent les observations.

⁷⁶ APPIOTTI Sébastien, SANDRI Eva, « Innovez! Participez! Interroger la relation entre musée et numérique au travers des injonctions adressées aux professionnels », *Culture & Musées*, 35, 2020, p. 25-48.

Le Grand Palais est un établissement public national à caractère industriel et commercial (EPIC), issu du rassemblement entre le Grand Palais et la Réunion des musées nationaux. Le Grand Palais correspond à un centre d'exposition selon la définition qui en est établie selon François Mairesse dans le *Dictionnaire de muséologie*. Bien « qu'il n'abrite pas de collections lui appartenant⁷⁷ », le Grand Palais est une institution muséale car il s'agit d'un lieu présentant des expositions temporaires « diverses, généralement liées aux Beaux-arts dans un sens large, et plus rarement aux sciences naturelles. L'ICOM admet comme membre, et reconnaît dans cette perspective la qualité de musée aux centres d'exposition, pour autant qu'ils soient organisés de manière non lucrative (et se différencient des lieux d'exposition et foires commerciales). »⁷⁸ Les espaces du Grand Palais permettent de présenter jusqu'à quatre expositions en même temps, ainsi que de proposer une large programmation à caractère événementielle.

2. Une scénographie spécifique aux centres d'exposition et mobilisant les codes expographiques du centre d'art

L'exposition était présentée dans la Galerie 9⁷⁹. L'une des caractéristiques de la scénographie de l'exposition repose également sur l'absence de dispositifs d'éloignement du public, avec une absence de barrières ou de socles permettant de parcourir sans contraintes les diverses échelles architecturales construites par Eva Jospin, à l'exception d'un dessin devant lequel une marche empêchait de s'approcher de trop près du papier. Une seconde frontière est cependant apparue au mois de mars, sous la forme d'un scotch noir formant un arc-de-cercle le long d'un panorama représentant une forêt monumentale.

Un autre élément important dans cette scénographie est également l'absence de cartels. Une cimaise présente un texte de salle à l'entrée, et un bloc de feuilles de salle est également disponible dans l'entrée de la salle. Les audioguides sont payants. L'ensemble de ces éléments reflète un choix qui devient commun au sein

⁷⁷ MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022. p. 97.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Communiqué de presse « Clôture des expositions Eva Jospin Grottesco et Claire Tabouret D'un seul souffle », op.cit.

des centres d'art, des centres d'exposition et des musées d'art contemporain, mais qui demeure une exception caractéristique au sein du champ muséal.

Cette absence n'est pas neutre dans la réception qui peut se faire de l'exposition, comme le souligne Daniel Jacobi en identifiant deux variantes de ce qu'il nomme des étiquettes lorsque ces textes se réfèrent à des objets. Ces étiquettes peuvent donner des informations factuelles sur l'objet, à l'image de celles que l'on retrouve dans les inventaires, ou s'inscrire dans un registre d'accompagnement du visiteur dans la signification qu'il peut accorder aux expôts⁸⁰.

3. Objectifs de l'enquête de terrain

Cette enquête de terrain avait pour objectif d'infirmier ou de confirmer des préconçus pouvant exister autour de la photographie de soi réalisée en milieu muséal, avec une attention portée au contexte de réalisation du cliché, ainsi qu'aux caractéristiques sociologiques de leurs auteurs. Au-delà des hypothèses de travail précédemment formulées, cette étude permettait également de se confronter à la réalité du terrain afin de l'allier aux connaissances théoriques. L'observation se révélait être un moyen d'analyser les interactions entre les visiteurs, d'en saisir les nuances afin de déterminer les différentes logiques pouvant déclencher la photographie de soi. Seule l'observation permettait également de recueillir les émotions, les expressions des visiteurs, ainsi que le contexte existant avant, pendant et après la prise de photographie. Afin de saisir ces motivations, il fallait également préciser le public, et ne plus le considérer comme un bloc homogène mais bien comme des catégories de personnes présentant des caractéristiques sociologiques variées qui pouvaient avoir un impact sur le comportement photographique.

Un autre objectif essentiel de cette enquête résidait dans la vérification des modes de photographies employés, afin de déterminer si l'un de ces modes prévalait, et si cette donnée pouvait être reliée au contexte de visite et à l'ambiance en salles. Cette notion d'ambiance regroupe la gestion des flux comme la présence d'œuvres

⁸⁰ JACOBI Daniel, *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? Et autres écrits muséologiques*, Paris, Éditions MkF, coll. « Les essais médiatiques », 2017.

immersives modifiant les perceptions de l'espace. Cette notion d'œuvre immersive était également un point à préciser, avec une hypothèse selon laquelle les œuvres présentant cette caractéristique seraient les lieux principaux de la photographie de soi.

Un autre objectif de cette enquête était d'aller à la rencontre des agents présents en salle, en engageant des échanges spontanés ainsi que des entretiens, afin de préciser la vision qu'ont les travailleurs muséaux de cette pratique, ainsi que la manière dont ils peuvent la considérer dans le cadre de leurs fonctions.

B. Méthodologie de l'enquête

1. Observation indirecte

L'étude de terrain a été composée à partir de seize observations indirectes. Chacune faisait entre une demi-heure et une heure, avec une moyenne de quarante-cinq minutes passées sur place par observation. Ces observations avaient lieu une à deux fois par semaine, et ont été réparties sur quatorze semaines au total. Réalisée de janvier 2026 à fin mars 2026, l'étude de terrain a été initialement répartie durant plusieurs journées de la semaine, afin de suivre des visites guidées ainsi que des visiteurs dans divers contextes de visite. Il a été constaté que le mercredi après-midi présentait davantage de familles en visite avec des enfants, tandis que les samedis après-midi étaient généralement les créneaux sur lesquels l'exposition présentait le plus de flux de personnes.

En conséquence de ces observations, un choix a été réalisé de privilégier ces deux créneaux à partir de février afin de réaliser des observations permettant d'obtenir davantage de données sur deux phénomènes relevés : la présence de clichés relevant du domaine de la photographie familiale, et l'influence des autres visiteurs sur les comportements photographiques. D'autres observations se sont néanmoins poursuivies durant d'autres journées de la semaine, afin de tenir compte autant que possible de la vie de l'exposition dans sa diversité.

L'observation comptait plusieurs critères d'observation définis selon une grille établie⁸¹, avec un recueil de caractères sociologiques tels que l'expression de genre et l'âge estimé. Le type de visite suivi avait pour vocation de classer les personnes visitant l'exposition dans un contexte de visite guidée, néanmoins, il s'agit d'une catégorie n'ayant donné lieu qu'à une seule observation. En effet, malgré le suivi et l'observation de plusieurs visites guidées sur des journées différentes, une seule observation de photographie de soi réalisée dans ce contexte a été constatée. Cette catégorie a néanmoins été maintenue malgré ces résultats faibles, car elle permettra par la suite d'établir des rapprochements entre les comportements photographiques observés et les différents contextes de visites.

Afin de restituer ces résultats, deux méthodes ont été utilisées : la première consiste en un tableau de données, ces dernières étant recueillies sur place via un carnet initialement, puis sur l'application de notes du téléphone portable, après avoir remarqué que cet outil passant davantage inaperçu parmi les visiteurs. Des croquis ont également été réalisés, ces derniers étant saisis sur place ou immédiatement après la visite afin d'en conserver les détails. Ces dessins permettent de représenter des cas particuliers, ces derniers permettant d'appuyer ensuite certains comportements généralisés, ou au contraire de présenter des observations de comportements ne s'étant pas répétés ensuite.

2. Réalisation d'entretiens auprès de professionnels du secteur muséal

Des entretiens auprès de deux guides-conférencières travaillant au sein de l'exposition ont pu être réalisés, afin d'appréhender ces photographies du point de vue des travailleurs présents en salle. Afin d'obtenir ces entretiens, je suis allé à la rencontre de deux guides-conférencières à la fin de leur visite guidée, afin de leur présenter mon projet et de savoir si elles accepteraient d'y participer, ce qui a été le cas pour les deux professionnelles rencontrées. Des questions sur la photographie en salle ont également été posées dans un cadre informel auprès d'agents de surveillance et de sécurité.

⁸¹ Annexes 2.1

Ces entretiens se sont appuyés sur la démarche de l'entretien libre, permettant selon François Mairesse et Fabien Van Geert d'obtenir « des opinions, des avis, des commentaires très libres et personnels qui peuvent se révéler particulièrement utiles.⁸²». Une lecture de *L'entretien compréhensif* du sociologue Jean-Claude Kaufmann aura cependant permis de saisir l'importance qui doit être accordée à la personne répondant aux questions, en s'inscrivant dans une démarche d'échange supposant un engagement et une réciprocité⁸³.

Un entretien a également été réalisé avec Sébastien Appiotti, Maître de conférences et enseignant chercheur au CELSA, auteur de la thèse « Photographiez, participez ! Cadrage du regard et pratiques photographiques du public au fil des mutations du Grand Palais⁸⁴ », ainsi que de l'ouvrage *Photographes au musée : quand les visiteurs gardent l'œil sur l'objectif*⁸⁵.

Des grilles de questions ont été réalisées en amont afin de préparer les entretiens, mais ces dernières sont davantage à considérer comme des préparations aux notions clés à aborder, car l'instantanéité ainsi que l'adaptation permanente aux propos apportés dans l'entretien ont parfois permis de dépasser ce document.

Le premier entretien réalisé a permis d'aborder cette capacité à augmenter le propos selon les réponses, tout en présentant un relatif respect des questions initialement prévues. Cet entretien a été réalisé auprès de la guide-conférencière Maëva Pegliasco, et se présente sous la forme qui avait été envisagée lors de la rédaction des questions.

Le second entretien a également été réalisé auprès d'une guide-conférencière du Grand Palais, qui sera ici appelée Madame A suite à son souhait de rester anonyme. Ce dernier présente une structure particulière, car entre la présentation de mon projet de mémoire lors de notre rencontre en salles et l'entretien, Madame A. avait

⁸² MAIRESSE François, VAN GEERT Fabien, *Ecrire la Muséologie. Méthodes de recherche, rédaction, communication*, Paris, Presses Sorbonnes-Nouvelle, p. 97

⁸³ KAUFMANN Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, 4ème édition, Paris, Éditions Armand Colin, 2016.

⁸⁴ APPIOTTI Sébastien, « Photographiez, participez ! Cadrage du regard et pratiques photographiques du public au fil des mutations du Grand Palais », Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, 2020.

⁸⁵ APPIOTTI Sébastien, *Photographes au musée : quand les visiteurs gardent l'œil sur l'objectif*, op.cit.

réfléchi aux différentes manières dont la photographie de soi pouvait exister dans *Grottesco*, et plus largement dans les espaces d'exposition ainsi que dans le cadre de son activité professionnelle. L'entretien s'est donc déroulé essentiellement à partir des éléments apportés par Madame A.

Le dernier entretien, réalisé auprès de Sébastien Appiotti, présente quant à lui des modifications entre les questions initialement prévues et celles qui ont été posées, avec une adaptation de ces questions afin de tenir compte tant que possible des informations apportées au cours de l'échange.

3. Veille sur les plateformes de réseaux sociaux numériques

Suite à l'étude de terrain réalisée dans *Grottesco*, des recherches complémentaires ont ensuite été menées sur les plateformes de réseaux sociaux afin de chercher des photographies de visiteurs se mettant en scène dans l'exposition après que cette dernière soit terminée. Les plateformes concernées par ces recherches étaient Instagram, Facebook, YouTube, LinkedIn et TikTok. Le Grand Palais possède une présence sur chacune de ces plateformes. Des recherches ont également été menées sur le réseau social X (anciennement Twitter) sans donner de résultat. Il s'agit cependant d'un réseau social sur lequel le Grand Palais a cessé d'être actif entre 2023 et 2024, comme en témoignent les dernières dates de publications sur la page ainsi que les rapports d'activité de l'institution. Sur le rapport annuel de 2023, le réseau social est encore mentionné dans les chiffres-clés⁸⁶, alors qu'il n'apparaît plus sur le rapport d'activité de 2024⁸⁷.

La question de l'intégration des vidéos aux publications recensées s'est posée. En effet, ces dernières relèvent d'une autre méthode de réalisation de l'image. Néanmoins, au visionnage des vidéos présentes dans les fils de recherche, deux éléments sont apparus. Le premier était que plusieurs vidéos étaient en réalité

⁸⁶ Rapport annuel 2023, Grand Palais-Rmn, disponible sur Internet https://grandpalaisrmn.fr/Rapports_Activite/2023/index.html#/page/16, (consulté en avril 2026), p. 15.

⁸⁷ Rapport annuel 2024, Grand Palais-Rmn, disponible sur Internet https://grandpalaisrmn.fr/sites/default/files/media/files/2025-01_RMNGP_RAPPORT%20ACTIVITES%202024-21.pdf, (consulté en avril 2026), p. 16.

des diapositives de photographies assemblées sous un format vidéo. Le second était que plusieurs de ces vidéos présentaient des plans relativement fixes, avec peu de mouvements, excepté sur le réseau social TikTok. Cette adaptation de la mise en scène de soi selon le réseau social mobilisé présentait dès lors une piste de travail qui a été suivie. Néanmoins, afin de conserver une différenciation entre les photographies et les vidéos, le médium utilisé sera précisé lors de chaque mention d'un contenu recensé sur Internet.

Les mêmes mots-clés ont été cherchés sur les barres de recherche des différentes plateformes, avec une recherche indiquant le Grand Palais, une recherche sur le nom d'Eva Jospin, et une recherche sur le titre de l'exposition *Grottesco*.

Sur Instagram, des résultats ont été trouvés à partir du nom de l'artiste. Des photographies ont également été trouvées depuis le nom du lieu ainsi que le titre de l'exposition. Sur Facebook, seul le nom de l'artiste a donné des résultats. Sur LinkedIn, deux résultats sont apparus à partir du nom de l'artiste. Sur Tiktok, les recherches concernant le nom de l'artiste et le nom de l'exposition ont permis d'identifier deux vidéos effectuées par un même utilisateur, ainsi qu'une vidéo identique à une publication postée sur Instagram. Sur YouTube, seul le nom de l'artiste et le titre de l'exposition ont donné des résultats, via deux vidéos courtes et une vidéo longue.

4. Les limites de l'enquête réalisée et de la méthodologie employée

Les limites de cette enquête reposent en premier lieu sur l'une des caractéristiques de l'observation indirecte, présentant selon François Mairesse et Fabien Van Geert des limites « du fait de son caractère indirect, qui laisse une très large place à l'interprétation [...] »⁸⁸. En effet, le manque d'entretiens auprès des visiteurs empêche d'avoir accès à leurs motivations via une méthode d'entretiens libres ou compréhensifs.

⁸⁸ MAIRESSE François, VAN GEERT Fabien, *Écrire la muséologie : méthodes de recherches, rédaction, communication*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2021, p. 100.

Les objectifs de l'enquête réalisée étaient en premier lieu de saisir les comportements du public ainsi que leurs interactions. En ce sens, être public devenait essentiel afin de ne pas interférer dans ces relations spontanées. Par ailleurs, la photographie de soi dans un contexte muséal demeure encore soumise à des jugements négatifs, et une certaine appréhension de la part de visiteurs a pu être expérimentée dans plusieurs situations où des personnes éprouvaient une gêne visible à réaliser ce cliché. Il est arrivé à quelques reprises que des visiteurs ressentent l'observation. Un recul systématique vers une autre œuvre était donc opéré lorsque l'observation risquait de devenir évidente, afin de ne pas interférer dans la prise de photographie en apportant au visiteur le sentiment d'être épié. La prise de notes et le recueil de données s'opéraient alors avec davantage de distance, avec une observation plus discrète et rapide pouvant rendre l'identification de certaines données plus complexe, particulièrement pour l'estimation de l'âge. Les chiffres obtenus sont dès lors à considérer comme l'illustration d'une tendance et non comme la représentation d'une réalité appuyée par une étude exhaustive.

Par ailleurs, l'étude de terrain réalisée présente également une fraction des pratiques de photographies de soi réalisées dans l'exposition. Elle est donc tributaire d'une part de hasard, tant selon les horaires de présence que dans les postes d'observations choisis empêchant d'étudier l'entièreté de la salle. Cette impossibilité de réaliser une observation permanente engendre certaines divergences entre les chiffres obtenus et la réalité des faits qui se sont produits au cours de la vie de l'exposition.

Les entretiens auprès des guides-conférencières ont dès lors été envisagés afin de recueillir dans un premier temps la perception de la photographie de soi dans l'exposition et les espaces d'exposition, mais également afin d'obtenir dans un second temps davantage de données sur des comportements observés dans *Grottesco*. De par leur proximité privilégiée auprès de publics variés, cette méthode a permis d'obtenir des informations sur des comportements photographiques observés, ainsi que les particularités de la photographie de soi dans des contextes de visites auprès de groupes scolaires. Des activités de médiation sont en effet organisées auprès de ces publics lors de visites, avec une utilisation de la

photographie de soi devant les œuvres afin d'aborder la notion d'échelle. Ces activités n'avaient pas été observées lors de l'étude de terrain.

Concernant les publications relevées sur les réseaux sociaux, ces résultats sont à nuancer de par leur caractère foncièrement non-représentatif, puisqu'il m'était impossible d'analyser l'entièreté des publications sur lesquelles le Grand Palais était mentionné, cette mention apparaissant souvent uniquement sur une photographie et non sur l'ensemble des images postées. Par ailleurs, ces recherches sont tributaires des algorithmes, n'incluent pas les images publiées sur des comptes privés, n'incluent pas les photographies ne mentionnant pas les mots-clés recherchés, et ne prennent pas en compte les images ayant pu être publiées sur d'autres plateformes de médias sociaux.

Une autre difficulté de cette démarche demeure dans l'incapacité qu'il peut y avoir à déterminer si la personne présente sur la photographie relève réellement d'une mise en scène d'elle-même, ou s'il s'agit d'un autre visiteur ayant été saisi dans l'image. Plusieurs clichés portant à confusion ont été supprimés de ceux présentés en annexes⁸⁹, afin de ne préserver que ceux sur lesquels il est certain que la personne a une réelle conscience de l'image réalisée et pose pour cette dernière.

C. Présentation des données recueillies lors de l'enquête réalisée auprès des publics

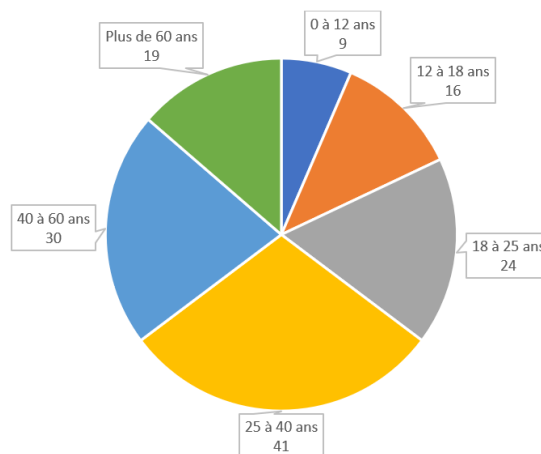
1. Données sociologiques des visiteurs et profil des photographes

Au cours de l'enquête de terrain, 61 situations de photographie de soi ont été relevées, impliquant l'observation de 140 visiteurs. Afin de présenter ces personnes, nous relèverons dans un premier temps leurs caractéristiques sociologiques, avant de nous pencher sur le contexte de réalisation de la photographie dans l'exposition.

Dans un premier temps, les données concernant l'âge des personnes représentent ici l'ensemble des personnes observées dans une situation de

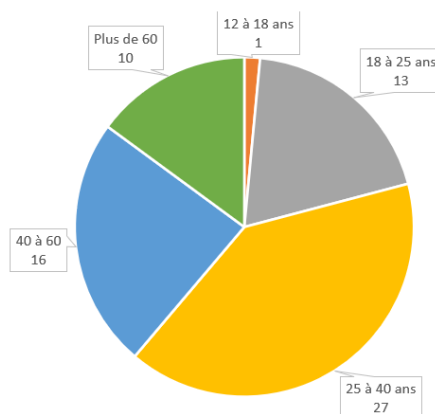
⁸⁹ Annexes 3.1

photographie de soi. Ces chiffres incluent donc les photographes comme les personnes photographiées.



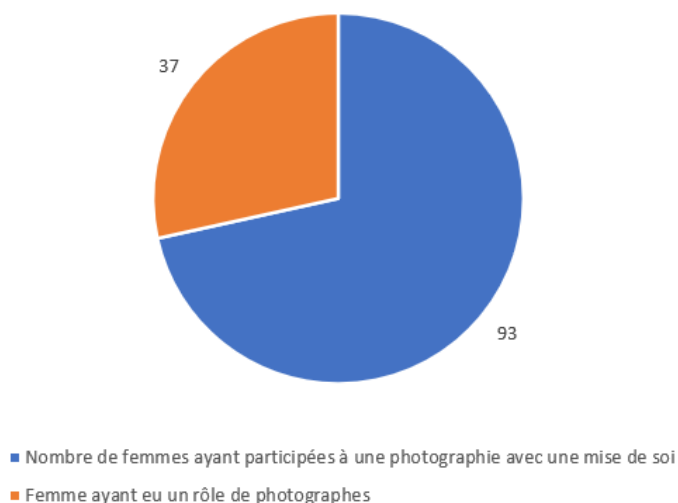
Graphique représentant en nombre l'âge estimé des visiteurs ayant participé à une photographie impliquant une mise en scène de soi lors de l'étude de terrain réalisée dans l'exposition *Grottesco* d'Eva Jospin, au Grand-Palais RMN

Dans un second temps, chaque catégorie d'âge a été triée selon le rôle tenu dans la photographie. Ces deux catégories peuvent néanmoins se mélanger pour certains visiteurs, notamment ceux effectuant des selfies, et qui sont dès lors autant photographe que personne photographiée.

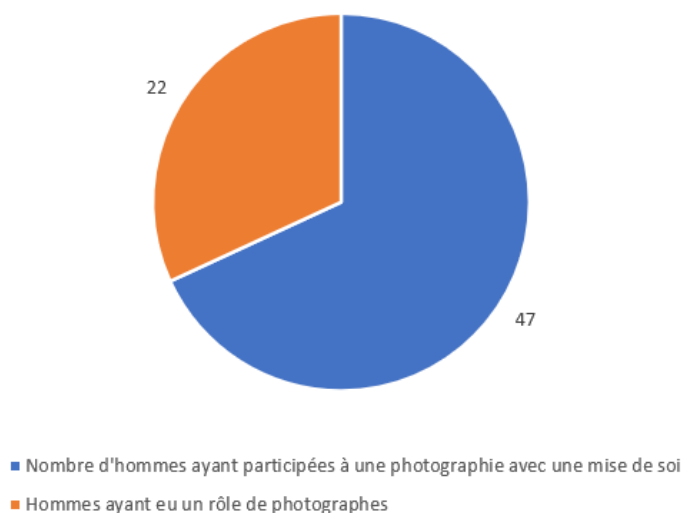


Graphique représentant en nombre l'âge estimé des visiteurs photographes lors des mises en scène de soi observées – Étude de terrain réalisée dans l'exposition *Grottesco* d'Eva Jospin, au Grand Palais- RMN

Le croisement entre ces chiffres permet d'établir que les visiteurs de 25 à 40 ans sont la catégorie d'âge la plus représentée tant dans l'âge des personnes observées que dans les rôles de photographes. Sur 140 visiteurs observés, 93 présentaient une expression de genre féminine, et 47 d'entre eux présentaient une expression de genre masculine. Cette donnée permet d'établir le rôle tenu par les visiteurs dans la photographie de soi selon leur identité de genre.

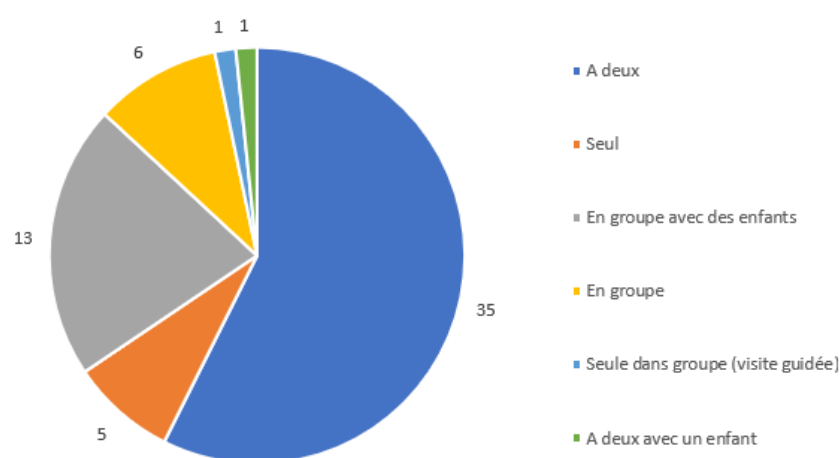


Graphique présentant la part de femmes ayant un rôle de photographes sur l'ensemble des visiteuses ayant participé à une photographie de soi — Étude de terrain réalisée dans l'exposition *Grottesco* d'Eva Jospin, au Grand Palais-RMN



Graphique présentant la part d'hommes ayant un rôle de photographes sur l'ensemble des visiteurs ayant participé à une photographie de soi — Étude de terrain réalisée dans l'exposition *Grottesco* d'Eva Jospin, au Grand Palais-RMN

Le contexte de visite regroupe plusieurs catégories. Les adultes étant présent avec des enfants ont été classés dans une catégorie différente de celle des adultes étant présents en groupe, car le contexte familial représente un contexte de visite particulier selon John H. Falk et Lynn D. Dierking, car présentant un contexte dans lequel se croisent des dynamiques de genre, d'âge et de relations familiales, représentant également des publics provenant de milieux variés⁹⁰.



Graphique représentant en nombre le contexte social de visite – Étude de terrain réalisée dans l'exposition *Grottesco* d'Eva Jospin, au Grand Palais-RMN

2. Données concernant la prise de photographie dans l'exposition

Les méthodes de photographie utilisées ont également été recensées lors de l'observation. Des flèches sont présentes dans le tableau répertoriant les résultats en annexes, et indiquent une demande de photographie d'un visiteur envers un autre visiteur inconnu. Ces demandes pouvaient aboutir à des prises de photographies réciproques entre visiteurs, indiquées dans ce cas par une double flèche⁹¹. Une

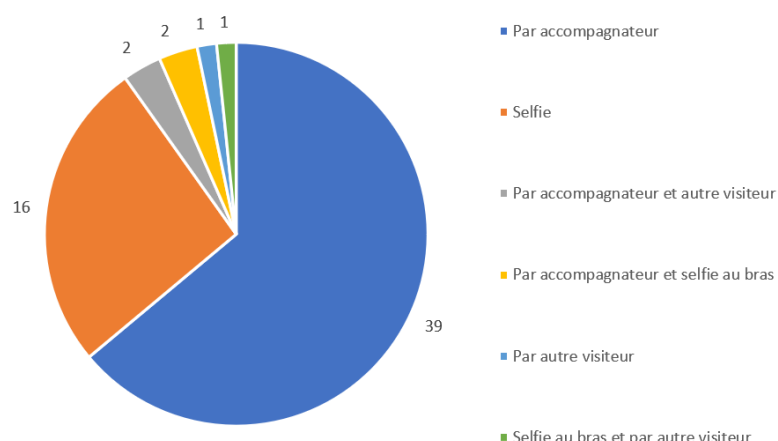
⁹⁰ FALK John H., DIERKING Lynn D., *The Museum Experience Revisited* [L'expérience muséale revisitée], Abigdon et New York, Editions Routledge, 2013.

⁹¹ Annexes 2.1

demande aboutissant à une prise de photographie unilatérale est représentée par une flèche dont la pointe désigne le photographe⁹².

Le rôle tenu lors de la prise de photographies a également été répertorié, afin d'identifier les photographes et les personnes photographiées. Cette donnée peut faire apparaître certains visiteurs à la croisée entre certains rôles. Ainsi, une personne prenant un selfie de groupe est catégorisée comme photographe mais également comme personne photographiée, tandis que les autres personnes étant présentes sur l'image sont catégorisées comme étant photographiées.

Les appareils photographiques professionnels sont également mentionnés entre parenthèses sur la grille d'observation⁹³ lorsque leur usage a été relevé, ce qui a été le cas à quatre reprises. Toutes les autres photographies ont été réalisées via des téléphones portables

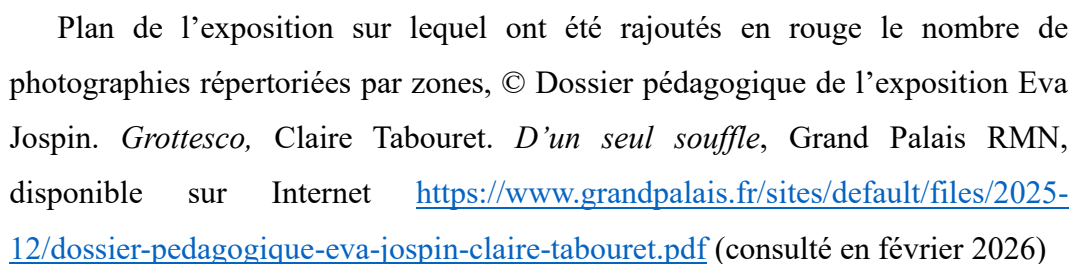


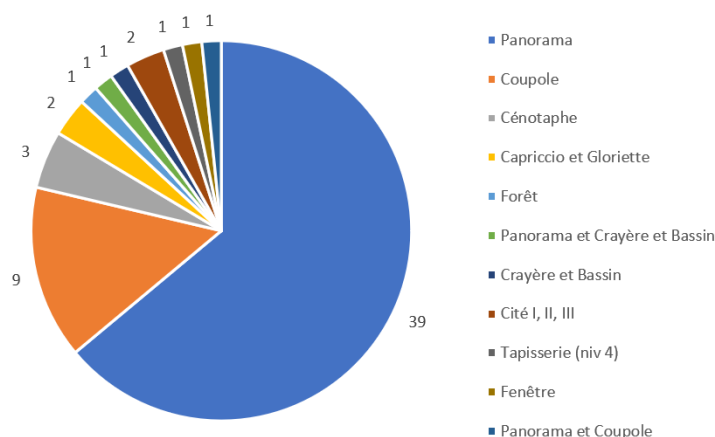
Graphique représentant en nombre la technique utilisée par les photographes lors des mises en scène de soi observées – Étude de terrain réalisée dans l'exposition *Grottesco* d'Eva Jospin, au Grand Palais-RMN

⁹² Annexes 2.1

⁹³ Annexes 2.1

La zone de réalisation du cliché a également été relevée. Le *Panorama* représente le lieu où le plus grand nombre de photographies de soi ont été constatées lors de l'étude de terrain. Le plan ci-dessous est une reproduction du plan de salle réalisé d'après celui présent sur les fiches de salle de *Grottesco*, et présentant le nombre de photographies de soi constatées selon les zones de l'exposition. L'utilisation de ce plan permet notamment de témoigner davantage de la taille des œuvres dans l'espace d'exposition.





Graphique représentant en nombre les zones dans lesquelles des photographies de soi ont été observées – Étude de terrain réalisée dans l’exposition *Grottesco* d’Eva Jospin, au Grand Palais-RMN

Ces résultats confirment l’hypothèse selon laquelle les œuvres immersives sont propices à la photographie de soi. Cependant, la présence de photographies devant des œuvres de taille davantage modeste, voire difficile à photographier peut nous mener vers des questionnements autour des raisons poussant à effectuer des clichés devant ces œuvres se prêtant moins à la pratique photographique.

3. Résultats des publications trouvées sur les réseaux sociaux numériques

Sur la plateforme Instagram, des résultats sont apparus à partir du nom de l’artiste et de l’institution. Ces résultats comptent dix-huit photographies, et cinq vidéos dont deux présentent des photographies publiées sous formes de diaporama. La plupart contiennent des informations textuelles concernant l’exposition⁹⁴.

Sur la plateforme Facebook, des résultats ont seulement été trouvés via le nom de l’artiste. Deux photographies et deux extraits de vidéo sont apparus. Toutes les

⁹⁴ Annexes 3.2

publications mentionnent le nom du Grand Palais et le nom d'Eva Jospin, mais aucune ne mentionne le titre *Grottesco*⁹⁵.

Sur la plateforme TikTok, des résultats ont été trouvés via le nom de l'artiste et le titre de l'exposition. Concernant les vidéos trouvées au nom de l'artiste, elles sont au nombre de deux et émanent du même utilisateur. La vidéo trouvée via le titre de l'exposition est quant à elle une vidéo ayant été postée par sa créatrice à la fois sur Instagram et Tiktok, et précédemment relevée sur la plateforme Instagram. Sur les trois vidéos, toutes indiquent le nom de l'artiste et du lieu, mais deux d'entre elles issues d'un même créateur ne présentent pas le titre de l'exposition dans la description écrite.⁹⁶

Sur la plateforme YouTube, des résultats sont apparus à travers le nom de l'artiste et le titre de l'exposition. Les vidéos trouvées via le nom d'Eva Jospin sont des formats courts, nommés « Shorts » par YouTube, et reprenant le format vertical ainsi que la courte durée des vidéos Tiktok. La vidéo trouvée via le titre de l'exposition est une vidéo longue présentant le format horizontal traditionnel de YouTube. Sur YouTube, tous les contenus présentent dans leur description le nom de l'artiste, le nom du Grand Palais, mais l'une des vidéos ne mentionne pas le titre de l'exposition⁹⁷.

Sur LinkedIn, deux photographies sont apparues via le nom de l'artiste. Elles indiquent toutes les deux dans leur description écrite le nom de l'artiste, le nom du lieu et le titre de l'exposition⁹⁸.

Plusieurs des images relevées sont des captures d'écran de vidéo, ce format étant particulièrement populaire sur des plateformes traditionnellement dédiées à la photographie telles qu'Instagram, et dans une certaine mesure Facebook. Ces deux plateformes appartiennent en effet au groupe Meta, qui a importé de nouvelles fonctionnalités afin d'intégrer un fil comportant un défilement de vidéos semblable à celui présent sur l'application TikTok. Ces nouvelles fonctions sont nommées Réels sur Instagram et Facebook, et Shorts sur YouTube. Ces modifications peuvent

⁹⁵ Annexes 3.4

⁹⁶ Annexes 3.8

⁹⁷ Annexes 3.6

⁹⁸ Annexes 3.10

expliquer l'homogénéisation des contenus recensés, avec des fonctions de vidéos courtes rajoutés sur des réseaux présentant traditionnellement d'autres formats.

III – Discussion des résultats obtenus lors de l'enquête de terrain

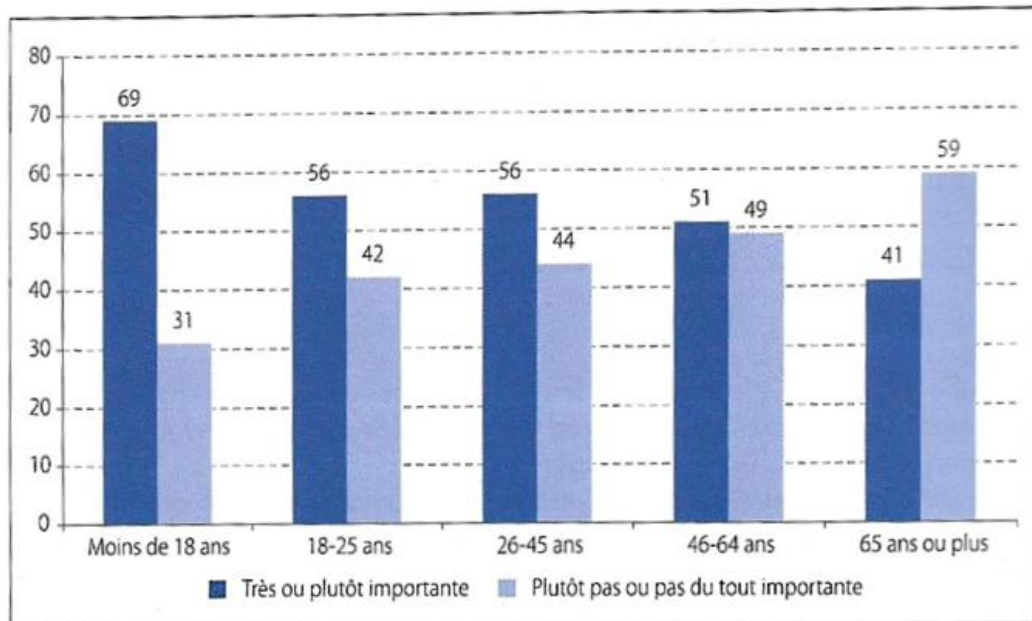
A- Des comportements différenciés selon les caractéristiques sociologiques

1. Des visiteurs photographes adultes majoritaires parmi les photographes

Contrairement à certains préjugés selon lesquels les jeunes seraient les publics les plus enclins à participer aux photographies de soi, l'étude de terrain réalisée présente les personnes ayant entre 25 et 40 comme étant les plus représentées parmi les photographes, suivies par les visiteurs de 40 à 60 ans, puis ceux de 18 à 25 ans. Les photographes suivent également ce classement d'âge.

Une comparaison entre ces chiffres et ceux établis par le Service études et recherches du Musée du Louvre démontre une divergence entre les pratiques constatées lors de l'observation menée au Grand Palais et au cours d'une enquête menée par Anne Krebs. Plusieurs critères sont évidemment à mettre en perspective dans cette comparaison encore une fois davantage illustrative que représentative d'une réalité absolue, puisqu'un service expérimenté et dédié à la réalisation d'études présente des résultats exhaustifs, contrairement à ceux menés lors d'observations étudiantes menées par une seule personne. Néanmoins, cette étude indique l'importance accordée à la photographie selon les âges des publics. L'on y constate que les publics jeunes présentent un large intérêt pour la photographie muséale, cette importance allant de manière décroissante au fur et à mesure que l'âge des visiteurs progresse.

Graphique 4. **Pour vous personnellement, pouvoir photographier ou filmer des œuvres d'art dans un musée est une chose que vous jugez...**



Musée du Louvre / Service études et recherche

Graphique présentant la réponse à la question « Pour vous personnellement, pouvoir photographier ou filmer des œuvres d'art dans un musée est une chose que vous jugez... », ©Musée du Louvre, Service étude et recherche, KREBS Anne, « Le droit de photographier au Louvre. Conditions de visite et conditions de travail », in CHAUMIER Serge, KREBS Anne, ROUSTAN Mélanie (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, op. cit, p. 79.

La comparaison avec l'étude de terrain réalisée dans *Grottesco* permet d'émettre une hypothèse concernant précisément cette importance accordée à la photographie. Il est possible d'envisager que les pratiques photographiques sont effectivement répandues parmi les visiteurs de 25 à plus de 60 ans, mais que selon la catégorie d'âge précise, cette pratique représente un supplément possible à la visite, ou une pratique possédant une part intégrante dans la visite. Cependant, cette hypothèse doit être nuancée car une homogénéisation des catégories d'âge ne dessert pas la réalité, et surtout, présente le risque d'effectuer un raccourci d'idées selon lequel seuls les jeunes donnent de l'importance à la photographie.

Les chiffres observés permettent justement de se défaire cet imaginaire collectif selon lequel seuls les jeunes participeraient à la photographie de soi. Cependant, la question de l'importance accordée à cette pratique mérite d'être soulevée, car jouant un rôle primordial dans l'expérience du visiteur.

2. Une répétition de comportements photographiques différenciés selon l'expression de genre

Dans le cadre des observations effectuées à *Grottesco*, deux hommes ont utilisé un appareil photographique afin de prendre en photographie la femme les accompagnant. Lorsqu'un jour, deux femmes sont arrivées dans l'espace d'exposition avec pour l'une d'elles un appareil photo au cou, une observation de l'entièreté de leur visite a été réalisée afin de relever d'éventuelles différences dans la prise de photographie. Si le même intérêt envers les détails des œuvres et le cadrage s'est manifesté pour la femme possédant l'appareil, la réelle différence s'est justement exprimée lors d'une photographie de l'autre. Ce cliché a en effet été opéré non pas par la visiteuse possédant l'appareil photographique, mais bien par celle ayant un téléphone portable, sur le mode du jeu et de la plaisanterie, là où les photographies effectuées avec l'appareil donnaient lieu à des conversations et vérifications sérieuses entre les deux femmes⁹⁹.

Bien qu'il y ait eu trop peu de cas recensés lors de notre étude de terrain pour forger un constat précis sur ce cas d'étude, l'utilisation d'appareils photographiques a été relevée lors d'autres études comme demeurant essentiellement masculine dans l'exposition. C'est l'un des constats qu'a notamment pu effectuer Sébastien Appiotti lors de l'étude quantitative qu'il a mené au Palais des Beaux-Arts de Lille.

« Ce que j'avais observé aussi, c'était que les photos de famille est une forme de travail qui est beaucoup assigné aux femmes aussi. [...] Là-dessus comme pour le reste, les pratiques photographiques que vous avez pu observer au Grand Palais ne sont pas isolées de dynamiques sociales de genre voire même parfois de dynamiques intersectionnelles, mais qui sont celles de la société.

⁹⁹ Annexes 2.5

Ce que vous observez au sein du musée ou du Grand Palais peut avoir un effet de loupe, de miroir déformant, mais ça reflète quand même quelque chose qui se passe en dehors du lieu où vous l'avez observé. »

Ces répartitions dans la technique utilisée sont liées selon Irène Jonas au développement commercial d'outils photographiques simplifiés, et dont le marketing s'est construit autour des femmes, leur conférant le rôle d'archivistes visuelles des évolutions familiales. Ce changement intervient en parallèle d'un renversement de la vision familiale, avec un déport de la construction de la famille sur l'enfant. Dès lors, la photographie familiale devient un outil conscrit au féminin. Cependant, l'apparition des appareils photographiques numériques permet l'apparition de pratiques paradoxales chez les femmes photographes. En effet, cet outil présente pour certaines l'occasion d'expérimenter de nouvelles fonctions, avec un stockage des images permettant de s'autoriser à essayer de nouvelles choses, là où la pellicule présentait une limite. Cependant, le traitement informatique de ces images ainsi que l'idée selon laquelle l'apprentissage de la manipulation des appareils numériques serait particulièrement complexe et relèverait de compétences liées à la technique numérique peut dissuader certaines femmes d'utiliser ces appareils selon toutes leurs fonctionnalités. Ces tâches numériques sont alors effectuées par des hommes de l'entourage de ces femmes, qui déclarent ne pas être intéressées par l'aspect numérique, ou ne pas être certaines de posséder les compétences nécessaires pour assurer cette partie du travail photographique¹⁰⁰.

3. La place accordée aux enfants et adolescents dans un contexte de visite familiale

Si les mineurs représentent quarante-neuf des cent-quarante visiteurs observés, seule une jeune visiteuse a tenu un rôle de photographes parmi eux. Pour les plus jeunes enfants, l'absence de photographie s'explique en premier lieu par l'âge justement, ainsi que par la non-possession d'appareils servant à photographier. Ces chiffres peuvent cependant davantage surprendre concernant les visiteurs âgés

¹⁰⁰ JONAS Irène, « La photographie de famille, une pratique sexuée ? », *Cahiers du genre*, Minoritaires et légitimes, 48, 2010, p. 173 à 191., disponible sur Internet <https://shs.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2010-1?lang=fr> (consulté en mai 2026)

de 12 à 18 ans. Ces jeunes apparaissent en réalité de manière fréquente dans des contextes de photographies familiales. Alors que les photographies familiales s'inscrivent régulièrement dans un contexte de reproduction des schémas de représentation traditionnels de ce genre photographique, avec également un soigneux et systématique réflexe d'aligner les personnes s'apprêtant à être photographiées, ces clichés peuvent engendrer une gêne visible chez les jeunes visiteurs, particulièrement lorsque le cliché revêt un caractère obligatoire et imposé par les adultes les accompagnant.

Lors d'une observation de terrain, il a été constaté que face à l'insistance d'une femme l'accompagnant et souhaitant réaliser des selfies au bras, une adolescente a fui la photographie en s'éloignant et en protestant. Alors que les deux visiteuses étaient au niveau du *Panorama*, l'adolescente a dû traverser l'œuvre à deux reprises afin de ne pas figurer sur les images, tout en guettant avec une gêne visible les réactions des autres visiteurs. Elle finira par céder et figurer sur les photographies les deux fois où cela lui sera demandé¹⁰¹. Cette appréhension n'a pas été un cas isolé, et elle a été observée à plusieurs reprises chez des enfants et adolescents plus ou moins contraints de réaliser des photographies de groupe dans l'exposition, les adultes soulignant l'aspect familial que revêtait le cliché.

Cette insistance peut s'expliquer par l'importance accordée au caractère familial de la sortie. Selon Anne Jonchéry et Michel Van Praët, la visite familiale s'opère selon différents motifs relevant d'un désir de passer un instant ensemble, et qui peuvent découler de la vision du musée comme un lieu éducatif, d'une demande de l'enfant, ou encore d'une décision prise par l'adulte, poussant dans ce dernier cas l'adulte à tenir un rôle parental affirmé lors de la visite.¹⁰²

À partir de ces considérations, l'on peut légitimement se demander si les images d'enfants dans l'exposition présentes sur les réseaux sociaux relèvent d'une mise en scène orchestrée par l'adulte, ou d'une intention de l'enfant que l'adulte

¹⁰¹ Annexes 2.2

¹⁰² JONCHERY Anne, VAN PRAËT Michel, « Sortir en famille au musée : optimiser les négociations à l'œuvre », in EIDELMAN Jacqueline, ROUSTAN Mélanie, GOLDSTEIN Bernadette, *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La Documentation française, coll. Musées Mondes, p. 143 à 155.

documente et partage. Sur l'une des publications recensées et montrant un enfant dans *Grottesco*, les intentions et rôles de chacun se révèlent en effet impossibles à déterminer à partir des images seules¹⁰³. Néanmoins, l'étude de terrain a permis d'observer que les enfants adoptent des comportements actifs dans la mise en scène d'eux-mêmes lorsque l'objectif leur est confié. Cela a été le cas lors de l'observation de deux jeunes visiteurs. Un adulte les accompagnant leur a confié son téléphone portable, et les deux visiteurs se sont alors mis en scène auprès du *Panorama*. Le plus jeune a dans un premier opéré plusieurs déplacements le long de l'œuvre pour poser devant, avant de faire semblant d'escalader la façade de carton dans un second temps, tandis que la jeune photographe s'avance et se reculait afin d'obtenir des images lui convenant. L'adulte est resté en retrait tout en surveillant que les photographies se déroulent sans causer de troubles¹⁰⁴. Ici, les enfants ont adopté un comportement de jeu spontané avec l'œuvre, bien différent de celui observé une fois que le téléphone a été récupéré, puisque les deux jeunes visiteurs ont alors repris un comportement davantage attendu, en marchant à pas lents le long des œuvres.

B. La construction de la photographie de soi selon la technique photographique employée, le lieu et le contexte de visite

1. Une répétition dans les formes de photographies prises selon les autres visiteurs

Les modes de photographies les plus utilisés demeurent la photographie effectuée par une personne accompagnant la visite, suivie du selfie en deuxième position.

Lors d'une observation, un phénomène de répétition de selfies au bras a été observé. Alors que ce mode de photographie demeurerait mineur jusque-là, une personne en a effectué un devant le *Panorama*. Dans les minutes qui ont suivi, plusieurs groupes de visiteurs ont effectués des selfies au bras devant la même œuvre. L'influence que peuvent avoir les autres visiteurs sur les comportements photographiques est

¹⁰³ Annexes 3.1

¹⁰⁴ Annexes 2.6

confirmée par Sébastien Appiotti, avec un phénomène de répétition pouvant trouver sa source dans un encouragement mutuel à adopter une pratique considérée comme étant située en dehors du comportement attendu dans l'institution.

« Dans ce contexte qui est toujours assez instable et où parfois certains visiteurs ont l'impression de faire quelque chose de très transgressif, par exemple en se prenant en photo via un selfie de groupe, il y a ce phénomène d'imitation, mais qui là pourrait tout à fait être étudié par une approche anthropologique, d'imitation ou de transgression, parfois même de réaction antagoniste, face à un ensemble de règles, de normes, de comportements, d'habitudes de visite qui sont mises en place¹⁰⁵. »

Ces répétitions traduisent dès lors une observation des visiteurs entre eux, permettant de faire circuler une pratique considérée comme disruptive dans la visite dès lors qu'une personne en prend l'initiative. Ces comportements peuvent être rapprochés des médiations spontanées soulignées par Daniel Jacobi, selon lequel les visiteurs peuvent mettre en place des stratégies de médiation et de reconnaissance autonome dans l'espace d'exposition.

« Ces médiations spontanées et réciproques contribuent puissamment à la reconnaissance des expositions ou d'un monument. Elles complètent ou compensent, voire nuancent et parfois contredisent, les limites des médiations officielles ou institutionnalisées ¹⁰⁶ ».

La photographie interviendrait ici en tant que médium de médiation confirmant la reconnaissance de l'œuvre entre les visiteurs. Cette considération peut dès lors poser la question du choix des œuvres, et des raisons pouvant exister derrière l'identification collective de certaines œuvres.

2. Le choix des zones photographiques et l'importance de l'aspect monumental

¹⁰⁵ Annexes 1.3

¹⁰⁶ JACOBI Daniel, *Des expositions pour les touristes ? Quand le musée devient une attraction*, Paris, Éditions MkF, coll. « Les essais médiatiques », 2020, p. 77-78.

Les zones apparaissant comme étant les plus délaissées sont celles présentant des œuvres de format plus modestes. Néanmoins, l'hypothèse d'une incidence des logiques de circulation sur les prises de photographies peut être envisagée. En effet, les photographies constatées au niveau du dôme s'opéraient fréquemment devant, autour ou à la lisière des quatre entrées, mais rarement à l'intérieur de la coupole. Cette dernière demeurait en effet relativement étroite, et présentait une forte concentration de personnes qui pouvait gêner la prise de photographie en général, exception faite du plafond de l'édifice.

Ces photographies s'ancrent alors dans une logique de décor, qui fait cependant partie intégrante de l'œuvre dans le cadre du *Panorama*. Cette idée d'une déambulation dans le paysage est soulignée par l'artiste elle-même, lors d'un entretien réalisé pour la création du dossier pédagogique de l'exposition. Eva Jospin y souligne son intention de concevoir « des lieux ou des espaces à vivre, pour que les visiteurs pénètrent, si possible, s'ils ne sont pas mis à distance, à l'intérieur de ces paysages ¹⁰⁷ ». L'on retrouve ici le parallèle précédemment évoqué entre l'exposition et la scène de théâtre souligné par Martin R. Schärer¹⁰⁸, puisque les spectateurs deviennent les acteurs et figurants de cet espace servant à présenter un propos via les expôts. Ces photographies permettent également de retrouver le motif du selfie de paysage, inscrit dans une logique invoquée par Anne Beyaert-Geslin, avec « des paysages porteurs d'une valeur particulière qui leur vaut le statut de site¹⁰⁹ ».

Les zones les plus populaires que sont le *Panorama* et le *Domus* sont également celles que l'on retrouve sur les images visionnées sur les réseaux sociaux, rejoignant les observations selon lesquelles les œuvres murales ou les sculptures de taille plus modeste sont moins photographiées. Cependant, la seule photographie opérée devant l'une des œuvres murales a été réalisée par un visiteur seul, sur le mode du

¹⁰⁷ Dossier pédagogique de l'exposition « Eva Jospin Grottesco et Claire Tabouret D'un seul souffle », Grand Palais Rmn., disponible sur Internet <https://www.grandpalais.fr/sites/default/files/2025-12/dossier-pedagogique-eva-jospin-claire-tabouret.pdf> (consulté en février 2026), p.6.

¹⁰⁸ SCHÄRER R.Martin, *Exposer la muséologie*, Paris ICOFOM, International committee for museology, 2018.

¹⁰⁹ BEYAERT-GESLIN Anne, « Le selfie, un portrait collectif », in LIENARD Fabien et ZLITNI Sami, *Quête de visibilité et mise en scène sur les réseaux socionumériques. De la promotion de soi à la cyberviolence*, op. cit., p. 22.

selfie et de manière très assumée, puisque le visiteur a effectué plusieurs prises de vue, et n'a pas hésité à préciser qu'il souhaitait réaliser une photographie lorsque d'autres visiteurs sont entrés dans son champ photographique. Cette observation peut nous questionner sur l'influence du contexte de visite dans le choix de l'œuvre devant laquelle l'on se met en scène.

3. L'importance du contexte social de visite

Les visiteurs effectuant des visites de manière solitaire présentent généralement deux comportements lors de la prise de photographie de soi. Le premier comportement observé relève d'un comportement photographique assumé, se traduisant généralement par des selfies au bras.

Certains visiteurs seuls n'hésitent pas à aller vers d'autres afin de demander à réaliser une photographie. Ce fut le cas pour une femme observée, qui suite à un cliché réalisé par un homme photographiant une femme au niveau de la coupole centrale, est allée vers eux leur demander de la photographier au même endroit, déclarant qu'elle le montrerait ensuite à ses petits-enfants¹¹⁰. Si l'échange peut sembler anecdotique, il relève pourtant d'un motif récurrent chez les visiteurs seuls de l'exposition. Bien que les échanges soient courts et généralement seulement orientés vers la prise de la photographie, cet élément amène la question de la réciprocité entre visiteurs photographes. Un second comportement observé chez les visiteurs seuls relève au contraire de la gêne, avec des clichés effectués rapidement en une prise très rapide. Outre l'observation précédemment mentionnée lors de la visite guidée, le même comportement rapide a pu être observé chez d'autres visiteurs seuls. Ces visiteurs seuls s'inscrivent pourtant toujours dans un contexte de sociabilité selon John H. Falk et Lynn D.Dierking, selon lesquels certains visiteurs peuvent aller au musée dans l'objectif de rencontrer d'autres personnes. D'autres visiteurs isolés peuvent également s'inscrire dans un contexte de

¹¹⁰ Annexes 2.4

sociabilité via le partage de l'activité muséale sur les réseaux sociaux numériques¹¹¹.

Pourtant, la photographie en contexte muséal ne présente pas une réciprocité marquée entre les divers acteurs de ces images. Là où la photographie se réalise à deux personnes, le cas de figure selon lequel une seule apparaît sur l'image est récurrent. Selon Sébastien Appiotti, cette absence d'échanges entre les visiteurs peut posséder diverses explications.

« [...] Cette non-réciprocité [...] peut aussi se comprendre dans un contexte où par exemple il y a beaucoup de visiteurs, sur cette espèce d'économie de temps et du bon comportement qu'on estime par exemple, où certaines personnes ne vont pas vouloir non plus poser trop longtemps parce que potentiellement il y a d'autres personnes qui attendent, donc je dirais que c'est multifactoriel.¹¹² »

Le contexte de visite peut dès lors être l'une des raisons poussant vers cette absence de réciprocité, avec une importance accordée aux personnes internes au groupe, mais également aux visiteurs externes. L'absence de réciprocité doit donc s'envisager non pas comme un mouvement dont les dynamiques sont seulement internes à un groupe de visiteurs, mais bien comme un comportement s'inscrivant dans l'ensemble de l'atmosphère régnant dans la salle. Cette dernière peut être influencée par d'autres visiteurs, mais également par des travailleurs muséaux présents en salle.

C. La perception de la photographie de soi par les agents muséaux travaillant en salle

1. Une photographie pouvant générer des problématiques de gestion pour les agents muséaux

Lors de l'étude de terrain menée dans *Grottesco*, des discussions informelles ont pu être menées auprès d'agents de surveillance présents dans l'exposition

¹¹¹ FALK John H., DIERKING Lynn D., *The Museum Experience Revisited* [L'expérience muséale revisitée], op.cit.

¹¹² Annexes 1.3

Grottesco. Ces agents insistent généralement sur le fait que la photographie de soi en salles ne les dérange pas tant qu'elle n'impacte pas l'expérience de visite ainsi que la conservation des expôts, tout en étant considérée comme une pratique faisant partie intégrante de l'expérience des visiteurs. Il y avait également un rappel systématique sur le fait que les publics se devaient de respecter les mesures de conservation en ne touchant pas les œuvres.

Ces considérations rejoignent celles de la guide-conférencière Maëva Pegliasco, cette dernière soulignant que le selfie ne lui pose aucun problème dans le cadre de ses activités, mais qu'il peut également représenter une source de conflits avec les visiteurs.

« [...] Dans le cas de la fondation Cartier, il a pu y avoir une fois, je m'en rappelle, où on avait une visiteuse qui voulait absolument se prendre en photo devant une œuvre dans un endroit où ça bloquait le passage. Elle était beaucoup trop proche, donc on lui avait dit et elle l'avait mal pris. Elle pour le coup effectivement, c'est le type de gens qui prennent des selfies qu'on n'aime pas, parce que justement ils ne sont pas respectueux de l'œuvre et des autres visiteurs autour, mais c'est assez rare. La plupart du temps, ça va, il n'y a jamais eu de soucis. ¹¹³ »

Lors de notre entretien, Madame A. souligne également que la photographie peut poser des problèmes de gestion de groupes, particulièrement envers les publics adolescents.

« Le fait d'autoriser ou pas les photos, c'est vraiment un problème avec les ados. Je n'ai pas la solution miracle. Ce qui arrive généralement c'est que je les laisse faire, et que si ça dérape vraiment mais c'est rarissime, de m'énervé. [...] Ça fait retomber le côté immersif tout de suite, c'est beaucoup moins drôle et c'est rare, mais ça arrive. C'est rarissime que j'en arrive là parce qu'en général, ce sont les accompagnateurs qui déjà font ce geste-là, de dire range ton portable. ¹¹⁴ »

La photographie de soi apparaît dès lors comme étant une pratique acceptée et reconnue comme une part possible de l'expérience de visite, tout en pouvant

¹¹³ Annexes 1.1

¹¹⁴ Annexes 1.2

occasionner des tensions auprès des visiteurs. Cette ambivalence se retrouve dans l'évolution des dispositifs présents dans *Grottesco*, avec notamment l'apparition d'un scotch noir le long du *Panorama*, tout en laissant le poste de l'agent de surveillance chargé d'observer cette zone en retrait de l'œuvre. En effet, cet agent était positionné en retrait de l'œuvre, et invisible selon la zone du *Panorama* dans laquelle l'on se trouvait. Ces dispositifs illustrent selon Sébastien Appiotti les injonctions contradictoires que peuvent vivre les agents présents en salle, qui doivent faire appliquer le règlement de visite limitant le visiteur tout en étant eux-mêmes confinés dans des espaces et rôles contraignants.

« Ce qui est certain, c'est que le rôle des agents d'accueil et de surveillance ou des gardiens [...] est extrêmement ambivalent puisqu'on leur demande de faire appliquer des règles, mais parfois ces règles sont tellement chronophages ou épuisantes, même mentalement ou physiquement qu'il y a des phénomènes parfois de déport, des agents d'accueil de surveillance qui font comme s'ils ne voyaient pas ce qu'il se passe concernant ces pratiques et c'est tout à fait compréhensible. [...] Mais c'est certain qu'il peut y avoir des choses très contradictoires, puisque vous avez énoncé le fait que la personne qui surveillait était en retrait, ça peut être effectivement délibéré, tout comme le fait d'ajuster la scénographie en cours de route si on se rend compte qu'il y a un décalage trop fort entre le visiteur concret et le visiteur modèle tel qu'on l'a conceptualisé lors de la conception de la muséographie ou en tout cas de la mise en espace des œuvres¹¹⁵. »

La photographie de soi apparaît dès lors comme un outil lié dans ses représentations aux problématiques de conservation et de gestion des flux qu'il peut engendrer, tout en étant utilisé dans des contextes de médiation soulignant la légitimité que peut posséder cette pratique lorsqu'elle s'inscrit dans certains cadres. Ces derniers assurent la pertinence de l'utilisation de ce médium dans un cadre d'animation, et permettent de préciser qu'au-delà du divertissement, la photographie de soi peut apparaître comme étant un outil de médiation juste selon son contexte d'utilisation.

¹¹⁵ Annexes 1.3

2. La photographie de soi comme outil de médiation

La photographie de soi représente un médium qui peut être utilisé par les agents de médiation lors de visites avec des scolaires afin d'expérimenter certains concepts. C'est un outil qu'utilise par exemple Madame A. dans l'exposition *Grottesco*, afin de faire vivre aux groupes scolaires les différents échelles présentes dans l'exposition.

« C'est l'un des rares cas où je les encourage à faire un selfie, c'est-à-dire que je propose à la classe de se prendre en photo de toutes les façons, à la fin au minimum. [...] Je leur propose toujours de se photographier, et généralement, de se photographier dans le *Panorama* qui est tout au bout, même si on fait l'aller-retour dans la visite, donc on n'est pas à la fin de la visite, mais parce que ça ressemble à une photo de classe. ¹¹⁶»

Des activités de médiation pensées comme telles et utilisant la photographie de soi voient le jour au sein d'institutions muséales. En 2025, le Musée d'Art Moderne de Paris proposait une activité en photographie auprès de jeunes âgés de onze à quatorze ans. Suite à une visite de la rétrospective consacrée à Gabriele Münter, les participants étaient invités à « réaliser une galerie de portraits et d'autoportraits avec des appareils photos compacts ¹¹⁷», avant d'expérimenter autour du médium photographique et particulièrement du tirage.

La médiation mobilisant des outils numériques s'effectue à diverses échelles selon l'enseignant-chercheur Theo Hug. En effet, les médiations par les outils numériques mobiles se révèlent indissociables de nouvelles pratiques mobiles possibles dans les outils muséaux proposés au visiteur. Theo Hug classe ces outils de médiation selon trois niveaux d'apprentissage : micro, meso et macro¹¹⁸. Le niveau micro se réfère à un apprentissage à destination d'un individu, et se basant

¹¹⁶ Annexes 1.2

¹¹⁷ Page Atelier de photographie, site du Musée d'Art Moderne de Paris, disponible sur Internet <https://www.mam.paris.fr/taxonomy/term/19> (consulté en février 2026)

¹¹⁸ HUG Theo, "Museum Education and Mobile for Museums : Conceptual Considerations Between Old Issues and New Challenges"[Education muséale et mobile pour les musées: considerations conceptuelles entre d'anciennes problématiques et de nouveaux défis], in E KATZ James, LABAR Wayne, LYNCH Ellen (dir.), *Creativity and Technology, Social Media, Mobiles and Museums* [Créativité et technologie, réseaux sociaux, mobiles et musées], Edimbourg, Éditions MuseumsEtc, 2011, p. 66 à 93., p. 83.

sur le savoir des professionnels pouvant apporter des informations ou guider la visite. Les outils numériques y sont utilisés de manière individuelle. Les ateliers de médiation précédemment mentionnés s'inscrivent davantage dans une logique d'apprentissage au niveau meso, avec un apprentissage passant par des actions se déroulant en groupe, et une participation directe des visiteurs à l'élaboration des médiations numériques. Le niveau macro présente quant à lui la particularité d'être basé sur des échanges communautaires, avec un apprentissage dépassant l'apprentissage par la collection pour atteindre des formes d'usages du musée et des outils technologiques permettant d'effectuer des démarches collectives et socialement engagées¹¹⁹.

Cependant, la pratique de la photographie de soi semble précisément ne pas trouver d'écho particulier dans le cadre de visites guidées, activités s'effectuant pourtant en groupe. Lors de la seule photographie de soi observée dans un contexte de visite guidée, la visiteuse photographie sortit son téléphone portable et prit un selfie dans un geste discret et rapide devant le *Panorama*. Avant cela, la guide-conférencière avait dû proposer au groupe de déambuler autour du *Panorama* pour qu'ils osent le faire, et quitter le groupe qu'ils formaient jusque-là¹²⁰. Les raisons derrière cette absence sont multiples, et relèvent avant tout d'un imaginaire construit autour de la posture à adopter durant la visite guidée. Cette vision restrictive du rôle de chacun lors de la visite est soulignée par Serge Chaumier et François Mairesse, selon lesquels l'imaginaire construit autour de ces actions de médiation est encore marqué par d'anciennes modalités de visite, avec des guides transmetteurs du savoir face à des publics en situation d'enseignement passif.

« Durant longtemps, la visite-conférence dans ses formes les plus classiques, telle qu'on peut encore souvent l'entendre, par exemple dans les monuments historiques, mettait en scène un locuteur dévidant un discours appris par cœur devant un auditoire silencieux, recueilli et buvant les paroles quand il n'était pas assommé ou somnolent. Le schéma est celui du public révélé, placé dans

¹¹⁹ HUG Theo, "Museum Education and Mobile for Museums : Conceptual Considerations Between Old Issues and New Challenges" "[Education muséale et mobile pour les musées: considerations conceptuelles entre d'anciennes problématiques et de nouveaux défis], in E KATZ James, LABAR Wayne, LYNCH Ellen (dir.), *Creativity and Technology, Social Media, Mobiles and Museums*[Créativité et technologie, réseaux sociaux, mobiles et musées], op.cit.

¹²⁰ Annexes 2.3

la situation passive d'ingurgiter des informations censées l'aider à comprendre. Il ne faut pas sous-estimer cette manière, qui recueille encore beaucoup de plébiscites chez les publics, tant elle se présente comme la forme canonique du rapport au lieu culturel.¹²¹»

Ces médiations via la photographie posent néanmoins la question de l'injonction au numérique pouvant exister dans le secteur muséal ainsi que dans les activités de médiation. Les pratiques photographiques ne doivent pas devenir une injonction, ni relever d'une vision simpliste et fantasmée des attentes du public. Lors de notre entretien, Sébastien Appiotti souligne en effet que ces pratiques ne doivent pas relever de fantasmes vis-à-vis des publics, et ne sont pertinentes qu'en tant qu'outil de médiation relié à un contenu, et non en tant que prétexte à une pratique photographique que l'on présuppose répandue chez les jeunes visiteurs.

"Là-dessus, le selfie ou en tout cas la photo de soi peut-être un outil intéressant, mais encore une fois tout dépend de la thématique. [...] Il peut y avoir ces associations d'idées-là qui peuvent être faites et ça c'est intéressant à analyser, c'est-à-dire que c'est à la fois une opportunité pour les institutions, et ça dit aussi quelque chose de ces mêmes institutions et de la vision qu'elles ont des jeunes, la manière dont elles pensent que c'est la bonne solution que de s'adresser aux jeunes en se basant sur cette espèce de langage universel que serait la photographie ou la vidéo. [...] Si la photographie, notamment la photographie de soi permet effectivement de façon non gadget, mais réelle, de retisser ce lien entre le visiteur et l'œuvre par une mise en scène de soi, alors à ce moment-là oui, il faut y aller.¹²² »

Cette pratique photographique représente dès lors un outil mobilisable par les médiateurs à des fins d'animation muséale, à condition de demeurer dans le cadre d'une action ne versant pas dans l'injonction ou le divertissement.

¹²¹ CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, 3ème édition, Paris, Éditions Armand Colin, coll. U, 2023, p. 143.

¹²² Annexes 1.3

3. Les influenceurs culturels : les nouvelles visites virtuelles de guides utilisant la mise en scène de soi

Les recherches menées sur les plateformes de réseaux sociaux numériques ont permis de relever que plusieurs des mises en scène de soi opérées par les visiteurs présentent un caractère de diffusion de l'information. On observe par exemple que le nom du Grand Palais ainsi que le nom d'Eva Jospin sont fréquemment cités dans les descriptions écrites accompagnant les images, et représentant le premier contenu textuel auquel l'on accède après le visionnage de la photographie. Le nom de l'exposition, en revanche, se fait plus rare, étant par exemple totalement absent des publications présentes sur Facebook¹²³. Une adaptation des contenus textuels est également observée selon la plateforme utilisée, avec une adéquation entre le ton utilisé et le registre du réseau social. Ainsi, sur Instagram, les photographies ont une dimension davantage esthétique, tandis que sur LinkedIn, l'accent est mis sur une visite considérée comme une prolongation des activités professionnelles.

La diffusion de photographies de soi dans un cadre professionnel existe également sur d'autres plateformes, avec par exemple l'illustratrice Laura Daniel, qui a publié sur Instagram une photographie d'elle posant devant le *Panorama* à l'occasion de la publication du livret d'exposition jeunesse dont elle a réalisé les dessins¹²⁴. Au-delà de ce contexte professionnel précis, les publications d'utilisateurs communs présentent des contenus extrêmement variés, allant du témoignage de sa présence dans l'exposition jusqu'à la diffusion de contenus construits et précis sur les œuvres. D'autres publications s'inscrivent enfin dans une construction de l'image particulièrement élaborée, et notamment chez les influenceurs culturels. Entre le visiteur et le médiateur, experts ou amateurs, ces publics se doivent d'utiliser la mise en scène de soi afin de créer des publications.

Cette construction de contenus peut se faire pour les plus renommés d'entre eux en collaboration directe avec les équipes chargées de la médiation et des visites guidées. Selon Madame A., guide-conférencière au Grand Palais, des créneaux leur

¹²³ Annexes 3.4

¹²⁴ Annexes 3.1

sont réservés et sont désormais intégrés lors de la préparation des visites organisées pour la presse en amont de l'ouverture. Les équipes de médiation prennent dès lors part à la préparation du contenu de la vidéo, en fournissant des informations supplémentaires aux influenceurs sous la forme de visites spécialement conçues pour eux.

« [...] le Grand Palais ou les musées montent des visites VIP ou préférentielles avec les influenceurs, pour qu'ils puissent se prendre en photo. Si vous regardez sur leur chaîne, généralement ils sont tout seuls avec les œuvres. Ils n'ont pas quinze enfants qui passent derrière, ils ne sont pas bousculés, donc c'est une visite très particulière. Ils vous montrent quelque chose qui est confidentiel, vous êtes tout seuls avec eux, c'est vraiment très particulier. Dans ces cas-là, on les emmène, et ça j'ai pu le faire sur d'autres expositions. Ils ont déjà le dossier de presse, normalement ils l'ont lu, et on leur apporte les petites anecdotes, les choses à retranscrire qui vont accompagner les images. »¹²⁵.

Cependant, si ces visiteurs représentent une possibilité de diffusion de contenus et de médiation auprès de certains publics, Maëva Pegliasco précise que ces acteurs font certes « mieux connaître les œuvres, mais à nouveau ça ne va toucher que les gens qui sont déjà pré-intéressés par ce sujet-là. ¹²⁶».

Le Grand Palais contribue à la diffusion de certaines de ces médiations par de nouveaux acteurs de ce secteur. On relèvera particulièrement la collaboration réalisée entre l'institution et la comédienne et historienne de l'art Hortense Belhôte. À l'occasion de l'ouverture de *Grottesco*, elle a réalisé une vidéo de présentation de l'exposition que le Grand Palais a ajouté sur son site Internet dans la catégorie « l'essentiel », regroupant le dossier pédagogique, le guide de visite, le livret de jeux, ainsi que des renvois vers les catalogues et des interviews des artistes exposées ¹²⁷.

Dans le cadre de cette collaboration, Hortense Belhôte présente la vidéo en étant filmée dans l'exposition, interagissant avec humour tout en apportant des

¹²⁵ Annexes 1.2

¹²⁶ Annexes 1.1

¹²⁷ Page de présentation des expositions Eva Jospin. *Grottesco* Claire Tabouret. D'un seul souffle, section « l'essentiel », Grand Palais Rmn, disponible sur Internet, <https://www.grandpalais.fr/fr/programme/eva-jospin-grottesco-claire-tabouret-dun-seul-souffle> (consulté en mai 2026)

informations précises sur le mouvement historique du « grotesque » dans lequel l'exposition s'inscrit. Elle interagit également avec les œuvres dans une joyeuse irrévérence, notamment à travers deux séquences lors desquelles elle fait semblant de détériorer les œuvres en les touchant, ou en tombant sur une sculpture en essayant d'obtenir une prise de vue convaincante.

Au-delà de leur aspect humoristique, ces deux séquences illustrent le rôle qu'Hortense Belhôte sait tenir en réalisant cette vidéo, car la question de son influence se pose effectivement dans le cadre d'une collaboration réalisée avec le Grand Palais.

Cette vidéo permet également de souligner une pratique de la vidéo devenant de plus en plus répandue chez les influenceurs culturels, observée par Madame A. qui remarque que « maintenant, de plus en plus, ce sont des vidéos, ce ne sont pas des photos, ce sont les vidéos qui les intéressent.¹²⁸».

Les formes vidéo tendent en effet à se répandre via la création de fils de vidéos, y compris sur des plateformes qui n'étaient initialement pas dédiées à ce médium. Si ce remplacement de la photographie par la vidéo peut particulièrement exister chez les influenceurs culturels, devant s'adapter aux dernières tendances afin de rester visibles, les publications recensées de visiteurs témoignent de pratiques photographiques encore présentes.

¹²⁸ Annexes 1.2

Conclusion

La photographie de soi en milieu muséal témoigne de certaines considérations encore existantes envers les visiteurs photographes, avec une remise en question de cette pratique pour des normes de conservation ou de conditions de visite. La question du rapport existant entre l'expôt et le visiteur est également l'un des points soulevés par la photographie muséale. Au-delà des jugements hâtifs, cette pratique photographique se révèle pourtant riche en intentions. La photographie de soi en secteur muséal présente cependant des liens forts avec la photographie touristique, puisque ces images se construisent selon une logique de reconnaissance de sa présence devant un lieu ou un objet.

Les institutions muséales sont également partagées entre les injonctions technocrates et les missions muséales, entremêlant recherche et conservation, mais également animation et communication, avec une attention particulière qui doit exister afin de ne pas tomber dans un pur divertissement. Cette représentation de la photographie de soi comme outil de distraction et d'amusement est d'ailleurs l'un des points pouvant engendrer une réticence envers cette pratique. Réduire toute une pratique photographique à une intention unique se révèle pourtant réducteur, et relève d'une simplification de cette pratique comme de la vision du public, en effectuant une catégorisation du public selon des parties homogènes et distinctes, avec les publics qui respecteraient les comportements attendus d'un côté, et les fauteurs de trouble de l'autre. Une visite se déroule pourtant en plusieurs étapes, et surtout en plusieurs rencontres avec le dispositif d'exposition, mais également selon le contexte social de visite. La prise en compte de certaines caractéristiques sociologiques est en effet essentielle afin de saisir les publics avec davantage de précision, mais surtout afin de déconstruire cet imaginaire du visiteur modèle s'opposant aux autres, là où les comportements sont en réalité fluctuants, et les motivations des visiteurs multiples.

L'étude de terrain réalisée dans *Grottesco* a permis de saisir davantage certaines des motivations pouvant exister chez les visiteurs. Cette étude n'est en aucun cas exhaustive, et ses résultats sont à considérer comme l'illustration d'une

étude qualitative ne permettant pas d'obtenir le recul ainsi que la précision d'une étude quantitative. Elle se heurte également à la limite du lieu dans lequel elle est conduite, présentant un contexte relativement favorable à la photographie, là où le choix d'une institution défavorable à cette pratique aurait sans doute donné des résultats différents. Les entretiens réalisés ont permis d'enrichir ces observations, à travers des expériences vécues comme des réponses théoriques.

La photographie de soi en milieu muséal relève d'intentions multiples. Ces dernières ne sont pas seulement liées à l'utilisation des réseaux sociaux, avec une reproduction de photographies touristiques ainsi que de photographies familiales, ces deux motifs pouvant par ailleurs s'entrecroiser. La construction de l'image s'effectue également selon une forte logique de décor, avec une surreprésentation des œuvres monumentales dans les lieux où s'opèrent ces photographies. Une logique de flux peut cependant justifier cette donnée, puisque ces installations permettent d'avoir davantage de place pour réaliser des clichés, avec un fond empêchant de voir ce qu'il se passe autour, soulignant ainsi une certaine évidence photogénique. En tant que pratique, la photographie de soi en milieu muséal n'échappe pas aux répartitions genrées existantes dans la photographie de manière générale, et ce même lorsque le public de visiteurs est majoritairement féminin. En revanche, cette pratique ne s'articule pas autour d'un public jeune et adolescent, dépassant les imaginaires collectifs selon lesquels la photographie de soi serait une pratique liée aux plus jeunes générations. Ces dernières sont en effet davantage assignées au rôle de personnes photographiées, devenant les témoins de leur présence sous l'impulsion des adultes qui les accompagnent. Cette confusion entre âge et mise en scène de soi sous-entend fréquemment une corrélation entre ces images et leur publication, avec là encore un raccourci selon lequel les jeunes seraient les acteurs majoritaires de ces espaces numériques. Cependant, les images trouvées lors de veilles numériques témoignent là encore d'une diversité plus élargie dans les âges représentés au sein des personnes ayant cette pratique. Cette veille numérique aura également permis d'identifier l'importance que revêt cette pratique pour les influenceurs culturels, nouveaux acteurs muséaux à la croisée entre médiateurs, amateurs, experts et créateurs de contenus numériques.

La photographie de soi en milieu muséal affiche dès lors des motifs de déclenchement multiples, tout en posant la question de la reproduction de comportements photographiques inculqués socialement. Les visiteurs solitaires présentent en effet des choix d'œuvres différents de ceux étant présents en groupe, posant la question du regard de l'autre dans le choix que l'on opère pour exercer ensuite son œil photographique. La question de l'appropriation de l'exposition pouvant exister à travers cette pratique demeure alors en suspens, car la photographie de soi peut relever d'une pratique s'inscrivant dans le cadre d'une construction sociale, et peut réitérer des apprentissages photographiques normés et appris dans d'autres circonstances. Les outils de médiation utilisant cette pratique peuvent également reproduire ces aprioris, en limitant son utilisation à des catégories de publics dont l'on présuppose qu'elles s'intéressent à ce médium. La photographie de soi en milieu muséal témoigne dès lors d'une pratique initiée par les visiteurs et pouvant être porteuse de schémas préconstruits dans ses intentions. Ces dernières se révèlent pourtant multiples, témoignant de la nécessité de considérer cette pratique non pas comme homogène, mais plutôt à l'image des publics, c'est-à-dire à la croisée entre plusieurs catégories générales, nuancées ensuite par des contextes personnels.

Alors que l'essor de la vidéo apparaît suite à l'essor de ce format sur certaines catégories de médias sociaux, la photographie témoigne, de par son caractère fixe et immobile, de logiques photographiques encore existantes dans des cercles plus larges que ceux des seuls réseaux sociaux. Néanmoins, là où la photographie de soi nécessite une certaine fixité, la vidéo amène la question du mouvement dans l'exposition, avec une construction de l'image et de la mise en scène de soi s'opérant selon des logiques différentes, via une durée de présence plus longue associée de manière paradoxale à des montages courts et dynamiques nécessitant d'accumuler les prises de vue.

Résumé

La photographie de soi dans le contexte muséal relève d'une pratique photographique possédant une histoire évolutive selon les avancées muséologiques ainsi que les transformations des missions muséales. Cette pratique s'inscrit dans diverses intentions, entre des motivations photographiques et touristiques, et peut soulever des problématiques liées à la conservation, à la gestion des flux, à la protection des objets ou encore aux conditions de visite.

Des observations indirectes réalisées dans l'exposition *Grottesco* au Grand Palais nous ont permis de mieux comprendre les interactions des visiteurs liées à cette pratique. Des entretiens ainsi qu'une veille sur certains médias sociaux ont complété ce travail.

Ces observations ont permis de relever l'importance du contexte social de visite dans cette pratique, avec une répétition de schémas sociétaux extérieurs, tels qu'une récupération des codes de la photographie familiale et une répartition genrée de la photographie. La photographie de soi peut représenter un outil de médiation, mais également de tensions avec les travailleurs muséaux.

Self-representational photography in the museum context come under a photography practice that possess an evolutive history according to museology advances and the transformations of museums missions. This practice come within the scope of diverse intentions, between some photographic and touristic reasons, and can give rise to some problematics linked to conservation, flow managements, object's protection or yet visit conditions.

Some indirect observations executed at the exhibition *Grottesco* allowed us to understand better the visitor's interactions linked to this practice. Some interviews and a numeric monitoring on some social medias completed this work.

These observations allowed to notice the importance of the visit's social context in this practice, with a repetition of externals societal schemes, like a recuperation of

the codes of family photography and a gendered distribution of the photography. Self-representational photography can be used as a mediation tool, but it can create some tensions with museums workers too.

Mots-clés en français

Photographie de soi – Espaces d’exposition- Intentions

Mots-clés en anglais :

Self-representational photography – Exhibition spaces - Intentions

Bibliographie :

Ouvrages :

APPIOTTI Sébastien, *Prendre des photos au musée ? Quand les visiteurs gardent l'œil sur l'objectif*, Paris, Éditions MkF, coll. « Les essais visuels », 2022.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Barcelone, Éditions Payot & Rivages, 2013.

CHAUMIER Serge, KREBS Anne, ROUSTAN Mélanie (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, Paris, Éditions La documentation française, coll. « Musée-mondes », 2013.

CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, 3^{ème} édition, Paris, Éditions Armand Colin, coll. U, 2023.

FALK John H., DIERKING Lynn D., *The Museum Experience Revisited* [L'expérience muséale revisitée], Abigdon et New York, Editions Routledge, 2013.

JACOBI Daniel, *Des expositions pour les touristes ? Quand le musée devient une attraction*, Paris, Éditions MkF, coll. « Les essais médiatiques », 2020.

JACOBI Daniel, *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? Et autres écrits muséologiques*, Paris, Éditions MkF, coll. « Les essais médiatiques », 2017.

KAUFMANN Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, 4^{ème} édition, Paris, Éditions Armand Colin, 2016.

LICHTENSZTEJN Agathe, *Le selfie, Aux frontières de l'égoportrait*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Eidos », 2015.

MAIRESSE François, *Dictionnaire de muséologie*, Éditions Armand Colin, 2022.

MAIRESSE François, MONJARET Anne (dir.), *Accueillir et surveiller, Les métiers du gardien de musée*, Éditions La documentation française, coll. « Musée-mondes », 2017.

MAIRESSE François, VAN GEERT Fabien, *Écrire la Muséologie, Méthodes de recherche, rédaction, communication*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, coll. « Les fondamentaux », 2021.

PARCOLLET Rémi (dir), *Photogénie de l'exposition*, Paris, Éditions Manuella, 2018.

SANDRI Eva, *Les imaginaires numériques au musée ? Débats sur les injonctions à l'innovation*, Paris, Éditions MkF, coll. « Les essais numériques », 2020.

SCHÄRER R.Martin, *Exposer la muséologie*, Paris ICOFOM, International committee for museology, 2018.

Articles parus dans des ouvrages collectifs :

BEYAERT-GESLIN Anne, « Le selfie, un portrait collectif », in LIENARD Fabien et ZLITNI Sami, *Quête de visibilité et mise en scène sur les réseaux socionumériques. De la promotion de soi à la cyberviolence*, Editions Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2022.

BURNES Alli, « New ways of looking: self-representational social photography in museums » [Nouvelles manières de regarder: la photographie d'auto-représentation sociale dans les musées], in STYLIANOU-LAMBERT Theopisti (dir), *Museums and visitor photography: redefining the visitor experience*, op.cit., p 95 in STYLINAOU-LAMBERT Theopisti (dir), *Museums and visitor photography: redefining the visitor experience*, Edimbourg, Éditions MuseumsEtc, 2016.

HUG Theo, "Museum Education and Mobile for Museums : Conceptual Considerations Between Old Issues and New Challeges" [Education muséale et mobile pour les musées: considerations conceptuelles entre d'anciennes problématiques et de nouveaux défis], in E KATZ James, LABAR Wayne, LYNCH Ellen (dir), *Creativity and Technology, Social Media, Mobiles and Museums* [], [Créativité et technologie, réseaux sociaux, mobiles et musées], Edimbourg, Éditions MuseumsEtc, 2011, p. 66 à 93.

LEHNER Ace (dir.), *Self-Representation in an Expanded-Field, From Self-Portraiture to Selfie, Contemporary Art in the Social Media Age*, Éditions MDPI AG, 2021.

JONCHERY Anne, VAN PRAËT Michel, « Sortir en famille au musée : optimiser les négociations à l'œuvre », in EIDELMAN Jacqueline, ROUSTAN Mélanie, GOLDSTEIN Bernadette (dir.), *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La Documentation française, coll. Musées Mondes, p. 143 à 155.

JUANALS Brigitte, MINEL Jean-Luc, « Stratégies de communication et dispositifs de médiation à l'ère numérique : vers des « musées ouverts » ? » in MAIRESSE François (dir.) *Nouvelles tendances de la muséologie*, Paris, La Documentation française, coll. « Musées-Mondes », 2016.

Articles parus dans des revues :

APPIOTTI Sébastien, SANDRI Eva, « Innovez! Participez! » Interroger la relation entre musée et numérique au travers des injonctions adressées aux professionnels », *Culture & Musées*, 35, 2020. disponible sur Internet <https://journals.openedition.org/culturemusees/4383> (consulté en mai 2026)

BRIANSO Isabelle, « L'expérience de visites des touristes chinois à Versailles : entre stéréotypes et représentations », *Homo turisticus. La délectation culturelle à l'ère du tourisme de masse* (Communication & langages), 191, 2017, p. 51 à 65, disponible sur Internet <https://shs.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-1-page-51?lang=fr> (consulté en mai 2026)

<https://shs.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-1-page-51?lang=fr>

CAMERON Duncan, « A view point : the museum as a communications system and implications for museum educations » [Un point de vue : le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux, recherche sur « les musées et l'éducation], in DESVALLEES André, Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie, coll. *Muséologia*, 1, 1992, p. 259 à 270.

DAVALLON Jean, Le musée est-il vraiment un média ?, Publics et musées, 2, 1992.

DONDERO Maria Guilia, « Les pratiques photographiques du touriste entre construction d'identités et documentation », Communication & langages, 151, 2007, p. 21 -37, disponible sur Internet, https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2007_num_151_1_4631 (consulté en avril 2026)

JONAS Irène, « La photographie de famille, une pratique sexuée ? », Cahiers du genre, Minoritaires et légitimes, 48, 2010, p. 173 à 191, disponible sur Internet <https://shs.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2010-1?lang=fr> (consulté en mai 2026)

MAIRESSE François, DAUVILLAIRE Xavier, « Pop-up muséums ou le musée à l'ère d'Instagram », Lettre de l'OCIM : Musées, Patrimoine et Culture scientifique, 2022 disponible sur Internet <https://www.calameo.com/books/00577706014b6f094face> (consulté en février 2026)

Thèses universitaires :

APPIOTTI Sébastien, « Photographiez, participez ! Cadrage du regard et pratiques photographiques du public au fil des mutations du Grand Palais », Université Paris-8-Vincennes Saint-Denis, 2020.

Mémoires universitaires :

CHAUVIN Coralie, « Le musée comme marque : le statut du public en question. Le cas de la Maison Européenne de la Photographie pour la saison 2019-2020 », CELSA-Sorbonne Université, 2020.

GUET-BROHAN Alicia, « Le selfie : déconstruction et resignification d'un phénomène complexe », Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, 2014.

LÖHRER Clémentine, « Les musées à l'ère d'Instagram : entre production d'une nouvelle esthétique et injonction marketing, quels enjeux pour le musée du Web 2.0 ? », Université Sorbonne-Nouvelle, 2023.

Sitographie :

Article de presse généraliste :

BAÏETTO Thomas, « le Musée d'Orsay autorise (enfin) les photos », France Info, le 18 mars 2015, disponible sur Internet : https://www.franceinfo.fr/culture/arts-expos/le-musee-d-orsay-autorise-enfin-les-photos_852231.html (consulté en mars 2026)

GRAFFIN Marie-Isabelle, « Yayoi Kusama à Paris, une minute pour un selfie », Le Figaro, le 15 avril 2019, disponible sur Internet <https://www.lefigaro.fr/industrie-mode/yayoi-kusama-a-paris-une-minute-pour-un-selfie-20190411> (consulté en décembre 2026)

GUILLOU Francine, « Dans les musées italiens, tous les coups de selfies ne seront bientôt plus permis ! », Télérama, le 24 juin 2025, disponible sur Internet : <https://www.telerama.fr/arts-expositions/dans-les-musees-italiens-tous-les-coups-de-selfies-ne-seront-bientot-plus-permis-7026282.php> (consulté en février 2026)

GUITTON Amaelle, « Œuvres : Photographe au musée, un droit universel », Libération, publié le 10 mars 2017, disponible sur Internet : https://www.liberation.fr/arts/2017/03/10/photographe-au-musee-un-droit-universel_1554822/ (consulté en février 2026)

KHENICHE Ouafia, « Hashtag, selfie ou vapoter dans l'édition 2015 du Petit Robert », Franceinfo, Radio France, disponible sur Internet https://www.franceinfo.fr/culture/livres/hashtag-selfie-ou-vapoter-dans-l-edition-2015-du-petit-robert_1688293.html (consulté en février 2026)

PROVOST Lauren, « Comment les musées se dépoussièrent sur les réseaux sociaux », le Huffington Post, le 31 mars 2013, disponible sur Internet : https://www.huffingtonpost.fr/actualites/article/comment-les-musees-se-depoussierent-sur-les-reseaux-sociaux_16939.html (consulté en février 2026)

RICHARD Simon, « Insolite. « Un geste irrespectueux » : il s'assoit pour faire une photo souvenir et détruit la « chaise de Van Gogh » ornée de milliers de cristaux »,

Midi Libre, le 15 juin 2025, disponible sur Internet : <https://www.midilibre.fr/2025/06/15/insolite-un-geste-irrespectueux-il-sassoit-pour-faire-une-photo-souvenir-et-detruit-la-chaise-de-van-gogh-ornee-de-milliers-de-cristaux-12763781.php> (consulté en février 2026)

Pages Internet :

Code de la propriété intellectuelle, article L122-5, disponible sur Internet https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006069414/LEGI_SCTA000006161637/ (consulté en mars 2026)

Droit à l'image et respect de la vie privée, Service public, disponible sur Internet <https://www.service-public.gouv.fr/particuliers/vosdroits/F32103#:~:text=Photographier%20ou%20filmer%20une%20personne,15%20000%20%E2%82%AC%20d'amende> (consulté en mai 2026)

Définition du mot « selfie », Dictionnaires d'Oxford, disponible sur : https://www.oed.com/dictionary/selfie_n?tab=meaning_and_use#302967200

LOCHON Pierre-Yves, in « Synthèse du cycle soirée-débat déontologie Et demain ? Intelligence artificielle et musées », ICOM France, 72p., disponible sur Internet, https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2024-02/brochure_Et%20demain-AI%20et%20muse%CC%81es%20A5_numerique_0.pdf (consulté en avril 2026)

Photographier au musée - Guide de sensibilisation juridique à l'usage du visiteur-photographe, 2017, Pierre Noual, disponible sur : https://fotoloco.fr/wp-content/uploads/2017/03/Photographier_au_musee_2017.pdf

Documents trouvés sur les sites Internet d'institutions culturelles :

WINESMITH Keir, « On collaboration: SFMOMA and Adobe rethink the selfie » [Sur la collaboration : SFMOMA et Adobe repensent le selfie], site Internet du SFMOMA, octobre 2016, disponible sur Internet,

<https://www.sfmoma.org/read/on-collaboration-sfmoma-adobe-rethink-selfie/>

(consulté en avril 2026)

WINESMITH Keir, « On collaboration: SFMOMA and Adobe rethink the selfie »[Sur la collaboration : SFMOMA et Adobe repensent le selfie], site Internet du SFMOMA, octobre 2016, disponible sur Internet, <https://www.sfmoma.org/read/on-collaboration-sfmoma-adobe-rethink-selfie/>

(consulté en avril 2026)

Brochure de l'exposition *Le Prado Multiplié : la Photographie comme Mémoire Partagée*, [The Prado Multiplied : Photography as Shared Memory], Musée du Prado, version anglaise, disponible sur Internet, <https://www.museodelprado.es/en/resource/the-prado-multiplied/c789095d-4548-b2f5-b4a4-797269907b7f> (consulté en mai 2026)

Communiqué de presse « Louvre-Renaissance », le 10 octobre 2025, disponible sur Internet, <https://presse.louvre.fr/wp-content/uploads/2025/10/620f37d3c9d8340fee5245416dd3a865.pdf> (consulté en avril 2026)

Charte « Tous photographes ! Charte des bonnes pratiques photographiques dans les musées et les monuments nationaux », Ministère de la Culture et de la Communication, disponible sur Internet https://www.quaibranly.fr/fileadmin/user_upload/1-Edito/6-Footer/7-Mentions-obligatoires/TousPhotographes.pdf (consulté en février 2026) (note : ce document provient du site Internet du Musée du Quai Branly car la version publiée par le Ministère de la Culture et de la Communication n'est plus accessible en ligne.)

Communiqué de presse « Clôture des expositions Eva Jospin Grottesco et Claire Tabouret D'un seul souffle », Grand Palais Rmn, le 31 mars 2026, disponible sur Internet <https://presse.grandpalaisrmn.fr/cloture-de-lexposition-eva-jospin-et-claire-tabouret/> (consulté en mai 2026)

Dossier de presse du Grand Palais Rmn, « La Joconde exposition immersive », plan de l'exposition, disponible sur Internet, [file:///C:/Users/noemi/Downloads/DP_-_La_Joconde_exposition_immersive%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/noemi/Downloads/DP_-_La_Joconde_exposition_immersive%20(1).pdf) (consulté en avril 2026)

Dossier pédagogique de l'exposition « Eva Jospin Grottesco et Claire Tabouret D'un seul souffle », Grand Palais Rmn,, disponible sur Internet <https://www.grandpalais.fr/sites/default/files/2025-12/dossier-pedagogique-eva-jospin-claire-tabouret.pdf> (consulté en février 2026)

Notice de l'œuvre *Mona Lisa Louvre Paris*, Fonds d'art contemporain de la Ville de Paris, disponible sur Internet https://fondsartcontemporain.paris.fr/collection/mona-lisa-louvre-paris-martin-parr_23356 (consulté en février 2026)

Page Internet de présentation de l'exposition *La Joconde, exposition immersive*, Grand Palais Immersif, <https://grandpalais-immersif.fr/la-joconde-exposition-immersive> (consulté en avril 2026)

Page de présentation des expositions Eva Jospin. Grottesco Claire Tabouret. D'un seul souffle, section « l'essentiel », Grand Palais Rmn, disponible sur Internet, <https://www.grandpalais.fr/fr/programme/eva-jospin-grottesco-claire-tabouret-dun-seul-souffle> (consulté en mai 2026)

Preguntas frecuentes, [Questions fréquentes], Musée du Prado, site Internet du Musée, disponible sur Internet, https://content3.cdnprado.net/doclinks/pdf/visita/preguntas-frecuentes-sep2024_v2.pdf?v=2 (consulté en mai 2026)

Page Internet “Concours photo Me in my Museum” [Concours photo Moi dans mon Musée], ICOM, disponible sur Internet <https://imd2012.mini.icom.museum/fr/jim-2012/concours-photo-me-in-my-museum/> (consulté en avril 2026)

Rapport annuel 2023, Grand Palais-Rmn, disponible sur Internet https://grandpalaisrmn.fr/Rapports_Activite/2023/index.html#/page/16 , (consulté en avril 2026)

Rapport annuel 2024, Grand Palais-Rmn, disponible sur Internet https://grandpalaisrmn.fr/sites/default/files/media/files/2025-01_RMNGP_RAPPORT%20ACTIVITES%202024-21.pdf , (consulté en avril 2026)

Annexe 1. 1. Entretien réalisé auprès de Maëva Pegliasco, guide-conférencière au Grand Palais et dans l'exposition Claire Tabouret. *D'un seul souffle*. Eva Jospin. *Grottesco*

Entretien réalisé le 23 janvier 2026 en visioconférence.

Édouard : Avez-vous fréquemment observé des visiteurs effectuant des selfies dans votre musée mais également, c'est vrai que je ne vous l'ai pas demandé, vous avez eu d'autres expériences en musée ?

Maëva Pegliasco : En musée oui, à la fondation Cartier, et avant je travaillais sur la Côte d'Azur, donc j'ai pu travailler sur deux autres musées là-bas. Est-ce que j'ai pu voir beaucoup de gens prendre des selfies ? Sans doute, mais mine de rien, ce n'est pas quelque chose qui m'a énormément marqué. Dans le cas du Grand Palais, c'est surtout pour effectivement l'exposition *Grottesco*, avec l'espèce de grande forêt de carton au fond, parce que ça peut créer un décor derrière soi, c'est plus approprié pour prendre un selfie. Pareil à la fondation Cartier, les quelques fois où j'ai pu voir des selfies, c'était avec une très grande œuvre derrière qui fait la taille d'un mur, et qui permet vraiment de prendre un selfie avec un fond derrière. Mais sinon au-delà de ça, quand je travaillais sur la Côte d'Azur, j'ai un peu oublié parce que c'était il y a quelques temps, mais c'était peut-être plus des selfies avec le paysage de bord de mer, peut-être, qu'avec le lieu en tant que tel.

Édouard : Pensez-vous que le selfie a sa place dans le musée ?

Maëva Pegliasco : Oui, je ne vois pas pourquoi on devrait l'interdire. Les gens font ce qu'ils veulent tant qu'ils ne monopolisent pas l'œuvre pendant trop longtemps, qu'ils ne mettent pas le flash, qu'ils ne s'approchent pas trop ou qu'ils ne touchent pas. Dans la limite du respect des autres usagers, je n'y vois pas d'inconvénients. Je me rappelle d'une fois à la fondation Cartier, où effectivement il a pu y avoir des

prises de photos... Alors est-ce qu'on reste uniquement dans le cadre du selfie, ou est-ce qu'on traite aussi des gens qui se font prendre en photo par d'autres personnes ?

Édouard : Oui, je traite les deux, du moment qu'il y a mise en scène de soi avec une œuvre je considère ça comme un selfie.

Maëva Pegliasco : Okay, dans le cas de la fondation Cartier, il a pu y avoir une fois, je m'en rappelle, où on avait une visiteuse qui voulait absolument se prendre en photo devant une œuvre dans un endroit où ça bloquait le passage. Elle était beaucoup trop proche, donc on lui avait dit et elle l'avait mal pris. Elle pour le coup effectivement, c'est le type de gens qui prennent des selfies qu'on n'aime pas, parce que justement ils ne sont pas respectueux de l'œuvre et des autres visiteurs autour, mais c'est assez rare. La plupart du temps, ça va, il n'y a jamais eu de soucis.

Édouard : Diriez-vous que vous avez déjà dû vous déplacer ou adapter vos déplacements en salle en raison de cela, est-ce que ça influence vos déplacements ?

Maëva Pegliasco : Oui, ça peut arriver de me décaler un petit peu si je vois qu'il y a quelqu'un qui est en train de prendre une photo. Je suis plutôt tolérante avec ça, tant que ça ne dure pas cent-cinquante ans, il n'y a pas de soucis. Mais oui, ça a déjà dû m'arriver de me déplacer un petit peu.

Édouard : Est-ce que vous diriez que votre institution actuelle, le Grand Palais, encourage, dissuade, ou reste plutôt neutre par rapport aux selfies ?

Maëva Pegliasco : Je dirai plutôt neutre. On n'a jamais eu de directive là-dessus, il n'y a pas d'affiche à ce sujet je crois, enfin pas à ma connaissance, les gardiens de salle n'interviennent pas s'ils voient quelqu'un prendre un selfie, donc je dirai plutôt neutre.

Édouard : D'après vos observations en salles, est-ce que vous pensez que le Grand Palais va rester sur cette même politique, ou modifier sa politique actuelle face aux selfies, donc en allant vers l'encouragement ou la dissuasion par exemple ?

Maëva Pegliasco : Ça dépend des expositions. Disons que pour les expositions classiques, comme *Grottesco*, je pense qu'ils vont rester neutres. Mais par contre, effectivement le Grand Palais peut des fois organiser des expositions qui sont clairement faites pour prendre des selfies. Par exemple, l'été dernier il y avait une exposition qui s'appelait *Euphoria*, je n'ai pas guidé dessus mais je l'ai visitée, où c'est l'art gonflable. Il y a plein de structures gonflables, avec des couleurs très pop. C'est fait pour attirer les familles avec les enfants, mais c'est fait aussi pour clairement attirer les personnes qui veulent faire des photos, faire des selfies. Donc dans les expos classiques ils sont neutres, mais ça peut arriver qu'ils organisent des expositions où il y a clairement cette possibilité de faire des supers selfies qui est l'argument qui fait venir les gens.

Édouard : D'après vos observations en salle également, est-ce que vous pensez que le selfie modifie la visite de l'exposition pour les visiteurs ? Est-ce que ça crée des questions pour vous de gestion des flux, ou des discussions avec les visiteurs, un changement d'ambiance en salles par exemple ?

Maëva Pegliasco : Non pour le moment, après il se trouve que je ne suis pas tout le temps tous les week-ends au Grand Palais. Parce que je réfléchis en termes de publics, et souvent au Grand Palais mine de rien, il n'y a pas que des personnes

âgées mais il y a quand même pas mal de personnes on va dire retraitées, donc ils ne sont pas du genre à faire des selfies. Je pense que le moment où il y a le plus de personnes susceptibles de faire des selfies, donc peut-être des personnes plus jeunes ou des touristes, c'est peut-être les week-ends, et je ne suis pas systématiquement tous les week-ends au Grand Palais, donc peut-être que je n'ai pas la vision globale. Dans mon quotidien je suis plutôt là en jour de semaine, c'est plutôt des personnes qui ont au moins quarante ans et des personnes âgées, donc il n'y a pas beaucoup de cas de selfies.

Édouard : Est-ce que si le selfie était interdit dans votre institution, vous pensez que cela changerait vos conditions de travail, pourrait les dégrader, les améliorer ?

Maëva Pegliasco : Je ne pense pas que ça changerait grand-chose, parce qu'il n'y a pas super souvent des selfies. Peut-être que ça créerait une légère petite charge mentale en plus, si j'avais à dire aux gens « les selfies ne sont pas autorisés » mais vu qu'il n'y en a quasiment pas, non, franchement ça ne changerait pas grand-chose. Enfin, il n'y en a quasiment pas dans mon emploi du temps, à nouveau je ne suis pas là toutes les semaines.

Édouard : Est-ce que, et ça pourrait être plus globalement d'après vos expériences générales en musées, vous avez remarqué une évolution des dispositifs présents en salle, avec davantage d'œuvres, d'objets ou d'installations qu'on pourrait qualifier d'« instagrammables » ?

Maëva Pegliasco : Dans ma carrière en général, pas qu'au Grand Palais ?

Édouard : Oui.

Maëva Pegliasco : Oui, c'est sûr qu'il y a une prise en compte de ça, c'est clair, mais après, à nouveau ça dépend un peu des institutions. Disons qu'il peut y avoir des musées qui mettent en place, ce n'est pas systématique non plus, mais il peut y avoir des musées qui mettent en place des bornes pour se prendre en photo. Maintenant avec l'IA on peut faire très facilement des trucs où on se prend en photo, et ça nous met comme si on était un personnage de la Renaissance ou du dix-neuvième. Donc ça peut arriver, mais ce n'est pas forcément dans l'exposition, c'est peut-être dans les vestiaires ou dans la salle d'accueil. Après, il y a des endroits qui sont vraiment uniquement orientés sur le selfie, mais on ne peut pas parler de musée en tant que tel, ça va être des installations comme l'année dernière le *Palais des rêves* au Carrousel du Louvre, où c'était une succession d'installations avec des néons, des balançoires, des miroirs, des choses comme ça. Là à nouveau c'était vraiment fait typiquement pour les enfants et pour se prendre en photo. Ça, il n'y en a pas encore énormément dans les musées, mais ça peut arriver. Après, est-ce qu'il y a des choses vraiment spécifiques pour faire des selfies ? Là comme ça, pas plus que ça je dirai, peut-être un peu mais ce n'est pas non plus énormément développé, en tout cas dans les institutions dans lesquelles j'ai pu travailler.

Édouard : Est-ce que vous avez constaté une évolution du regard porté sur les œuvres, avec des visiteurs qui regarderaient davantage ou moins les œuvres lorsqu'il y a une prise de selfie ?

Maëva Pegliasco : C'est difficile de vous répondre là-dessus parce que comme je vous disais, je n'en vois pas souvent, et quand je vois des gens prendre le selfie, je n'ai pas forcément pu voir avant combien de temps ils ont passé à observer l'œuvre, est-ce qu'ils ont lu le cartel, donc je ne peux pas vraiment vous dire là-dessus. Il faudrait vraiment observer sur le temps long la trajectoire de la personne, comment elle évolue avec l'œuvre. Des fois ça m'arrive de juste voir en un coup d'œil des gens qui prennent un selfie. Je ne peux pas vous dire précisément le processus qui s'est mis en place, mais c'est une très bonne question. Après dans le cas du Louvre par exemple, où j'ai pu travailler mais pas forcément en tant que guide, j'étais agent

de musée pour le coup, là clairement il y a beaucoup de gens qui viennent juste prendre la photo et qui repartent entre guillemets. C'est vraiment plus le côté comme une preuve, voilà, on a vu ce truc iconique, un peu comme un truc coché sur une liste. Ça oui, au Louvre avec les touristes, ça se pratique beaucoup plus, moins au Grand Palais parce que c'est moins connu on va dire pour les touristes.

Édouard : Dans les musées où vous avez travaillé, seriez-vous davantage pour l'installation de dispositifs dissuadant le selfie, ou plutôt de dispositifs l'encourageant ?

Maëva Pegliasco : Il n'y a pas possibilité de rester neutre, comme ils font au Grand Palais ?

Édouard : Si, ça peut être votre réponse, totalement. Plutôt neutre ?

Maëva Pegliasco : Oui, plutôt neutre, parce que favoriser peut-être pas non plus, sauf si c'est vraiment une exposition qui est complètement pensée pour ça, mais sinon favoriser peut-être pas, parce que ça crée quand même des attroupements, des files d'attentes, ça peut gêner les autres visiteurs. Donc peut-être pas favoriser mais pas non plus interdire, on va dire une position plutôt neutre. Ou on peut imaginer un surveillant qui intervient auprès d'un visiteur ou d'une visiteuse s'ils bloquent les gens et passent trop de temps devant une œuvre, mais sinon, non plutôt neutre.

Edouard : Est-ce que vous pensez que les selfies d'exposition partagés sur internet participent réellement à la diffusion des objets présents en salles ?

Maëva Pegliasco : Ça dépend de qui poste la photo, ça dépend aussi de l'influenceur entre guillemets. Parce que les musées, de plus en plus lorsqu'il y a une nouvelle

exposition qui ouvre, font venir en avant-première ce que j'appelle les influenceurs culture, les influenceurs musées, qui ne vont pas forcément prendre des selfies, mais ils vont prendre des photos de l'exposition, la mettre en avant en stories, parler vraiment du contenu de l'exposition, apporter vraiment un contenu scientifique entre guillemets. Ça oui clairement, ça fait mieux connaître les œuvres, mais à nouveau ça ne va toucher que les gens qui sont déjà pré-intéressés par ce sujet-là. Donc sur des gens qui publieraient juste la photo, comme ça, sans apporter d'explications autour de l'œuvre, je suis un peu plus mitigée. Mais d'un autre côté oui, parce que ça peut arriver effectivement tout simplement, quelqu'un de très connu qui se prend en photo avec quelque chose, ça devient à la mode, donc les gens peuvent aller se renseigner dessus, soit juste recopier, soit juste lire un petit peu sur l'œuvre, donc c'est un peu kif-kif. A nouveau ça va dépendre des gens, il y a des gens qui vont juste recopier ce qu'a fait cette personne et vouloir absolument se prendre en photo avec cette œuvre sans chercher plus loin, type la *Joconde*. Mais il y en a qui par ce biais-là vont quand même être amenés petit à petit à s'intéresser un petit plus à l'art. Là aussi c'est un peu au milieu, c'est-à-dire que je pense que ça peut quand même apporter de la visibilité, faire s'intéresser les gens sur une œuvre, mais il faut faire attention à ce que ça ne crée pas aussi des gens qui se ruent tous pour aller se prendre en photo avec cette œuvre-là juste pour faire la photo, suivre une *trend* et être à la mode. Là ça peut créer le même genre de problèmes qu'on a au Louvre. Donc oui, mais ça dépend comment c'est fait, par qui, et pour qui.

Édouard : Avez-vous déjà eu une conversation avec un ou plusieurs visiteurs à partir d'un selfie qu'il prenait ?

Maëva Pegliasco : Non, je ne crois pas, sauf dans le cas de la dame dont je vous parlais à la Fondation Cartier, où il y a eu une conversation un peu forcée parce qu'elle était trop proche de l'œuvre et qu'elle l'a touchée. Mais sinon non, pas spécialement.

Édouard : Vous y aviez déjà un peu répondu, mais dans le cadre du travail en tant que guide-conférencière, est-ce que vous seriez plutôt pour l'encourager le selfie, l'empêcher, ou l'autoriser mais sous certaines restrictions, et vous étiez plutôt pour cette option-là, s'il y avait des restrictions, quelles seraient-elles ?

Maëva Pegliasco : Principalement de ne pas se mettre trop près de l'œuvre, de ne pas la toucher, et surtout de ne pas y passer cent-cinquante ans, de ne pas faire vraiment une séance photo. Pas plus peut-être, c'est difficile de *timer*, mais peut-être pas plus de trente secondes, une minute grand max.

Édouard : Vous m'avez dit qu'au Louvre, ça représentait vraiment un défi pour la protection des œuvres ?

Maëva Pegliasco : En fait, je n'étais pas dans les espaces même des salles, donc je n'y ai pas assisté vraiment moi-même, mais ça m'a été rapporté. C'est connu de toutes façons que dans les salles où il y a les plus grands chefs d'œuvres, c'est quasiment impossible de s'approcher parce que tout le monde veut prendre en photo l'œuvre, donc c'est un peu de notoriété publique. Après on peut s'en douter un peu aussi, parce que rien que dans les espaces d'accueil où j'étais, le Louvre est tellement célèbre que les gens font des selfies dès l'extérieur, ou dès l'intérieur sous la pyramide. Ils veulent voir aussi la pyramide inversée parce qu'elle est apparue dans *Da Vinci Code*, donc on n'a aucun mal à imaginer ce qui peut se passer dans les salles avec les œuvres les plus connues.

Annexe 1. 2. Entretien réalisé auprès de Madame A., guide-conférencière au Grand Palais et dans l'exposition Claire Tabouret. *D'un seul souffle*. Eva Jospin. *Grottesco*

Entretien réalisé le 15 février 2026 en visioconférence.

Madame A. : Je suis conférencière ponctuelle, c'est-à-dire que ce sont des vacances pour la Réunion des Musées Nationaux -Grand Palais, qui s'appelle la RMN-GP. Je ne suis pas en contrat permanent, ce qui me permet de choisir mes expositions, de choisir mes dates également, et même dans un certain sens de choisir aussi mes publics. C'est pour ça que je prends très volontiers dès que je sais qu'il y a des partenariats particuliers et pas des journées un peu standard. Les partenariats sont souvent particuliers avec les enfants, le scolaire, et tout ce qu'on appelle le public éloigné. C'est vraiment important à connaître en muséologie, ce qu'on appelle les publics éloignés c'est une véritable cible, ça fait souvent partie du programme scientifique. C'est l'idée d'essayer d'amener les personnes qui généralement ne viennent pas au musée. Elles peuvent être éloignées physiquement, par exemple nous à Paris, très clairement c'est tout simplement le fait d'être en grande banlieue. Même pour les classes c'est une véritable difficulté, c'est la municipalité qui doit leur accorder un bus, mais les scolaires normalement ne rentrent pas dans ce cadre-là. Là on parle d'individuels plutôt, dont les moyens de locomotion peuvent être limités, par exemple parce qu'ils sont enfermés dans un hôpital, même en prison, dans un institut quel qu'il soit qui limite les sorties. Ça c'est la première des choses, ce n'est la plus courante. Évidemment, on peut dans ce cas-là prévoir aussi une visite hors-les-murs, ce qui n'est pas vraiment possible et ce qui est regrettable pour cette exposition-là, *Grottesco*. Sinon, on a surtout tous ceux qui n'ont jamais mis les pieds dans un musée, et ils sont nombreux pour plein de raisons : c'est cher, ils ont peur, etc. Dans ces cas-là, le partenariat c'est de passer souvent par des associations qui ont l'habitude de sortir les gens justement, de les regrouper, de créer du lien social, donc c'est extrêmement important. Il ne s'agit pas de leur apprendre les musées, mais de les familiariser et de créer un lien social via ces sorties. C'est la fonction sociale également des visites dans les musées, en plus du

plaisir de voir des belles choses et surtout de les commenter, d'en parler ensemble. Dans les associations, ce sont beaucoup des associations de quartier qui permettent de monter ça. Ce sont beaucoup des femmes, des femmes au foyer dans ces cas-là, qui viennent avec les enfants parce qu'elles n'ont personne pour les garder, mais qui viennent et qui souvent ont du mal à maîtriser le français également, donc c'est un vrai frein, pourquoi dans une expo, tout doit être expliqué ? Et ça *Grottesco*, c'est un énorme avantage justement pour cela, parce que c'est une exposition qui est parfaitement visuelle. Elle peut vraiment se faire avec différentes lectures, soit très expliquées, soit pas du tout. On a aussi des visites particulières pour les familles, pour les enfants. Pour les scolaires de façon générale, pour les enfants venant en famille également, il y a la question des tout-petits. On ne les met pas dans les publics empêchés, éloignés, mais il y a vraiment l'idée de prendre l'habitude pour des tout-petits, je parle de maternelles, de les emmener déjà à l'école. Les classes maternelles, c'est rare, ça se fait maintenant de plus en plus mais ça reste très rare. Il y a toute la difficulté matérielle de venir, c'est super fatiguant, on est obligés de passer par les escaliers en plus pour cette exposition donc c'est compliqué, parce qu'on ne peut pas les mettre tous dans les ascenseurs. Pour les sorties des petits, il faut qu'il y ait pour un groupe ou une classe complète le maître ou la maîtresse plus cinq accompagnants, ou quelque chose comme ça. C'est énorme et ça mobilise énormément de gens, et en plus c'est des visites qui sont plus courtes que les autres puisqu'on recommande trois quarts d'heure, pas plus. Au-delà, la concentration n'est plus possible, et on les fait s'asseoir le plus possible. Donc c'est des visites aussi qui sont rares dans les musées, et qu'on essaie de mettre en place également. Dans ce cas-là pour les tout-petits, même pour les primaires, le Grand Palais a mis en place des visites d'exploration. Ce sont des visites qui sont plus courtes, donc maximum une heure, trois quart d'heure à une heure, et qu'on conduit avec un sac. Le conférencier a un sac, les adultes accompagnateurs en ont un également, et il y a des surprises dedans, et le but c'est de faire utiliser le maximum de sens. Ça peut être de sentir, etc. On n'utilise pas la photo, c'est d'autres sens par lesquels on les encourage. On va leur faire toucher, pour *Grottesco*, on a des peluches d'animaux pour leur faire remarquer qu'il n'y a pas un être vivant, pour leur faire imaginer qu'on peut voir la forêt le jour ou la nuit,

donc deux animaux diurnes et nocturnes, les encourager éventuellement à se raconter une histoire à partir d'un animal, puis pour leur faire remarquer qu'il n'y a pas de points de repères. Ça c'est pour les plus grands, et c'est pour les adultes aussi, pour leur expliquer qu'en l'absence de personnages vivants, on n'a pas l'échelle. Elle ne donne jamais l'échelle, on ne peut pas se référer, et ça fait partie de ses nombreux jeux d'optiques. C'est l'un des rares cas où je les encourage à faire un selfie, c'est-à-dire que je propose à la classe de se prendre en photo de toutes les façons, à la fin au minimum. On commence toujours un parcours scolaire, que ce soit les petits avec la visite d'exploration ou par la suite les plus grands, jusqu'au lycée sans problèmes voire plus, en demandant évidemment aux professeurs accompagnateurs s'ils ont préparé quelque chose, s'ils souhaitent aborder plus particulièrement un domaine, un point, on leur propose de prendre la parole, on leur demande s'ils ont prévu par la suite de retravailler en classe, ils ont peut-être un projet en parallèle, quelque chose qui peut entrer en résonance. Dans tous les cas, pour garder aussi un souvenir, d'autant plus s'il n'y a pas de projets, je leur propose toujours de se photographier, et généralement, de se photographier dans le *Panorama* qui est tout au bout, même si on fait l'aller-retour dans la visite, donc on n'est pas à la fin de la visite, mais parce que ça ressemble à une photo de classe. Avec une classe, on est obligés de faire des photos qui sont faciles, c'est-à-dire qu'on ne peut pas être en plein couloir, il y a une question de sécurité assez pratique. Sinon j'ai aussi des adultes lambdas dans la journée. Pour un adulte normalement c'est une heure et demie pour une visite, une heure et demie pour les deux expositions puisqu'on fait toujours les deux expositions et on les met un peu en parallèle. Toutes les deux traitent d'architecture, toutes les deux proposent les deux types d'exposition qu'un artiste peut faire, c'est-à-dire soit montrer quand on a eu un parcours suffisamment important une rétrospective, avec tout le parcours justement. Je considère que c'est le cas d'Eva Jospin, parce qu'elle reprend systématiquement ses œuvres, elle les augmente. Ce n'est pas du tout le cas de Claire Tabouret, qui au contraire choisit finalement de montrer ce qu'elle venait tout juste de terminer parce que c'était aussi sujet à polémiques, elle s'est dit je leur montre, ils jugeront, on les associe comme ça à la démarche. Donc c'est vraiment les deux types, c'est intéressant aussi de les montrer de cette façon-là. La seconde

vous invite dans l'atelier, la première vous offre quelque chose de totalement immersif où vous allez pouvoir rêver, et c'est pour ça que dans la première, chez Eva Jospin, l'énorme difficulté qu'on a bien sûr c'est l'absence de mise à distance. Dans un musée, on a un règlement de visite, vous le signez automatiquement dès que vous prenez un billet. Vous devez respecter un certain nombre de choses, et notamment ne pas toucher les œuvres, mais surtout ne pas dépasser toutes les mises à distance qui existeraient. Cette mise à distance, ça peut être un socle par terre, s'il y a le risque que vous trébuchiez sur l'œuvre, ça peut être une barrière, un faisceau lumineux, un faisceau qui n'est pas lumineux mais qui va être sonore, c'est tout ce qui vous empêche de vous approcher trop près. On a toujours des œuvres qui sont abîmées parce que quelqu'un a trébuché, a reculé. Ce n'est pas du tout forcément volontaire bien sûr, la plupart du temps les plus gros dégâts sont accidentels, en particulier quand ce sont des maquettes. Quand ce sont des grandes expositions avec des prêts internationaux, la quasi-totalité des peintures sont sous vitrage sécurisé, les dessins systématiquement, en revanche tout ce qui est sculpture ça se fait autrement, on a le socle déjà qui peut introduire une distance, puis ensuite on a ce qu'on appelle des dispositifs de mise à distance que je viens de vous décrire. On n'a rien de tout ça avec Eva Jospin. Ça nous a tous fait extrêmement peur quand on a vu que c'était en carton, hyper-fragile. Donc ça encourage le selfie parce qu'on n'a pas les reflets, contrairement à tous ceux qui s'énervent en disant « non mais attends, bouge-toi un peu, bouge » parce qu'ils ont en fait tous les spots de la scénographie qui se reflètent. Je les vois parce que j'interviens dans d'autres musées, c'est vrai que ça les dérange toujours pour tous les musées qui n'ont pas d'éclairage naturel zénithal. En revanche, pour Eva Jospin, il est difficile de circuler, c'est une exposition qui a énormément de succès quasiment depuis le début, il y a quand même eu un effet bouche-à-oreille très important et donc croissant. Du coup, les gens ont peu de recul sur les œuvres, et inversement, donc pour se prendre en photo ce n'est pas évident non plus. En revanche, ils peuvent le faire aussi près qu'ils veulent, ça c'est clair. C'est tout à fait possible. C'est un choix volontaire d'Eva Jospin. Vous m'aviez dit que la scénographie vous intéressait, et je vous avais dit qu'elle nous l'avait confié, puisqu'elle fait une visite au départ de présentation, comme tous les artistes ou les commissaires d'exposition, avant que l'exposition

n'ouvre. On diffuse un certain nombre de matériel d'exposition, le dossier de presse, le catalogue d'exposition, tout autre document qui puisse aider, puis ils organisent si possible une visite pour expliquer leurs intentions, c'est-à-dire ça je l'ai mis à gauche parce que ça s'enchaîne avec telle chose, ce qui m'intéressait c'était que, etc. Et elle, lors de cette visite, qu'elle a dû répéter auprès de conférenciers extérieurs j'imagine, généralement ça se fait, surtout elle a dû le faire auprès de la presse, et dans la presse c'est élargi, il y a tous les influenceurs également, qui ensuite peuvent revenir faire une visite et eux, ce sont les seuls que je vois parce que je les accompagne dans ces cas-là, mais je n'en ai pas accompagné sur cette exposition malheureusement pour vous. Mais dans ce cas-là, le Grand Palais ou les musées montent des visites VIP ou préférentielles avec les influenceurs, pour qu'ils puissent se prendre en photo. Si vous regardez sur leur chaîne, généralement ils sont tout seuls avec les œuvres. Ils n'ont pas quinze enfants qui passent derrière, ils ne sont pas bousculés, donc c'est une visite très particulière. Ils vous montrent quelque chose qui est confidentiel, vous êtes tout seuls avec eux, c'est vraiment très particulier. Dans ces cas-là, on les emmène, et ça j'ai pu le faire sur d'autres expositions. Ils ont déjà le dossier de presse, normalement ils l'ont lu, et on leur apporte les petites anecdotes, les choses à retranscrire qui vont accompagner les images. En revanche, ils décident complètement, ils sont généralement accompagnés de quelqu'un qui va les prendre en photo, c'est des faux selfies, même s'ils tendent le bras, ce n'est pas un vrai selfie, même s'ils tendent avec une perche, c'est pareil ils sont deux, voire trois même s'il y a quelqu'un qui porte un éclairage, et ça peut prendre un peu de temps parce que ce n'est pas spontané. Maintenant, de plus en plus, ce sont des vidéos, ce ne sont pas des photos, ce sont les vidéos qui les intéressent. Je reviens sur la scénographie, quand elle nous a fait sa présentation, elle nous a expliqué son parcours rapidement et je crois qu'elle nous a dit, je ne crois pas l'avoir lu, mais en tout cas c'est sûr, elle avait pensé être scénographe à un moment donné. Elle a eu une année d'architecture, elle dit avec beaucoup d'humour qu'elle ne l'a pas terminé et que c'est pour ça, car c'était chronologique, qu'elle est restée bloquée à l'Antiquité, *Vitruve*, *Palazzio* et tous les temples qu'on voit dans l'exposition. Mais elle avait ce souhait de scénographie, et c'est rarissime effectivement de voir une artiste qui maîtrise à ce

point l'effet d'ensemble. D'abord parce que l'espace d'exposition s'y prête. Je crois qu'elles avaient le choix toutes les deux de la galerie, c'était l'une ou l'autre galerie, ça je ne sais pas dans quelle mesure ça été vraiment déterminant, en revanche, ce n'est pas un enchaînement de salle, c'est vraiment un seul espace non cloisonné. Donc elle l'a utilisé pour le travail sur les effets d'optique. J'espère que vous avez suivi au moins une visite, pour comprendre ?

Edouard : En fait, quand j'y vais, je fais de l'observation, et justement je sais que c'est une heure trente. J'essaie d'arriver quand je sais qu'il va y avoir la visite guidée dans la partie de *Grottesco*, ça m'a permis d'en suivre plusieurs.

Madame A : Normalement, on ne le fait pas, parce qu'en particulier on a une jauge limite, et après le souci, c'est qu'on n'arrive plus à se déplacer. C'est compliqué sur *Grottesco*, justement parce que les gens se massent autour. L'exposition commence par une toute petite œuvre, qui est coincée quand on passe le premier mur explicatif, sur lequel il y a marqué je crois à gauche, en tout petit sur le mur latéral, il y a marqué « ne pas toucher les œuvres s'il-vous-plaît », parce que c'est évident, elles sont en carton, elles sont ultra-fragiles et c'est une fragilité qui saute aux yeux. Mais néanmoins, tout le monde quasiment touche, je ne sais pas quelle est la proportion des gens, mais ils se l'approprient de cette façon-là, si on considère que le selfie c'est un souvenir mais c'est aussi une manière de s'approprier, là pour le coup c'est rare de pouvoir toucher les œuvres. Ensuite, on commence le parcours dans l'énorme salle. Au revers du mur, il y a un diorama. Au début du dix-neuvième siècle, juste avant l'invention de la photographie, je vais essayer de raconter rapidement mais le brevet est déposé par Daguerre, avant ça on a eu l'invention des panoramas et des dioramas. Les panoramas, c'est la forêt qui termine l'exposition, qui est à l'opposé de la salle. Un panorama est une grande toile qui était tendue, elles se sont agrandies de plus en plus, donc de format circulaire. On invitait les spectateurs à la fin du dix-huitième déjà, début dix-neuvième, à se mettre à l'intérieur, parfois on arrivait par un souterrain, et on découvrait soit des paysages étrangers ou inaccessibles, le sommet du Mont Blanc, Venise, puis après 1870 ça a

été pour représenter les champs de bataille, être environné des soldats. Gros succès, d'autant plus que ça permettait de justifier la Troisième République et un tas de choses. Rien que sur les Champs-Élysées, on a le Théâtre du Rond-Point et je crois que c'est le Théâtre Marigny qui sont des anciennes salles de panorama. Et après on s'est dit non, c'est Daguerre justement, le futur inventeur de la photographie, qui s'est dit qu'on va rendre ça plus transparent pour pouvoir l'animer avec des jeux de lumières. On avait un peu renoncé à le faire bouger. C'est ce qu'on a appelé les dioramas cette fois-ci, et avec le temps, ces dioramas sont devenus aussi dans le langage courant ces toutes petites boîtes qu'elle nous présente au début, qui sont comme des mondes miniatures, et que l'on voit plutôt quelle que soit l'échelle pour exploiter en muséographie dans les muséums d'Histoire naturelle. Le Museum d'Histoire naturelle de New York, par exemple, est connu pour ça, il a des énormes dioramas, je crois que celui de Chicago aussi, il me semble que c'est le cas. C'est l'idée de montrer un monde miniature, et c'est ce qu'elle fait, elle commence par ça. Donc vous commencez par le microcosme, par la vue la plus miniature qui soit. En tout cas, c'est ce que vous croyez, puisque vous avez un cadre et vous n'avez rien qui vous permet de dire si l'arche qui est présentée à l'intérieur, les arbres qui se trouvent là-dedans sont immenses ou tout petits. On ne sait pas, parce qu'il n'y aucune référence permettant de vous situer. Ensuite, on se retourne, on commence à progresser, on a ce qu'elle a appelé deux *Chefs d'œuvres*, avec la logique de chefs d'œuvres de compagnonnage qu'un Compagnon doit terminer pour être déclaré comme maître. Les chefs d'œuvres s'appellent *Crayère et Bassin* d'un côté, et *Capriccio et Gloriette* de l'autre, puis on continue et là déjà on a changé d'échelle, ça s'est agrandi, et on commence à tourner autour puisqu'on n'est plus dans un bas-relief, on passe à un 3D, on commence à tourner autour. Là par exemple pour les selfies, c'est déjà plus compliqué parce qu'il y a toujours des gens de l'autre côté, donc je ne sais pas comment ils font. Je n'en vois pas, là généralement on est tellement stupéfaits qu'en fait on regarde. Prendre des photos j'en ai vu, mais des selfies honnêtement je n'ai pas remarqué, je ne fais pas attention non plus. Là on est vraiment en train de regarder, et souvent l'endroit à selfies, c'est l'endroit immersif. Il y en a deux en particulier dans l'exposition, très clairement quand on continue, donc on grimpe petit à petit en échelle, on passe par le *Cénotaphe*, qui fait

cinq mètres de haut. Un cénotaphe, c'est un monument en hommage aux morts mais qui ne contient pas de corps. Elle l'a réalisé au départ dans l'Abbaye de Montmajour, à Arles, à côté de laquelle il y avait une église troglodytique creusée à flanc de montagne, qui est exactement ce qu'elle adore. Elle s'était dit que les prêtres de cette église totalement en ruines avaient sans doute dû occuper leurs journées à prier en mémoire des défunts, donc elle avait imaginé le cénotaphe à côté, qui faisait dix mètres de haut, elle a apporté juste la partie haute de cinq mètres à l'expo. Ensuite on passe à sept mètres derrière, avec le *Duomo*, la pièce la plus impressionnante dans laquelle on peut rentrer. Là on la découvre en tournant autour, ceux qui oublient de tourner de tous les côtés ratent plein de détails, et on peut entrer, ressortir par différentes portes également. Là c'est immersif, là les gens se prennent en photo, ça c'est clair. Puis ensuite quand on poursuit, on a les trois *Cités*, qui ont un côté dit-elle plus termite, à l'intérieur on a des lumières donc a l'impression qu'elles sont habitées, mais on ne voit personne, et on arrive au *Panorama*. Ensuite on revient généralement, c'est la progression qu'elle a souhaité d'un point de vue scénographique, en regardant les œuvres sous un autre angle, parce que souvent elles sont plus architecturées quand on les voit à l'aller, et plus naturelles, plus sauvages quand on les voit dans l'autre sens. On se rend compte que finalement, il y a des grottes, il y a des nymphées un peu partout, beaucoup plus de lianes végétales également. Quand on revient, on en profite pour aller voir les œuvres qui sont sur les murs, avec à droite deux bronzes moulés à partir de cartons, ce sont deux petits ensembles d'arbres en laiton dans un alliage doré, très délicats. Ensuite on a un magnifique dessin d'architecture qui est immense, qu'elle avait fait quand elle était en résidence à Rome, et c'est ce type de dessins où on voit qu'elle travaille par strates qu'elle a pu envoyer un jour, assorti de références de couleurs souhaitées parce que le dessin est noir et blanc, à des ateliers de brodeurs en Inde qui lui avaient été recommandés par Dior, pour qui elle avait travaillé. En face, on a deux triptyques. Les deux fois trois œuvres ne sont pas assemblées ensemble mais elles ont été faites à des occasions différentes, c'est-à-dire qu'on a d'abord un groupe de trois, puis plus loin un groupe de trois et qu'elles sont reliées, mais qu'elles fonctionnent réellement ensemble, elles sont prévues ensemble, et dans ces triptyques on a un mélange de carton et de broderie faites par deux ateliers, le

premier s'appelle Shanagar, le deuxième Amal, ils ont des petites différences, on voit qu'il y a plus de choses brodées lumineuses, avec des fils métalliques, brillants, des petites perles brillantes dans le second. Pour revenir à l'autre mur, pour finir, on a trois petites œuvres, on retourne donc beaucoup plus dans le précieux, le petit, qui permettent de revoir tout ce qu'on a déjà vu mais transposés dans d'autres matériaux. On a des tout petits dessins pris dans des cages de laiton, comme dans des cadres de laiton, qu'on peut manipuler donc on peut jouer avec la profondeur de ce qu'on voit à travers, et avec l'ombre portée sur le mur. La suivante, elle s'appelle *Scala*, et c'est une sorte d'escalier à double circonvolution, on peut monter des deux côtés mais en réalité, on imagine très vite le reflet, elle est très prise en photo celle-là, on imagine qu'elle est posée sur un lac parce qu'on voit deux escaliers par en-dessous. Impossible évidemment de les emprunter, donc on a un monde à l'envers, et quand on se retourne, on se rend compte que la moitié supérieure était déjà employée dans le *Chef d'œuvre* qu'on a déjà vu de l'autre côté. Donc on a toujours un jeu de symétrie dans les œuvres. De la même façon, dans les triptyques avec les broderies, si on se retourne, les arches qui sont montrées en bas-reliefs, en carton ou en broderie, on voit que c'est la grande arche par laquelle il ne faut pas passer, mais qui fait partie des premières œuvres. La toute dernière œuvre est l'une des plus récentes, c'est une broderie qui est extrêmement précieuse, qui est toute petite et qui montre justement une dernière grotte et arche dans des tons avec plus de rougeurs, on a l'impression d'être sous la mer avec des coraux. Ça c'est pour la scénographie, vous voyez qu'elle a prévu une sorte d'élévation au fur et à mesure. Au début, on est tout petits, puis quand on va vers le fond on a un jeu optique qui fait qu'on lève de plus en plus la tête, physiquement, on contemple. Là ça déclenche généralement une photo parce que les gens comprennent, voient le *Duomo*, ils essaient d'avoir une photo d'ensemble, ils traversent le *Duomo* et il y a des photos, mais je ne suis pas sûre que ce soit des selfies. Ce sont des photos de l'ensemble parce qu'il y a aussi cet effet quand on lève les yeux de l'*oculus*, de l'œil de la fenêtre ronde qui perce le *Duomo* qu'ils apprécient bien. Puis après tout au bout le *Panorama*, re-photo généralement. C'est assez là souvent qu'il y a vraiment le côté immersif. Les classes de grands maintenant, les ados, les lycéens, là c'est vrai que j'ai le problème de l'emploi du téléphone. Je ne l'ai pas résolu, dans toutes

les expos je ne sais pas comment faire. Soit les professeurs fixent directement une règle, c'est-à-dire cette expo-là, on va la visiter sans téléphone, soit ils les laissent faire et ça dérape très vite, parce qu'il y en a deux qui vont se mettre en ligne et jouer ensemble. On le sait car ils se mettent à rigoler ensemble alors qu'ils sont à trois mètres de distance. C'est les filles que je vois les plus en selfie, clairement. Ensuite, ils me prennent en photo, mais ils me prennent en rigolant, ou en vidéo, et là il y a aussi la question d'est-ce que j'accepte ou pas, en théorie ils n'ont pas le droit. De la même façon pour les classes de tout petits, j'oubliais de le dire mais les maîtresses quand elles sont vigilantes, elles empêchent les autres visiteurs s'il y en a, elles leur demandent « non, pas de photos parce qu'il est interdit de prendre en photo les tout-petits ». J'en ai déjà vu faire, c'est rare qu'elles y pensent honnêtement mais il y en a qui sont vraiment à cheval là-dessus. Et puis pour les lycéens, on a un partenariat auquel j'ai pas mal participé avec l'Académie de Créteil, où on essaie de proposer ça à des lycées qui ne viennent pas facilement. On commence par l'autre exposition, qui est beaucoup plus compliquée à expliquer, et on termine par *Grottesco*, c'est pour ça que là généralement, le téléphone est sorti. Le fait d'autoriser ou pas les photos, c'est vraiment un problème avec les ados. Je n'ai pas la solution miracle. Ce qui arrive généralement c'est que je les laisse faire, et que si ça dérape vraiment mais c'est rarissime, de m'énervier. Ça m'est arrivé une fois, où j'ai dû leur rappeler le fait que je travaillais, qu'il y avait un respect, et que libre à eux de rester sur le côté de l'exposition, mais que pour le reste ils devaient respecter mon travail, écouter, ne pas déranger les autres visiteurs, ne pas déranger ceux du groupe qui suivaient vraiment. Ça fait retomber le côté immersif tout de suite, c'est beaucoup moins drôle et c'est rare, mais ça arrive. C'est rarissime que j'en arrive là parce qu'en général, ce sont les accompagnateurs qui déjà font ce geste-là, de dire range ton portable. Aussi sur les autres expositions du Grand Palais, ce sont des expositions qui sont organisées par le Centre Pompidou, et dans ce cas-là il y a les équipes des conférenciers du Centre Pompidou qui sont là aussi. C'est un mixte, on alterne. Dans tous les cas, il y a toujours les groupes qui viennent avec leur propre conférencier ou leur propre professeur, et qui ne demandent pas dans ce cas-là de conférencier. Sur une expo comme ça qui est très demandée, il doit y avoir

un sur trois maximum de conférenciers extérieurs. Est-ce que vous avez des questions particulières ?

Edouard : Je vous remercie parce que j'avais une liste de questions, mais vous avez déjà répondu à la plupart. J'ai peut-être quand même quelques questions, qui sont parfois un peu plus sur mon sujet, mais que j'ai tenté de remanier en raison des éléments que vous m'avez apporté.

Madame A : Je sais que j'avais pensé à autre chose pour ce qui est des selfies. Il y a longtemps, au Musée d'Orsay il y avait toute la problématique de l'interdiction de prendre en photo. Dans les expositions, j'ai encore le souci de l'interdiction de prendre en photo en fonction du prêteur, c'est-à-dire que dans les expos, ce n'est plus le règlement du musée qui s'applique, mais on peut aller jusqu'à la demande du prêteur et dans ce cas vous avez un petit panneau d'interdiction de prendre en photo. Et dans tous les cas bien sûr, on continue d'exclure les flashes, maintenant plus pour des questions de désagréments des autres visiteurs qu'autre chose, puis il y a le reflet des vitres encore une fois donc ce n'est pas possible.

Edouard : J'aurais souhaité savoir si d'après vos expériences générales en musée, vous avez remarqué une évolution des dispositifs et des œuvres présentées en salle, avec davantage d'œuvres qu'on pourrait qualifier d'instagrammables ?

Madame A. : Oui, c'est clair, tout à fait ! J'appelle ça l'effet wow de façon générale, parce que ce n'est pas forcément lié uniquement à Instagram de prendre en photo. On a des règles en scénographie, on commence toujours par une belle œuvre normalement. Dans la première et dans la dernière salle il doit y avoir un effet wow. Le côté immersif qui renforce l'œuvre, c'est quelque chose qui est de plus en plus présent également, c'est-à-dire sur les murs, l'usage d'agrandissements de photographies de l'artiste, photographie du lieu, tout ce qui peut donner une idée de

contexte qui ne se faisait pas tant que ça auparavant. C'est un budget supplémentaire aussi, c'est extrêmement employé. Le Petit Palais a fait des expositions remarquables là-dessus par exemple. Le Musée du Luxembourg ouvre mercredi prochain une exposition sur Leonora Carrington, qui est une peintre surréaliste qui n'est pas très connue du public français, qui a terminé sa vie au Mexique, et on va intentionnellement se débrouiller pour que dans chaque salle, il y ait un énorme portrait agrandi de la peintre au fur et à mesure, chronologique ou pas, de façon à rajouter le côté intime, à faire connaître son visage tout simplement. Ce ne sont pas seulement les œuvres, on donne un côté esthétique et porteur de sens plus important. Le côté instagrammable aussi, on l'a avec la nature des expositions. Le Grand Palais et le Musée du Luxembourg vont ensemble, ils font partie de la RMN, et il y a pour les visiteurs ce qu'on appelle le Pass Sésame, c'est-à-dire la possibilité de prendre un pass annuel qui leur permet de voir toutes les expos des deux bâtiments. On avait un public qui n'était pas un public des plus jeunes, ce qui est souvent le cas dans les musées, donc il y a la difficulté de vouloir rajeunir cela, et ça a été fait via une politique avant la fermeture du Grand Palais et depuis, de rajeunissement d'œuvres, d'expositions plus contemporaines, voire d'expositions avec d'autres moyens. Avant la fermeture, on a eu une exposition sur les robots, on a eu une exposition avec beaucoup plus d'éléments de films, de vidéos, de choses qui bougent beaucoup plus. Pendant la fermeture, on a eu le Grand Palais virtuel à l'Opéra. Ça très clairement c'est pour attirer les jeunes, et comme par hasard dans ces expositions-là, mais ce n'est pas le cas à ma connaissance de Grottesco, mais je n'ai pas suivi du tout parce que ça ne me concernait pas directement. Dans ces expositions-là c'est la première fois que la Direction numérique de la RMN-GP, puisqu'il y a une Direction numérique et c'est très important. Ils avaient monté une Direction numérique il y a peut-être dix ans, et dans les développements, il y avait le fait de proposer des photoboosts qu'à l'époque on n'appelait pas comme ça, des photomatons pour se prendre en photo. On pouvait récupérer sa photo ou choisir de la publier sur un compte du musée. Ensuite on a proposé aux personnes, directement avec leurs photos par téléphone, de publier en direct leurs selfies sur le compte du musée. Il y a eu aussi l'emploi dans les photomatons des filtres particuliers, un peu un effet Snapchat. On copiait en fait le comportement des jeunes sur leur téléphone.

L'idée c'était franchement de les faire venir. Le fait de faire des visites VIP pour les influenceurs, qui forcément sont dans le selfie, ils ne sont pas dans le streaming direct mais ils préparent à l'avance. Je ne sais s'il y a des choses en streaming dans les musées dans lesquels je suis intervenue, je n'en ai jamais vu. Et puis des concours, vous en parliez je crois dans votre mail, ça me dit vaguement quelque chose mais je ne m'en rappelle pas, j'en ai sûrement vu mais pas dans les expos où j'ai récemment travaillé. Mais oui, tout ce qui permet de s'approprier est super important. Il y avait une exposition, Christian Krohg à Orsay il y a moins d'un an, sur un peintre norvégien, et à un moment donné dans le parcours, on pouvait s'évader dans une petite salle à côté où il y avait des salles de dessins. Purement dessin, pas du tout de photo ou autre, mais ce qu'on vous proposait c'était de prendre des crayons de couleur et un dessin en noir et blanc, juste les contours d'une œuvre qu'on venait de voir. On pouvait faire ce qu'on voulait, et après c'était pris en photo, là c'est encore autre chose, c'est la réinterprétation de l'œuvre que vous aviez faite qui partait comme ça. Donc pas votre portrait, mais une autre façon de vous immerger, de vous associer à l'œuvre en la réinterprétant. Il y a eu un projet génial au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris qui a été monté par Oliver Beer. Il a vu, je crois, 3600 enfants qui sont passés par le Petit Palais. Par classes ou en individuel, pendant plusieurs mois, dans une salle dédiée, ils ont eu le même procédé : quatre dessins de quatre œuvres complètement différentes de la collection du Petit Palais à réinterpréter. Ensuite, il les a pris en photo, il les a emmenés au sein d'un dispositif où ils étaient environnés de micros et invités à crier ou dire quelque chose en regard avec l'œuvre. Il a ensuite assemblé tous les dessins, douze images par seconde de mémoire, et fait un montage également des sons sous la forme d'une musique qui accompagnait ceux-ci, juste pour montrer la créativité. Là ils ont participé, c'est encore autre chose, ils ont participé à une œuvre complète. Ça va bien au-delà du selfie, car la question qui se pose après, c'est est-ce qu'ils seront muséographiés ou pas ? Est-ce que leur œuvre devient une œuvre de la collection permanente ? Aucun selfie ne le fait, ça oui par contre. Les selfies restent quelque chose qui appartient, il y a une question d'appartenance, là en revanche c'est une œuvre qui normalement appartient à Oliver Beer entre autres, il a un droit de regard, un droit de propriété intellectuelle, donc c'est totalement différent. Dans

le cadre des selfies, j'ai le souvenir également d'un partenariat du Musée du Louvre avec Pistoletto, qui est un artiste contemporain de l'*Arte povera*. Le Louvre avait un partenariat avec des centres de loisirs qui font partie des publics qu'on cherche vraiment à avoir, c'est-à-dire que les animateurs de centres de loisirs, on cherche à les former pour qu'ils puissent revenir gratuitement avec les enfants du centre de loisirs qu'on n'arrive pas à atteindre sinon. Là l'idée, c'était qu'ils venaient et ils participaient à une création avec Pistoletto tous ensemble. Ils avaient créé un truc immense dans les jardins des Tuileries, et là il y avait des selfies en permanence. C'était la maîtresse qui faisait des selfies, qui posait avec les enfants, ce n'étaient vraiment pas les enfants. Ça, ça va au-delà car ce n'est pas simplement l'idée de se mettre en scène, de s'ajouter, de dire j'y étais etc., c'est j'ai fait, on a fait un truc. Donc c'est l'exemple le plus poussé que je connaisse, parce qu'on s'est vraiment tous demandés mais du coup, l'œuvre, est-ce qu'ils vont la ressortir de temps à autre, parce qu'elle fascine cette œuvre, c'est vraiment très marrant, on a des exemples de créativité, on voit les quatre œuvres détournées, c'est super sympa. Il n'y a pas que le fait de rajouter son identité, il y a le fait d'avoir ajouté son côté artiste dedans qui est assez drôle. Ils ont pu écrire, faire des onomatopées, plein de choses donc c'est très sympa. Sinon j'ai dû voir aussi des trucs d'incrustations d'images, mais je ne sais plus où c'était. Je me demande si ce n'était pas sur l'exposition *Robots* du Grand Palais, il y a six ou sept ans, ils avaient testé pas mal de dispositifs un peu inhabituels. C'était les débuts de l'IA, il ne faut pas se moquer parce qu'à l'époque ça paraissait vraiment révolutionnaire, mais on avait vraiment les premières œuvres, le premier film créé par IA. On avait un artiste qui vous filmait, il y avait une caméra en permanence, il suffisait de se mettre devant la caméra et c'était un truc avec du *machine learning*, et il avait injecté je ne sais pas combien de Van Gogh et compagnie, donc on se retrouvait transformé en portrait à la Van Gogh. C'était assez hideux, mais là il fallait se prendre en photo évidemment pour montrer ma tête et Van Gogh, et ça devait être publié aussi en direct sur la chaîne. Il y avait un ou deux trucs comme ça, des trucs beaucoup plus oniriques aussi où c'était toujours le même procédé, non pas avec son téléphone pour embarquer l'image mais une prise d'image vidéo ou photo du dispositif exposé qui exploitait votre image pour la remonter complètement déformée, des trucs très sympas.

Annexe 1. 3. Entretien réalisé auprès de Sébastien Appiotti, Maître de conférences au CELSA, enseignant-chercheur et auteur de l'ouvrage *Prendre des photos au musée ? Quand les visiteurs gardent l'œil sur l'objectif ?* (Paris, Ed. Mkf, coll. *Les essais visuels*, 2022, 163.p.)

Entretien réalisé le 7 avril 2026 en visioconférence.

Édouard : D'après vos travaux et observations, quels seraient les futurs changements muséographiques que les institutions culturelles pourraient mettre en place afin d'encourager la prise de photographies de soi ?

Sébastien Appiotti : Déjà je questionnerai la question, réflexe de chercheur, je ne sais pas si justement par rapport au moment où j'ai fait ma thèse et aujourd'hui, si l'objectif d'institutions telles que le Grand palais doit être forcément d'encourager à tout prix les pratiques photographiques, enfin les pratiques visuelles, parce que la vidéo, par rapport à ma thèse, a largement progressé. Pourquoi je dis ça, après je répondrai quand même vraiment à votre question, parce qu'en fait selon les espaces de visite, notamment au Grand Palais, ça peut avoir une influence très forte sur le bien-être des visiteurs, le fait qu'on puisse se sentir gêné, comme je l'ai dit dans ma thèse et dans l'ouvrage par le fait qu'il y a d'autres personnes qui puissent prendre des photos et des vidéos. Dans le cas spécifique de *Grottesco*, que j'ai visité, donc ça sera très bien si jamais il y a des questions peut-être plus spécifiquement sur des œuvres monumentales ou même sur *Grottesco*, c'est vrai que oui, ça se pose d'autant plus parce qu'on est face à des œuvres à la fois monumentales et fragiles, où je pense qu'il peut y avoir peut-être, c'est ce que vous avez observé, des conflits d'usage assez forts et d'appropriation de l'espace, puisqu'on peut être tenté à la fois de prendre en photo des détails, ce que j'ai beaucoup vu aussi quand j'ai visité *Grottesco*, d'autres personnes qui vont se faire prendre en photo ou qui se prennent en photo devant les œuvres, et d'autres personnes qui veulent tout simplement contempler parfois minutieusement et à 360° les œuvres d'Eva Jospin. C'est le premier point. Pour répondre à votre question plus spécifiquement, je dirais plutôt

que l'encouragement est peut-être plutôt une question autour du regard dans l'exposition, et en tout cas si on doit photographier, qu'est-ce qu'une institution comme le Grand Palais, ou même d'autres peuvent proposer en termes d'activités de médiation ? Pour moi, si le seul objectif c'est d'inciter les visiteurs à prendre des photos et à les partager sur les réseaux sociaux, alors c'est un objectif louable qui peut servir à des fins communicationnelles, qui peut servir aussi à favoriser le bouche-à-oreille, et c'est d'autant plus précieux pour une institution dans un contexte de contrainte budgétaire, au mieux de stabilisation des budgets, mais aussi bien si c'est un budget à moyens constants, avec l'inflation forcément votre budget diminue. Donc bien sûr que ça peut-être un supplétif potentiel pour la communication de l'institution, mais ça ne peut fonctionner que pour certaines institutions qui déjà sont favorisées parce qu'elles ont une image de marque. C'est un premier point. Le deuxième point, c'est plus se poser la question de ces pratiques dans les expositions et ô surprise, vous l'avez fait, je l'ai fait, quand on passe plusieurs mois, plusieurs semaines dans les expositions, on se rend compte que oui, les visiteurs ne font pas que contempler l'œuvre. Ils font tout à fait autre chose, et parfois des choses qui ne sont pas modélisées au sens de Davallon, le visiteur modèle contemplatif, passif, très respectueux de l'œuvre, ils font tout à fait autre chose. Donc on se rend compte que parfois ils visitent l'exposition, ils sont distraits parce que finalement soit ils sont là par de la bonne volonté culturelle, soit ils n'ont pas envie d'être là, soit ce qui est le plus important, c'est l'activité sociale quand ils viennent en groupe par exemple. On se rend compte qu'il peut y avoir d'autres modes de visites sensibles, c'est-à-dire des personnes qui ne vont pas forcément avoir une approche cognitive ou intellectualisante de l'exposition, et pour *Grottesco*, ça s'y prête particulièrement parce qu'il y a très peu de textes dans cette exposition, donc des personnes qui sont juste là pour la vivre de manière sensible, qui vont s'intéresser aux détails, à la manière dont le carton est l'imitation de la végétation, ce genre de chose. Puis enfin d'autres personnes qui vont plus être dans une approche documentaire ou autre. Donc comment l'on fait avec la réalité de ces pratiques, et comment les pratiques visuelles peuvent se greffer ou pas à ça ? Là-dedans pour moi, l'encouragement s'il doit y avoir un encouragement, déjà il doit tenir compte un, des pratiques réelles des publics et non pas des pratiques

fantasmées, et deux, vraiment se baser sur la pluralité des pratiques et du sens que les visiteurs accordent aux pratiques et à leurs images, qu'elles soient fixes ou animées. Il y a de la mise en scène de soi, c'est votre mémoire, mais pas que, vous le savez, il y a la documentation, il y a l'archive, il y a le rapport à la mémoire, il y a le rapport au souvenir, à la sociabilité. Il y a des personnes qui parfois ont des problèmes de vision ou de concentration, qui vont se servir du fait de faire une photo ou une vidéo comme d'une loupe, ce genre de choses-là, et sur lesquelles les institutions peuvent à mon avis rebondir, via des visites guidées qui seraient photographiques, elles peuvent rebondir par des ateliers qui incluent de la pratique photographique, ça se fait déjà. Ce que je veux dire par-là, c'est que le rebond ou en tout cas la proposition ne passe pas forcément que par des spots à selfie et des scénographies Instagrammables. Pour moi c'est beaucoup plus que ça, mais en disant ça j'ai une posture très compréhensive par rapport à ça, c'est un peu le syndrome de Stockholm d'avoir étudié ça pendant ma thèse et même après pendant plusieurs années. Pour certaines expositions, il y a des personnes, des visiteurs et je ne fais pas d'âgisme en disant ça, tous types de visiteurs y compris les plus âgés qui recherchent des endroits favorables pour se prendre en photo ou se mettre en scène etc., et c'est très bien mais il ne doit pas y avoir que ça. Je pense que justement la pratique photographique et même visuelle s'est tellement démocratisée avec le numérique, mais pas que, même avant le numérique avec les appareils photos jetables, les Kodak etc., et les occasions et les usages sociaux de la photographie, pour reprendre Bourdieu, sont tellement larges que justement la photographie et les pratiques visuelles de manière générale, vidéo comprise, permettent cette versatilité-là d'usage et donc de dispositif d'action, de stratégie, de médiation et d'éducation autour de l'image et du rapport aux œuvres.

Édouard : Justement vous identifiez plusieurs motifs déclenchant la prise de photographie : l'esthétique, la reconnaissance d'un objet pour le partager, se l'approprier, devenir créateur de son rapport à l'objet, ou documenter et garder un souvenir. Selon vous, est-ce que l'on pourrait dire que la prise de photographie de soi pourrait relever davantage d'un de ces motifs ou de certains de ces motifs croisés ?

Sébastien Appiotti : Instinctivement, on pourrait croire que la photographie de soi ou le selfie muséal pourrait relever de la sociabilité. Si je dis ça, c'est que ma réponse c'est oui mais non, une réponse à la normande encore. Oui c'est un motif qui est évoqué, mais qui est circulant sur les réseaux sociaux, c'est-à-dire « je suis là donc je le partage », ce genre de choses, je dirais c'est celui qui vient en premier, mais j'imagine assez facilement que comme dans les résultats que j'ai eus, et surtout les résultats que vous vous avez eus, ce n'est pas que ça. Parfois il y a des hybridations qui sont assez intéressantes et des configurations d'ailleurs qui parfois sont propres à certains visiteurs. L'avantage quand on enquête beaucoup, sur plusieurs semaines, c'est que l'on se rend compte qu'il y a parfois certaines récurrences aussi dans les hybridations. Par exemple, et c'est vrai que c'est contre intuitif, notamment parce que le selfie est très souvent ramené à de la pathologie, c'était le culte de l'ego, c'est l'hubris, c'est la personne qui ne regarde pas vraiment l'œuvre, ce genre de choses. C'est peut-être vrai pour certains visiteurs, mais pour la majorité ce n'est pas le cas. Notamment ce qu'il y a d'intéressant, c'est deux choses, c'est-à-dire dans la sémantisation que peuvent en faire les visiteurs, c'est-à-dire les discours qu'ils vont pouvoir avoir à propos de leur image. Il peut y avoir le registre du souvenir par exemple, qui va être extrêmement présent, surtout si vous avez observé des actes photographiques incluant justement du selfie muséal. La photo n'est pas seule, elle se fait dans une séquence, elle se fait dans un contexte plus large de photos qui ont potentiellement été faites avant et après. Ce qui m'interroge, c'est plus de voir la place de ce selfie avant et après, à quoi il sert pendant cette séquence-là dans un premier temps, puis plus largement hors du musée, qu'est-ce que la personne a comme usage du selfie ? Est-ce que c'est juste un moyen de se géolocaliser, de dire qu'elle est là, d'être dans un partage d'ailleurs pas forcément sur les réseaux sociaux ? Il peut y avoir des personnes qui ont un geste créatif aussi avec le selfie. Ce qui peut paraître évident, c'est ce geste social, mais pas que, et je pense que ça dépend vraiment des visiteurs et du sens qu'ils donnent à leurs images.

Édouard : Justement, j'ai également observé à plusieurs reprises un contexte de photo que j'ai trouvé particulièrement codé et intéressant, un contexte de photo sociale, qui était une récupération des codes de la photographie de famille, où quelqu'un fait aligner les membres de sa famille devant l'œuvre avant de les prendre en photo. C'est quelque chose qui m'a interrogé, que je suis encore en train de travailler. Ma question peut-être très large, mais dans quelle mesure peut-on dire que cette dynamique envers l'œuvre relève-t-elle d'un changement de vision du musée de la part de certains groupes de visiteurs ?

Sébastien Appiotti : La photographie de famille est un cas intéressant, un archétype photographique qui est suffisamment ancien, y compris dans les archives de photos de musée. Malheureusement j'ai vu il y a quelques mois que ce projet n'était plus en ligne, je pense au projet « Photo souvenir » qu'avait fait Noémie Couillard au Château de Versailles. J'ai vu que le site Web, drame des sites Web qui ne sont pas maintenus, n'est plus en ligne, mais peut-être que vous le retrouverez via la *Wayback Machine*. Ce qu'il y avait d'intéressant dans ce projet-là, qui mettait en relation des archives photographiques anciennes, parfois qui avaient quasiment un siècle, avec aujourd'hui c'est que justement la photo de famille, le fait par exemple de poser devant le Château de Versailles avec sa famille, c'est vraiment un des archétypes photographiques les plus anciens, beaucoup plus ancien que par exemple le fait de faire un selfie, de retourner l'appareil photo vers soi. Donc j'aurais tendance, mais peut-être que j'ai tort, j'aurais tendance à dire justement que parmi les usages sociaux de la photographie, la photo de famille, justement, est l'un des archétypes les plus anciens, ce que ce que vous avez observé. Peut-être qu'il y a des changements de mise en scène, des changements aussi bien sûr de dispositifs sociotechniques, beaucoup de photos qui sont avec les smartphones, des changements aussi dans la circulation, la matérialité de l'image, des photos beaucoup moins imprimées, qui circulent beaucoup plus rapidement, potentiellement sur des groupes WhatsApp de famille, ce genre de choses. Ce qui est fait de l'image après et sa matérialité changent. Après, l'on reste quand même sur des archétypes, encore une fois je renvoie là à Bourdieu, à son ouvrage fondateur sur la photographie comme un art moyen, et d'autres recherches, je pense

notamment à Giuseppina Sapio, qui a fait sa thèse sur les films vidéo de famille. Ça renvoie quand même à un usage et à des imaginaires anciens du rôle de l'image, encore une fois pour capturer une sorte de mémoire, de souvenir familial. Là-dessus au même titre par exemple que les photos de vacances, c'est vrai que les sorties culturelles sont un des motifs les plus phares ou emblématiques de ces photos de famille.

Édouard : Au niveau du contexte sociologique de la prise de photo, il se fait entre les visiteurs également de l'exposition. Vous constatez lors de votre enquête de terrain que la présence d'une foule peut influencer la prise de photographies de différentes manières, et notamment pousser à la cesser. Lors de mes observations, j'ai remarqué à plusieurs reprises le phénomène suivant : un groupe prend un selfie au bras dans l'espace, et dans les minutes qui suivent, plusieurs groupes de visiteurs vont l'imiter. Cette prise de photographie au bras restait pourtant marginale et minoritaire lorsque personne n'allait vraiment l'initier. Selon vous, pourquoi pensez-vous que cet effet d'imitation s'opère précisément avec ce mode du selfie au bras, qui reste minoritaire lorsque personne ne le débute ?

Sébastien Appiotti : J'aurai tendance à élargir le phénomène d'imitation. C'est plus large que ça, c'est-à-dire que là aussi je ne vous apprend rien en vous disant que la visite d'exposition est très réglementée, très codifiée. On peut prendre par exemple les travaux de Tony Bennett sur l'exposition, le musée comme dispositif expositionnaire, le fait que l'objectif du musée à partir du XIXe siècle est vraiment de réguler la foule, des corps et des comportements. C'est pour ça que je trouve intéressant par exemple quand on veut étudier ce type de pratiques de ne pas aller vers la facilité, justement ce que vous n'avez pas fait et ce que je n'ai pas fait non plus, c'est-à-dire par exemple de se dire « je ne vais étudier que des photos sur Instagram ». Parce que si on fait cela, on ne se rend pas compte du reste, de ce que vous avez observé, c'est-à-dire par exemple des phénomènes d'ajustements, de pratiques d'imitation. Justement sur ce que j'avais observé au Grand Palais, mais aussi en 2022, quand j'ai fait mon enquête au Palais des Beaux-Arts de Lille, ce qui

m'avait frappé, parce qu'au Palais des Beaux-arts à Lille, j'avais fait une enquête quantitative, donc je pouvais vraiment objectiver beaucoup plus qu'au Grand Palais la méconnaissance de l'autorisation, de l'interdiction, cette espèce de flottement des règles, mais aussi de comportement par rapport à la pratique photographique. Dans ce contexte qui est toujours assez instable et où parfois certains visiteurs ont l'impression de faire quelque chose de très transgressif, par exemple en se prenant en photo via un selfie de groupe, il y a ce phénomène d'imitation, mais qui là pourrait tout à fait être étudié par une approche anthropologique, d'imitation ou de transgression, parfois même de réaction antagoniste, face à un ensemble de règles, de normes, de comportements, d'habitudes de visite qui sont mises en place. Ça rejoint totalement ce que vous avez observé, c'est-à-dire que parfois pendant une après-midi entière, vous avez pu en observer zéro, puis après vous avez pu potentiellement observer, un petit peu par contagion ou imitation de comportement des choses qui se répètent, mais ces choses qui se répètent, vous les avez observées au Grand Palais, mais on aurait également pu les observer dans d'autres contextes, et notamment dans des contextes très touristiques, le fait de pointer la Tour Eiffel avec le doigt, ce genre de choses.

Édouard : Ce flottement autour des règles, j'ai trouvé qu'il se retrouvait peut-être avec une ligne de scotch noir qui est apparue durant l'exposition, environ un mois et demi après l'ouverture, afin de créer un peu une mise à distance symbolique. Cette ligne noire de scotch était présente uniquement autour du *Panorama* présent à la fin de l'exposition, et qui est également donc la zone avec le plus de photographies de soi. Cependant le poste de l'agent de salle qui est chargé de surveiller cette zone est pourtant situé nettement en retrait derrière le Panorama, l'empêchant de pouvoir observer directement ce qu'il se passe autour de cette œuvre. Je trouvais qu'il y avait là, alors c'est peut-être de l'interprétation, mais comme un tiraillement qui s'opère, comme si le Grand Palais souhaitait apposer une limite physique face au rapprochement particulier entre les visiteurs et l'œuvre dans cette zone, tout en souhaitant que les visiteurs puissent continuer leur relation à l'œuvre, sans être observés par les gardiens. Selon vous, l'apparition de ce genre de dispositif scénographique délimitant les zones de circulation devant les œuvres les plus

photographiées et donc les plus à risque d'être touchées signifient-ils une redéfinition du rôle des gardiens du musée, qui seraient relégués à un rôle de dernier recours pour justement protéger les expôts ?

Sébastien Appiotti : Est-ce que vous savez pourquoi il y a cette ligne, vous avez interrogé dans vos entretiens informels ou vos échanges informels pourquoi ils ont mis ce scotch noir au sol ?

Édouard : C'était pour des raisons de ne pas forcément approcher l'œuvre.

Sébastien Appiotti : Ce qui est certain, c'est que le rôle des agents d'accueil et de surveillance ou des gardiens, ça dépend de quel statut ils ont, y compris si c'est de la prestation externe ou pas, c'est sûr par rapport aux pratiques visuelles c'est extrêmement ambivalent puisqu'on leur demande de faire appliquer des règles, mais parfois ces règles sont tellement chronophages ou épuisantes, même mentalement ou physiquement qu'il y a des phénomènes parfois de déport, des agents d'accueil de surveillance qui font comme s'ils ne voyaient pas ce qu'il se passe concernant ces pratiques et c'est tout à fait compréhensible. Je pense par exemple à un artiste comme Hockney qui interdit systématiquement les pratiques photos dans ses expositions. Les deux expos que j'ai faites, que ce soit à l'Orangerie ou à Pompidou, étaient des expos très photographiées, et les agents de sécurité ou les gardiens ne nous disaient absolument rien dans les deux musées. Sur tous ces dispositifs là, ça s'inscrit, je me souviens plus si je l'ai mis dans le livre parce que le livre est plus court que la thèse, mais ce qui est certain c'est que je l'ai mis dans la thèse, quand j'ai essayé de faire l'histoire de l'exposition, l'histoire de comment on fait pour conformer un visiteur, ou un bon corps de visiteur, des bonnes pratiques de visiteurs dans une exposition, le scotch, mais le garde-corps, la vitrine, etc., ça rentre encore une fois dans cette objectif-là de conformer le corps du visiteur. Bien sûr qu'il y a des enjeux de sécurité et de préservation de l'œuvre, d'autant plus que là on est face à des œuvres qui sont fragiles. C'est pour ça que je vous ai posé la question de

pourquoi ce scotch avait été apposé. Mais c'est certain qu'il peut y avoir des choses très contradictoires, puisque vous avez énoncé le fait que la personne qui surveillait était en retrait, ça peut être effectivement délibéré, tout comme le fait d'ajuster la scénographie en cours de route si on se rend compte qu'il y a un décalage trop fort entre le visiteur concret et le visiteur modèle tel qu'on l'a conceptualisé lors de la conception de la muséographie ou en tout cas de la mise en espace des œuvres. Ma réponse n'est pas très claire, mais parce qu'encore une fois j'ai beaucoup moins observé que vous, je n'y suis allé qu'une fois.

Edouard : Sur ce point justement des réponses que je pouvais avoir, c'est vrai que j'ai un peu parlé avec les agents en salle, à chaque fois les réponses restaient les mêmes, « du moment que les gens ne touchent pas, c'est OK, mais juste il ne faut pas que les œuvres soient touchées », c'étaient les réponses que j'avais à chaque fois.

Sébastien Appiotti : Exactement.

Edouard : Pareil au niveau d'entretiens avec des guides conférencières, il y avait beaucoup cette question du laisser-faire, mais l'insistance du tant que l'on ne touche pas et tant que cela ne dérange pas. Ça rejoint tout à fait vos recherches. En revanche il y a une guide-conférencière qui a abordé le fait que lorsqu'elle faisait des visites à des scolaires, ils faisaient à la fin de la visite des ateliers photographiques où ils mettaient en scène les enfants afin d'aborder notamment la thématique de l'échelle, qui est très présente. Ça rejoint un peu les ateliers de médiation dont vous parliez au Palais des Beaux-Arts de Lille également. Je me demandais si de par son format accessible, car nécessitant seulement dans les moyens un smartphone, ainsi que de par son potentiel interactif, la photographie de soi pourrait-elle devenir un outil de médiation essentiel auprès des publics ?

Sébastien Appiotti : J'élargirai votre question via ma réponse en disant que c'est la photographie plus largement. C'est déjà le cas depuis plusieurs années, par exemple sur du hors-les-murs, ou des expositions qui sont faites par des jeunes publics mais pas que, par le prêt d'appareils photo dans des dynamiques de ce que peut faire un musée ou une institution autour de l'éducation artistique et culturelle, si c'est des projets au long cours avec des artistes plasticiens, dont des photographes plasticiens ou des photos reporters, tout dépend des collections du musée ou de sa ligne éditoriale. Là-dessus, le selfie ou en tout cas la photo de soi peut-être un outil intéressant, mais encore une fois tout dépend de la thématique. Je vais aller sur des choses très simples, mais *Grottesco* oui si c'est pour jouer sur l'échelle, oui si c'est une exposition qui va interroger l'identité par exemple, ou le portrait, l'autoportrait, encore une fois s'il y a un lien à l'exposition et aux œuvres qui sont présentées, alors oui, la photographie ou même la vidéo de soi peut-être un outil qui peut tout à fait être pertinent en tant que médiation. Parce qu'il y a aussi ces allant de soi, cette manière dont la photographie va être perçue notamment avec les jeunes publics avec des associations d'idées, un peu sur le fait que tous les jeunes photographient, donc on va s'adresser à un mode d'expression que les jeunes connaissent, qui est sans doute peut-être plus accessible que le dessin, pourquoi pas. Il peut y avoir ces associations d'idées-là qui peuvent être faites et ça c'est intéressant à analyser, c'est-à-dire que c'est à la fois une opportunité pour les institutions, et ça dit aussi quelque chose de ces mêmes institutions et de la vision qu'elles ont des jeunes, la manière dont elles pensent que c'est la bonne solution que de s'adresser aux jeunes en se basant sur cette espèce de langage universel que serait la photographie ou la vidéo. Je dis ça avec beaucoup de guillemets et de distance, parce que pour moi c'est plus complexe que ça. Je pense que ça peut parler à certains publics, mais pour d'autres pas forcément. Pour d'autres, ce sera plus l'écriture, le dessin, la danse. Ce qui est certain c'est que oui, pour moi dans une optique notamment d'éducation, donc ça passe par des dispositifs d'EAC ou même plus largement de médiation culturelle ou autre, je pense très clairement que c'est un outil qui peut être pertinent, mais plus largement les pratiques photos et vidéos le sont. Encore une fois ça dépend des compétences qu'il y a sur place en termes de médiation, des appétences même des médiateurs ou en tout cas des professionnels de la médiation, et puis de leur public,

de la connaissance de leur public et des pratiques concrètes de leur public. L'un des principes fondateurs de la médiation, c'est quand même de partir de l'univers de référence du visiteur, du public, pour essayer après de retisser cette espèce de lien brisé avec l'œuvre. Si pour moi la photographie, notamment la photographie de soi permet effectivement de façon non gadget, mais réelle, de retisser ce lien entre le visiteur et l'œuvre par une mise en scène de soi, alors à ce moment-là oui, il faut y aller.

Édouard : Parfois cette vision qu'on peut avoir de la photographie en général de l'exposition, comme quelque chose qui pourrait être un peu accessoire à la visite, est-ce que ça ne serait pas lié justement au fait qu'on le voit énormément dans des choses qui ont une perspective éphémère dans certaines expositions, les expositions temporaires, etc., cette installation qu'on observe d'œuvres dites immersives, présentant un aspect de décors où le visiteur est absorbé, et qui initient beaucoup ces prises de photographies. Ça reste quand même peut-être de l'ordre des expositions temporaires, on le retrouve peut-être un peu moins dans les expositions permanentes. Je me demandais si justement cette évolution des dispositifs présents en salle dans les expositions temporaires avec davantage d'expôts qu'on pourrait qualifier de photogéniques, est-ce que c'est davantage une chose que les musées pensent et souhaitent, ou plutôt un mouvement qu'ils se sentent un peu obligés d'accompagner ? Et est-ce que c'est quelque chose qui serait voué à rester concentré dans l'éphémère et l'évènementiel, ou qui pourrait tout à fait s'intégrer dans la refonte de parcours permanents ?

Sébastien Appiotti : Je dirai que les résultats que j'ai obtenus, et que vous avez obtenus sont le reflet du terrain et des conditions de l'enquête, ce qui pose des limites qui ne sont pas gênantes, c'est juste qu'il y a des limites aux résultats obtenus. Lors de l'enquête que j'avais menée au Palais des Beaux-Arts de Lille en 2022, il y avait une petite partie d'exposition temporaire, c'était Goya il me semble à l'époque, mais c'était majoritairement sur les collections permanentes du PBA Lille et sur le bâtiment que le questionnaire et les focus groupes ont porté. C'est le contre-exemple

parfait. Il y a des pratiques photographiques, c'est juste qu'encore une fois ces pratiques photographiques dépendent de plusieurs variables. Elles dépendent déjà des collections, elles dépendent du visitorat, c'est-à-dire de sa composition, ses dynamiques socio-démographiques, elles dépendent aussi éminemment du bâtiment. Dans le cas, par exemple, du palais des Beaux-Arts de Lille, le bâtiment lui-même est remarquable et donc justifie en soi de façon très élevée des pratiques sur le bâtiment lui-même, comme on pourrait faire le parallèle avec la Nef du Grand Palais par exemple, la façade, en tout cas son aspect bâtiminaire mais extérieur. Les différentes variables à prendre en compte pour répondre à votre question, c'est pour moi que ces pratiques-là visuelles, qu'elles soient photos ou vidéos, ne sont pas forcément liées à des expositions temporaires ou à une évènementialisation de la vie de l'institution. C'est juste que ce sont des pratiques qui sont différentes, c'est des temporalités de pratiques qui sont différentes, parce que peut-être que si on étudie l'hashtag de l'institution, l'exposition temporaire va plus fortement remonter, mais parce qu'il y a peut-être la dimension de partage et la dimension évènementielle de la pratique photographique qui va plus fortement remonter. C'est un premier point, les pratiques existent, c'est peut-être juste que si on prend un musée vraiment lambda, elles vont être peut-être plus diffuses, et surtout elles vont être de natures différentes. Au PBA Lille j'avais ces photos d'architecture qui remontaient très fortement, j'avais aussi une dimension qui avait beaucoup surpris la direction du palais des Beaux-Arts de Lille et les conservateurs notamment, parce qu'en fait j'avais beaucoup de photos documentaires, c'est-à-dire des photos d'œuvres et de cartels, mais qui sont justement une pratique qui est je dirai socle dans les collections permanentes, les gens veulent documenter ce souvenir, donc ils font des duos cartel et photo. Le rapport que j'ai rendu au palais des Beaux-Arts de Lille s'appuyait déjà sur un travail qui avait été fait, justement par le Palais des Beaux-Arts de Lille pour retravailler les cartels, notamment les mettant plus haut qu'avant, inclinés, avec des plus gros caractères pour des questions de lisibilité, mais aussi en ayant comme réflexion et c'est ça qui est intéressant et qui rend le PBA atypique, même si on peut l'observer dans d'autres institutions, c'est-à-dire que la prise de photos des cartels était nativement intégrée dans la refonte des cartels, et dans l'idée par exemple de faire ces cartels plus grands, plus inclinés, avec

l'inclusion parfois de petits tests qu'ils ont fait d'œuvres photographiées sur Instagram, il y avait des mentions de la popularité de l'œuvre sur Instagram comme autant de warning possibles que cette œuvre là il ne faut pas la rater, ou en tout cas peut-être que c'est celle-ci qu'il faut prendre en photo vu qu'elle est populaire sur Instagram. Pour certains professionnels c'est intégré, pour d'autres pas, et c'est OK aussi, ce sont des choix qui sont aussi le fruit de compromis parfois qui sont aussi l'objet de tensions au sein de l'institution. Ce qu'il y a de certain, parce je n'évacue pas totalement non plus la dimension événementielle liée aux expositions temporaires, mais si on est dans le cas classique d'un musée et non pas du Grand Palais par exemple, parce que le Grand Palais ce n'est pas un musée justement, et c'est un cas très particulier d'industrialisation de la production d'expositions temporaires, donc il y a des choses qui sont reconduites d'une exposition à une autre évidemment, mais il y a aussi cette possibilité là d'une scénographie à une autre de pouvoir tester potentiellement plus de choses que dans un cas classique où on a une collection permanente avec une refonte potentielle, comme le musée Granet à Aix-en-Provence qui vient d'être refait, et puis la temporaire. Là où la temporaire est intéressante, c'est que justement dans la temporalité de production et potentiellement des professionnels avec lesquels vous allez travailler, muséographes, scénographes, les commissaires d'exposition, etc., il y a cette possibilité-là d'expérimenter potentiellement sur des temporalités plus courtes, d'avoir des retours d'expérience qu'après on va implémenter potentiellement sur le temps dans des parcours permanents, mais peut-être qu'il y a ce jeu-là à penser, mais ce jeu-là il n'est pas aussi simple qu'on va mettre le paquet dans l'immersif et la photogénie dans l'expo temporaire et puis on va laisser le parcours permanent s'encroûter avec des cartels qui ne sont jamais consultés puisqu'en fait, ça dépend de plein de choses, et les pratiques photos et vidéos sont aussi là dans les collections permanentes, c'est juste que ce ne sont pas forcément les mêmes.

Edouard : Lors de mon enquête, et là je reviens un peu sur une pratique des publics peut-être, j'ai pu constater une différence dans l'usage des appareils photographiques numériques. Lorsque ceux-ci sont utilisés, je constate un temps consacré au cadrage, des vérifications de l'image obtenue, une nouvelle prise de

photographie si cette dernière ne convient pas et relativement une attitude très sérieuse. Et ce sérieux, il se retrouve autant dans la prise de photos d'œuvres que dans les photos où l'on met en scène quelqu'un accompagnant la visite. Avec le smartphone, le mode du jeu et de la décontraction sont bien plus répandus. Je me demandais si cela ne préfigurerait pas une sorte de scindement de la photographie muséale, avec une photographie via un appareil numérique qui pourrait un jour être considéré comme une pratique légitime aux yeux du public et des institutions, là où le smartphone demeurerait du côté du divertissement ?

Sébastien Appiotti : Je pense pour le coup ça dépend vraiment de ce que les visiteurs amènent d'eux et de leur pratique, et du rapport qu'ils ont aux dispositifs de captation avant même d'aller au musée. Comme vous, j'avais observé des usages différents, des rapports aussi et des répertoires de pratiques qui sont différents sur les appareils photos utilisés, il y a parfois des visiteurs qui avant même d'être des visiteurs au musée se définissent avant tout comme étant des photographes. Au Grand Palais, je sais que ça m'avait frappé, je les avais appelés les photographes visiteurs, ce petit retournement parce que bien sûr ils sont minoritaires, mais ils existent, ce type de visiteurs qui parfois vont être multi-appareillés, de deux appareils, un smartphone, un Reflex, parfois trois, parfois un Reflex, un Laica argentique puis une personne qui va sortir un smartphone. Ces visiteurs-là existent, et c'est vrai qu'il y a des rapports différents dans les usages qui sont faits, notamment par ces visiteurs, là, qui ont une maîtrise du mode manuel, qui ont une intentionnalité peut-être plus créative aussi, enfin plus créative mais selon des registres qui empruntent plus à la photographie plastique ou à la photographie de reportage dans les expositions, parce que c'est aussi une pratique, comme faire de la *street photography* mais dans l'exposition. C'est quelque chose que j'avais discuté avec certains visiteurs. Là-dessus, il peut y avoir cette division-là, néanmoins cette division comme toute typologie ou essai de typologie elle est très schématique. En réalité c'est plus compliqué que ça. Déjà le principe de base, c'est que certains visiteurs sont multi-appareillés, et il y a des usages qui sont ventilés selon les types d'appareils qui sont privilégiés, de ce que font ou pas les visiteurs en fonction de tel ou tel appareil photo, mais encore une fois ça c'est le cas d'usage général, et puis après dans les cas

spécifiques maintenant vous avez des Reflex qui sont connectés en Wifi au téléphone et qui permettent d'envoyer directement des photos sur les réseaux sociaux, et puis au contraire, vous avez maintenant certains visiteurs qui vont photographier avec leur iPhone ou leur Google Pixel qui sont vraiment pour les derniers de très bons appareils photo, ils vont photographier en mode manuel avec un format Raw par exemple, retravailler chez eux et avoir une intentionnalité artistique alors qu'ils ont fait ça avec leurs smartphone. Quand on va là-dessus, c'est sûr que je tire vraiment le fil pour à chaque fois essayer de vous contredire parce que c'est des choses qui existent mais après si on reste quand même dans le mainstream des pratiques, alors oui la division que vous faites peut se tenir, il faut juste avoir conscience qu'il y a des cas limites qui existent et que ces cas limites existent donc autant en faire quelque chose.

Edouard : C'était une interrogation que j'avais et qui était notamment liée au fait que lorsque j'observais les visiteurs avec des appareils photographique numériques, je n'ai vu qu'une femme qui en possédait un. Cette dernière a pris en photo avec grand sérieux les œuvres, mais en revanche, la seule fois où il y a eu une photographie avec mise en scène, c'est la femme qui l'accompagnait qui l'a prise avec un smartphone, et là par contre on était de nouveau sur ce mode du jeu de la détente. C'est pour ça que ça m'avait un peu interrogée, et je me demande si justement, il ne faudrait pas plutôt que je cherche de ce côté des pratiques différenciées de la photo selon le genre. Est-ce que c'est quelque chose que vous aviez particulièrement relevé, ces différences genrées de photographies, et peut-être un besoin plus important pour les femmes d'avoir une légitimation de pratiques photographiques, justement dans l'exposition ?

Sébastien Appiotti : Oui, dans le rapport que j'ai fait aux Palais des Beaux-Arts de Lille, quand j'ai fait des tris croisés entre le genre et le type d'appareil photo, appareil photo numérique hybride ou Reflex, ce qui ressort c'est le genre masculin. Ça corrobore totalement ce que vous avez pu observer. C'est certain qu'il y a quelque chose au niveau du genre et de la pratique photographique, et notamment

de la technicisation de la pratique photographique. Sur la question du genre et la photographie, ça dépend aussi par exemple éminemment du type de photographies qui sont faites, c'est extrêmement cliché, mais si vous avez déjà fait le Salon de la photo de Paris, selon les stands et selon le type d'activité qui sont proposés par les stands, potentiellement vous pouvez avoir une fréquentation qui est très proche de celle du salon de l'automobile, avec vraiment peut-être 80 % de personnes qui se définiraient comme hommes. Parce que la pratique photographique comme d'autres pratiques culturelles ou techniques etc. est une pratique éminemment genrée. Ce que j'avais observé aussi, c'était que les photos de famille est une forme de travail qui est beaucoup assigné aux femmes aussi. C'est des choses qui me questionnent, qui je pense vous ont questionné aussi, pourquoi les hommes ont des gros appareils photo et pourquoi les femmes sont-elles assignées aux photos de famille qui sont faites avec un smartphone ? Là-dessus comme pour le reste, les pratiques photographiques que vous avez pu observer au Grand Palais ne sont pas isolées de dynamiques sociales de genre voire même parfois de dynamiques intersectionnelles, mais qui sont celles on va dire de la société. Ce que vous observez au sein du musée ou du Grand Palais peut avoir un effet de loupe, de miroir déformant, mais ça reflète quand même quelque chose qui se passe en dehors du lieu où vous l'avez observé.

Edouard : Je suis en train de trier mes chiffres, donc je ne veux pas vous dire de bêtises donc je ne vais pas vous les dire parce que ça a changé depuis la dernière fois, mais j'avais noté justement le genre des personnes qui prennent la photo, et le genre de la personne photographiée. Alors j'ai une dizaine de personnes qui se sont rajoutées depuis, donc ça peut avoir changé, mais globalement dans les comportements de photographes, il y avait autant d'hommes que de femmes. En revanche, lorsqu'il y a l'appareil photographique, c'est très souvent un homme qui prend en photo une femme, et beaucoup de femmes qui vont prendre en photo leur famille avec ce côté très photo de famille, photo de souvenir qu'on retrouve. J'ai remarqué quelque chose qui m'a pas mal interrogé également, qui était une non-réciprocité de la prise de photo. C'est-à-dire qu'il était assez minoritaire au final que lorsqu'il y a une personne qui prend en photo l'autre personne ou toute la

famille, en retour, celle-ci n'est pas forcément prise en photo derrière. C'est quelque chose auquel je ne m'attendais pas, je pensais qu'il y avait un peu plus de réciprocité dans la prise de photo. C'est quelque chose qui m'a un peu étonné et c'est pareil, je me demande si ça fait partie de ces logiques un peu sociales qu'il peut y avoir, donc notamment lorsque les femmes prennent en photo leur famille, et que derrière elles n'apparaissent pas forcément sur les photos.

Sébastien Appiotti : Oui il peut y avoir ça, il peut y avoir cette dimension-là, il peut y avoir aussi et ce que je vais dire après n'est pas du tout excluant par rapport à la première, il peut y avoir aussi des personnes qui ne souhaitent pas apparaître sur les photos. Il peut y avoir une assignation de rôle aussi ou une désignation de rôle au sein de la famille. Si je prends l'exemple de ma propre famille, il se trouve que c'était mon père qui prenait les photos et non pas ma mère. Mais parce que le passionné de photographie dans ma famille, et donc qui avait un Réflex, c'était mon père, ce n'était pas ma mère, donc du coup ça s'est complètement renversé, mais parce que ça tient parfois à une représentation de l'image, ou même une passion des pratiques amateurs que peuvent avoir certains membres de la cellule familiale. Donc là-dessus, vous avez pu observer ça et c'est un résultat tout à fait valide et intéressant, qu'il faut juste peut-être un peu nuancer ou colorer en disant que ça dépend. C'est les joies et les limites de l'observation, les joies c'est que ça permet d'observer toutes ces situations, de se rendre compte vraiment, de ne pas projeter et d'assister aux choses telles qu'elles sont en train de se faire et les limites, c'est que si après c'est pas complété par exemple par une observation participante en allant voir, en allant discuter avec les visiteurs en leur demandant d'explicitier que ce soit en observation participante ou en entretien individuel ou collectif, le sens de leur pratique, les résultats qu'on obtient sont limités, en tout cas à manipuler avec une grande précaution, puisqu'en fait on peut parfois projeter des interprétations de chercheurs qui parfois sont contredites par les enquêtés eux-mêmes, et c'est les joies du terrain, c'est ce pourquoi j'adore faire du terrain. Et donc ce que vous avez observé peut-être en réalité explicité et nuancé, coloré, pour plein de raisons différentes, il y a une dissymétrie de genre, cette assignation de genre à la pratique, par exemple photographique familiale. Néanmoins, quand on rentre dans le détail

de pourquoi, vous verrez qu'il y a peut-être cinq ou six pourquoi et pas un seul qui font qu'il n'y a pas forcément cette réciprocité. Et cette non-réciprocité, elle peut aussi se comprendre dans un contexte où par exemple il y a beaucoup de visiteurs, sur cette espèce d'économie de temps et du bon comportement qu'on estime par exemple, où certaines personnes ne vont pas vouloir non plus poser trop longtemps parce que potentiellement il y a d'autres personnes qui attendent, donc je dirais que c'est multifactoriel.

Edouard : Je fais une hypothèse, mais c'est peut-être lié aussi au contexte d'âge qui m'a pas mal étonné également puisque là où selon les stéréotypes que j'avais, je m'attendais à des personnes relativement jeunes, alors qu'en réalité, la majorité des personnes prenant des photos d'elles-mêmes dans l'exposition étaient plutôt des personnes à partir de 25-40 ans, 40-60 ans, plus de 60 ans. Je me demandais oui est-ce que c'était justement quelque chose qui était propre seulement aux publics qu'il y a au Grand Palais, puisque c'est pareil dans les entretiens que j'ai faits, c'est quand même quelque chose qui est revenu, que c'était un public quand même très majoritaire au Grand Palais. Cette représentation quand même très importante de la photo par les personnes âgées, c'est quelque chose qu'on pouvait également observer ailleurs, dans d'autres musées ?

Sébastien Appiotti : Moi aussi à l'époque, en début de thèse, ça avait été ma grande surprise, notamment en termes de quantités de photographie, je me suis retrouvé par exemple à observer des seniors qui prenaient tout en photo avec leur tablette. Quand je dis toute l'exposition, c'était toute l'exposition, pas un seul cartel, pas une seule photo qui n'échappait à ça. C'était mes premiers terrains au Grand Palais, c'était en 2016 donc c'était il y a 10 ans. Entre-temps, la pratique photo et notamment l'usage du smartphone s'est encore plus démocratisé auprès pas simplement des seniors, mais des 40-50 et plus. C'est l'effet déformant du Grand Palais et de sa fréquentation, parce que c'est une fréquentation Beaux-Arts, c'est-à-dire majoritairement féminine, CSP quand même assez favorisée si je caricature, mais j'imagine que ça n'a pas trop changé en dix ans, et qui potentiellement peut

être assez âgée. Ce qui est certain, c'est qu'il y a un sujet sur les pratiques photographiques, on va dire et que ces pratiques photographiques, il y a une distorsion très forte entre ce qu'on observe en réel, et ce qui est posté sur les réseaux notamment. Ce ne sont pas forcément les mêmes publics, mais dans mes travaux de thèse et au PBA Lille, j'avais beaucoup de visiteurs photographes qui avaient 50 ans et plus, et c'est vrai que là-dessus, c'est important de le dire parce que ça permet de ne pas tomber dans l'effet de facilité de pratique photo égale jeune, ce genre de choses.

Annexe 1. 4. Questions préparées en vue des entretiens avec Maëva Pegliasco et Madame A.

Pouvez-vous me donner votre nom et prénom, votre identité de genre et votre âge moyen ?

Quelle est votre niveau d'études, votre profession exacte au Grand Palais, et depuis combien de temps y travaillez-vous ?

Avez-vous fréquemment observé des visiteurs effectuant des selfies dans votre musée ?

Pensez-vous que le selfie a sa place dans votre musée ?

Les selfies ont-ils un impact direct sur votre travail en salles ?

Est-ce un phénomène que vous observez depuis peu, ou a-t-il toujours été présent dans votre travail ?

Avez-vous déjà dû rappeler des consignes de sécurité à des personnes qui prenaient des selfies ?

Avez-vous déjà dû vous déplacer ou adapter vos déplacements en salles en raison d'un selfie pris par un ou plusieurs visiteurs ?

Diriez-vous que votre institution encourage, dissuade, ou reste neutre à propos des selfies ?

D'après vos observations en salles, pensez-vous que votre musée sera amené à modifier sa politique actuelle face au selfie dans les années à venir ? [Si oui, dans quelle direction pensez-vous que votre institution se dirigera-t-elle ?]

D'après vos observations également, pensez-vous que le selfie modifie la visite de l'exposition pour les visiteurs ? [Par exemple, cela crée-t-il des questions de gestion de flux, des discussions entre et avec les visiteurs, un changement d'ambiance en salle ?]

Si le selfie était interdit dans votre institution, pensez-vous que cela dégraderait, améliorerait ou ne changerait pas vos conditions de travail ? [Cela modifierait-il vos relations avec le public ?]

Avez-vous remarqué une évolution des dispositifs présents en salle, avec davantage d'œuvres, d'objets ou d'installations que l'on pourrait qualifier d'« instagrammables » par exemple ?

Avez-vous constaté une évolution du regard sur les œuvres, avec des visiteurs qui regarderaient davantage ou moins les œuvres qu'auparavant ?

Dans les salles où vous travaillez, seriez-vous davantage pour l'installation de dispositifs dissuadant le selfie, ou souhaiteriez-vous plutôt voir apparaître des dispositifs l'encourageant ?

Si les dispositifs auxquels vous êtes favorables étaient mis en place dans votre musée, comment pensez-vous qu'ils changeraient votre relation avec les publics ?

Pensez-vous que les selfies partagés sur Internet participent à la diffusion des objets présents en salle ?

Pensez-vous que les selfies peuvent apporter de nouveaux publics à votre institution ? [Observez-vous qu'ils deviennent essentiels durant certaines visites ?]

Avez-vous déjà eu une conversation avec un ou plusieurs visiteurs à partir d'un selfie qu'il(s) prenai(en)t ?

Dans le cadre du travail que vous menez dans votre musée, seriez-vous pour : y encourager le selfie, l'empêcher, ou l'autoriser mais sous certaines restrictions ? [Si vous optez pour la troisième réponse, avec quelles restrictions à appliquer et pourquoi ?]

Annexe 1. 5. Questions préparées pour l'entretien avec Sébastien Appiotti

D'après vos travaux et observations, quels seraient les futurs changements muséographiques que les institutions culturelles pourraient mettre en place afin d'encourager la prise de photographie de soi ?

Ces modifications s'inscriraient-elles dans une perspective durable, avec l'installation de dispositifs encourageant la photographie au sein de parcours permanents, ou resteraient-elles davantage concentrées dans l'éphémère et l'évènementiel ?

Quelles seraient les principales barrières à ces dispositifs ?

Lorsque l'on observe les expositions où les prises de photographies de soi sont nombreuses, l'on retombe sur le même constat que celui observé à *Grottesco* : les œuvres dites immersives, présentant un aspect de décor dans lequel le visiteur est absorbé, sont celles devant lesquelles l'on constate le plus de photographies de soi. Pensez-vous que l'évolution des dispositifs présents en salle, avec davantage d'expôts qu'on pourrait qualifier de photogéniques, est davantage une chose que les musées souhaitent, ou plutôt un mouvement qu'ils se sentent obligés d'accompagner ?

Dans votre ouvrage *Prendre des photos au musée ?*, vous identifiez plusieurs motifs déclenchant la prise de photographie : l'esthétique, la reconnaissance d'un objet, pour les partager, se les approprier/devenir créateur de son rapport à l'objet, documenter et garder un souvenir. Selon vous, quel serait le motif principal déclenchant la prise de photographies de soi ?

Vous constatez également via votre enquête de terrain que la présence d'une foule peut influencer la prise de photographies, et notamment pousser à la cesser. Lors de mes observations, j'ai remarqué à plusieurs reprises le phénomène suivant : un groupe prend un selfie dans un espace, et dans les minutes qui suivent, plusieurs autres groupes de visiteurs l'imitent. Cette prise de photographie au bras reste en effet marginale par rapport à la photographie effectuée par un autre visiteur. Selon vous, pourquoi pensez-vous que cet effet d'imitation s'opère précisément avec ce mode du selfie pris au bras, qui est minoritaire lorsque personne ne débute ce mode de photographie ?

Dans le terrain, j'ai également pu constater une différence dans l'usage des appareils photographiques numériques. J'ai pu observer que les prises de photographies effectuées via les appareils étaient sérieuses, avec un temps consacré au cadrage, ainsi que des vérifications de l'image obtenue et une nouvelle prise de photographie si cette dernière ne convient pas. Ce sérieux se retrouve également lorsque l'appareil numérique est utilisé afin d'effectuer des photographies de mise en scène de l'autre devant une œuvre, là où avec le smartphone, le mode du jeu et la décontraction sont répandus. Est-ce que cela ne préfigure pas un scindement de la photographie muséale, avec une photographie via un appareil numérique qui pourrait un jour être considérée comme une pratique légitime aux yeux du public comme des institutions, là où le smartphone demeurerait du côté du divertissement ?

J'ai également observé à plusieurs reprises une récupération des codes de la photographie de famille dans un contexte touristique, avec plusieurs situations où une personne va demander au groupe familial l'accompagnant de s'aligner devant l'œuvre afin de les prendre en photographie. Dans quelle mesure peut-on dire que cette dynamique relève-t-elle d'un changement de vision du musée ?

Au cours de l'exposition *Grottesco*, une ligne de scotch noire est apparue durant l'exposition afin de créer une mise à distance. Cette ligne était présente seulement autour du panorama présent à la fin de l'exposition, qui est également la zone avec le plus de photographies de soi. Le poste de l'agent de salle chargé de surveiller cette zone est pourtant situé nettement en retrait derrière le panorama, l'empêchant de pouvoir observer cette œuvre. Il y a là comme un tiraillement qui s'opère, comme si le Grand Palais souhaitait apposer une limite physique face au rapprochement particulier entre les visiteurs et l'œuvre dans cette zone, tout en souhaitant que les visiteurs puissent continuer leur relation à l'œuvre sans être observés par les gardiens. Selon vous, l'apparition de ce genre de dispositif scénographique délimitant les zones de circulation devant les œuvres les plus photographiées, et donc à risque d'être touchées, signifie-t-il une redéfinition du rôle des gardiens de musées relégués à un rôle de dernier recours pour protéger les expôts ?

Lors de mes recherches, j'ai constaté que les chercheurs anglo-saxons présentent fréquemment la prise de photographie de soi en partant directement du prisme de la médiation. Cette récupération d'une pratique des publics en méthode de médiation utilisée ensuite par le musée est utilisée auprès de certains publics au Grand Palais, avec notamment des prises de photographies de soi utilisées par les guide-conférenciers durant les visites afin d'aborder les thématiques d'échelle dans *Grottesco*. De par son format accessible car nécessitant seulement un smartphone, ainsi que de par son potentiel interactif, la photographie de soi pourrait-elle devenir un outil de médiation essentiel auprès des publics, comme c'est le cas au Palais des Beaux-Arts de Lille ?

Annexes 2. 1. Grille d’observation des visiteurs lors de l’étude de terrain réalisée dans *Grottesco* – janvier à mars 2026.

Expression de genre	Tranche d'âge	Personne prise en photo	Photographie	Prise de la photo	Zone de l'expo photo	Personne seule/groupe	Type de visite
H	40-60	Non	Oui	Par accompagnant	Coupoie	A deux	Libre
F	12-18	Oui	Non				
F	25-40	Oui	Oui	Par accompagnant et autre visiteur	Panorama	A deux	Libre
H	25-40	Oui	Oui	Par accompagnant et autre visiteur	Panorama	A deux	Libre
F	40-60	Oui	Oui	Par accompagnant et autre visiteur	Panorama	A deux	Libre
F	40-60	Oui	Oui	Seul au bras	Panorama	En groupe: Seule dans le groupe	Guidée
F	18-25	Oui	Oui		Panorama	En groupe: Enfants laissés en autonomie par les ad.	Libre
F	12-18	Non	Oui	Par accompagnant	Panorama		Libre
H	12-18	Oui	Non				
H	25-40	Oui	Non	Par accompagnant (utilisation d'un appareil photographique)	Niveau 7 sur plan	A deux	Libre
F	Plus de 60	Non	Oui	Par accompagnant	Panorama	A deux	Libre
F	25-40	Oui	Oui	Par accompagnant et selfie au bras	Panorama et arche	En groupe: Adultes avec enfants	Libre
H	0-12	Oui (deux enfants)	Non				
F	12-18	Oui	Oui				
F	Plus de 60	Non	Oui	Par accompagnant	Panorama	A deux	Libre
H	25-40	Non	Oui	Par accompagnant	Panorama	A deux	Libre
H	25-40	Oui	Non	Par autre visiteur (homme ligé en dessous)	Coupoie	Seule	Libre
F	Plus de 60	Oui	Non				
F	18-25	Non	Oui	Par accompagnant	Coupoie	A deux	Libre

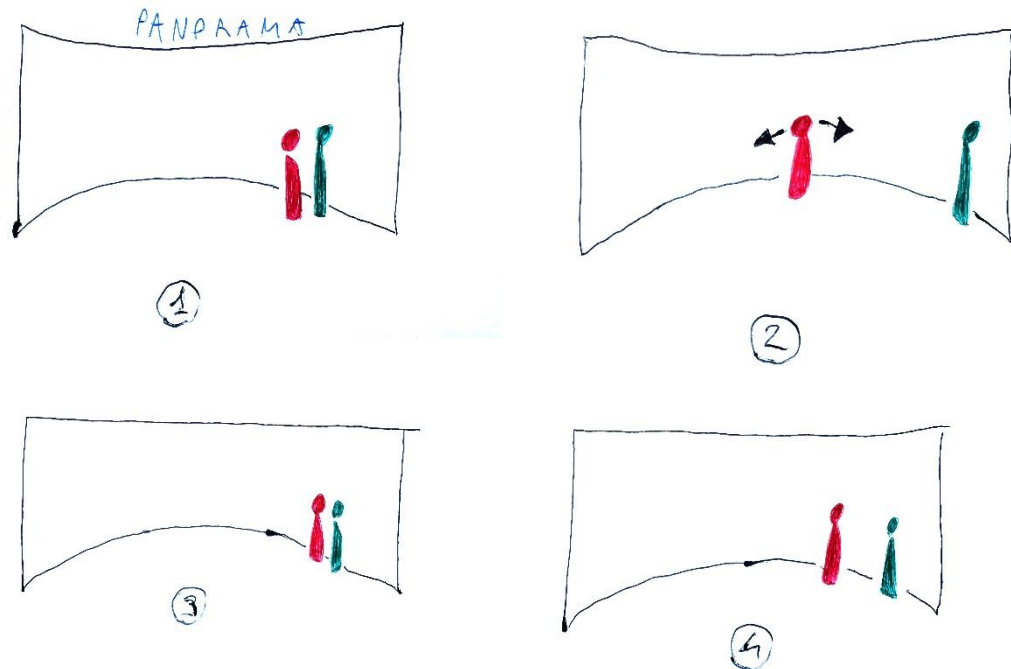
F	18-25	Oui	Oui	Selfie au bras	Panorama	Seul	Libre
F	40-60	Oui	Oui	Selfie au bras	Panorama	A deux	Libre
F	40-60	Oui	Non	Selfie au bras	Panorama	A deux	Libre
H	Plus de 60	Oui	Oui	Par accompagnant.e	Fenêtre Panorama	A deux	Libre
F	12-18	Oui	Non	Selfie au bras	Panorama	En groupe -Adultes avec enfants	Libre
F	18-25	Oui	Oui	Selfie au bras	Panorama	A deux	Libre
H	25-40	Oui	Oui	Selfie au bras	Panorama	A deux	Libre
F	25-40	Oui	Non	Selfie au bras	Panorama	A deux	Libre
F	25-40	Oui	Oui	Selfie au bras	Couplet 4 sur plan	A deux	Libre
H	40-60	Oui	Oui	Selfie au bras	Oeuvre murale en face couplet 4 sur plan	Seul	Libre
H	Plus de 60	Non	Oui	Par accompagnant.e	Couplet niveau 4 sur plan	A deux	Libre
F	40-60	Oui	Oui	Selfie au bras	Panorama	Seul	Libre
H	25-40	Oui	Oui	Par accompagnant.e	Panorama	En groupe	Libre
F	25-40	Oui	Non	Par accompagnant.e	Panorama	En groupe -Adultes avec enfants	Libre
F	40-60	Non	Oui	Par accompagnant.e	Panorama	A deux	Libre
H	12-18	Oui	Non	Par accompagnant.e	Panorama	A deux	Libre
F	25-40	Oui	Oui	Selfie au bras	Panorama	A deux	Libre

F	12-18	Oui	Non				
F	25-40	Oui	Oui	Selfie au bras	Panorama	A deux	Libre
F	25-40	Non	Oui				
H	12-18	Oui	Non	Par accompagnant.e	Panorama	En groupe -Adultes avec enfants	Libre
F	18-25	Oui	Non				
F	40-60	Non	Oui	Par accompagnant.e	Panorama	A deux	Libre
H	40-60	Oui	Oui	Selfie au bras	Panorama	Seul	Libre
F	18-25	Oui	Non				
F	18-25	Non	Oui	Par accompagnant.e	Panorama	A deux	Libre
F	25-40						
F	40-60						
H	25-40						
H	40-60	Oui	Non	Selfie au bras et par visiteuse Photo prise par la femme	Panorama	En groupe	Libre
F	25-40	Non	Oui (groupe puis accompagner)				
H	25-40	Oui	Non	Par accompagnant.e	Panorama (aussi pour photo prise de l'accompagnant)	A deux	Libre
F	25-40	Non	Oui				
H	25-40	Oui	Non				
F	0-12	Oui	Non	Par accompagnant.e	Panorama	En groupe -Adultes avec enfants	Libre
F	40-60	Oui	Oui				
F	40-60	Oui	Oui	Par accompagnant.e	Couple	En groupe	Libre
H	25-40	Non	Oui				
F	25-40	Oui	Non	Par accompagnant.e (utilisation d'un appareil photo)	Panorama	A deux	Libre
F	25-40	Oui	Oui	Par accompagnant.e	Panorama et couple	A deux	Libre

H	25-40	Non	Oui				
F	0-12	Oui	Non	Par accompagnant.e	Panorama	En groupe -Adultes avec enfants	Libre
F	0-12	Oui	Non				
F	25-40	Oui	Oui	Par accompagnant.e	Couplet	A deux-Adulte avec enfant	Libre
F	12-18	Oui	Oui				
E	0-12	Oui	Non				
F	25-40	Non	Oui	Par accompagnant.e	Sculpture entre niveau 3 -la plus proche du panorama	En groupe -Adultes avec enfants	Libre
H	25-40	Oui	Non				
F	18-25	Oui	Non	Par accompagnant.e	Panorama	A deux	Libre
F	40-60	Non	Oui				
H	Plus de 60	Non	Oui				
F	Plus de 60	Oui	Non				
F	Plus de 60	Oui	Non	Par accompagnant.e	Panorama	En groupe	Libre
H	40-60	Oui	Non				
F	18-25	Oui	Non				
F	18-25	Oui	Non				
F	25-40	Oui	Oui	Selfie au bras	Panorama	En groupe	Libre
E		Oui	Non				
H	12-18	Oui	Non				
F	12-18	Oui	Non				
F	25-40	Oui	Oui	Selfie au bras	Panorama	En groupe -Adultes avec enfants	Libre
H	40-60	Oui	Oui				
H	40-60	Oui	Non				
H	40-60	Oui	Non				
H	40-60	Oui	Non				
F	40-60	Oui	Non				
F	40-60	Oui	Non				
F	40-60	Oui	Non				
F	40-60	Oui	Oui	Selfies au bras	Panorama	En groupe	Libre

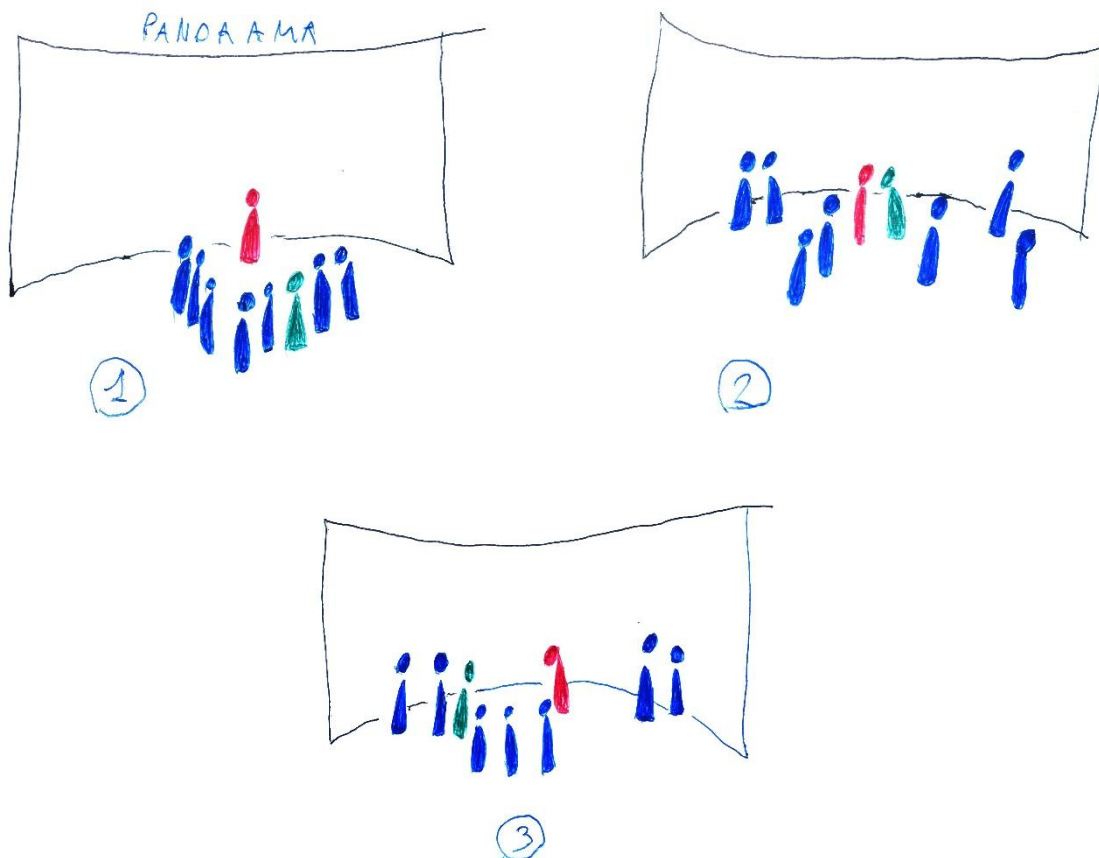
F	18-25	Oui	Non				
F	18-25	Oui	Oui	Selfie au bras	Panorama	A deux	Libre
F	18-25	Oui	Non				
F	18-25	Oui	Oui	Par accompagnant e	Figure 3 sur plan	A deux	Libre
F	18-25	Oui	Non				
F	18-25	Oui	Oui	Selfie au bras	Tapisserie niveau 8 sur plan	A deux	Libre
H	25-40	Non	Oui				
F	25-40	Oui	Non	Par accompagnant e (utilisation d'un appareil photo)	Panorama	A deux	Libre
F	40-60	Oui	Non				
F	40-60	Non	Oui	Par accompagnant e	Panorama	A deux	Libre
H	25-40	Oui	Non	Par accompagnant e	Panorama	A deux	Libre
H	25-40	Non	Oui				
F	18-25	Oui	Non	Par accompagnant e	Sculpture entre niveau 3-1a plus proche du panorama	A deux	Libre
F	18-25	Non	Oui				

Annexe 2.2. Schéma représentant certaines observations – situation 1.



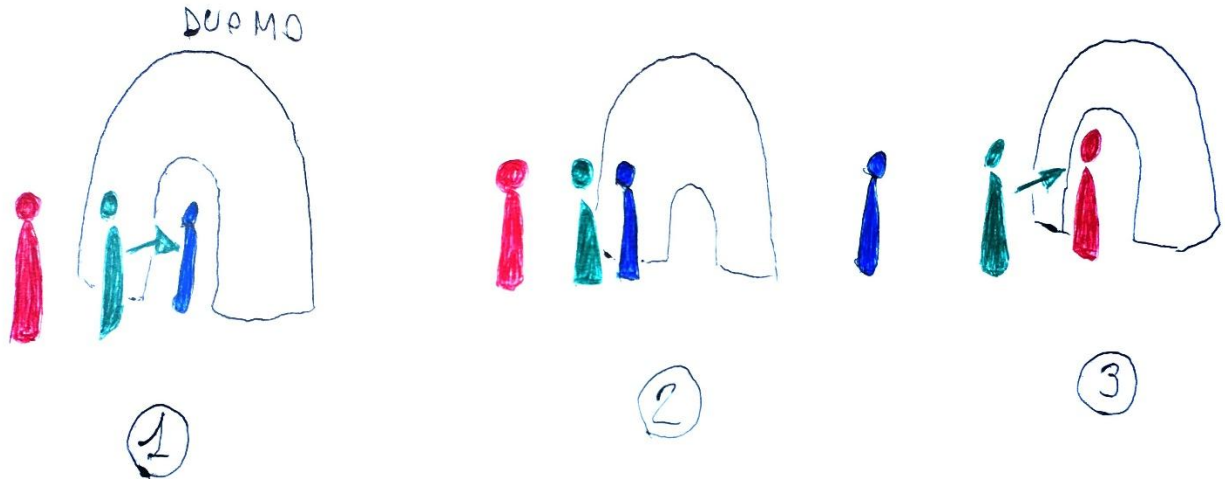
1. Une visiteuse de quinze ans (ici en rouge) environ regarde le *Panorama* avec la femme qui l'accompagne (ici en vert). Cette dernière a environ quarante ans. La femme sort son téléphone portable et invite l'adolescente à réaliser un selfie ensemble.
2. L'adolescente ne semble guère enthousiaste et elle s'éloigne à pas rapides lorsque la femme tend le bras pour prendre la photographie. En s'éloignant, elle regarde tout autour d'elle si les autres visiteurs l'observent.
3. L'adolescente finit par revenir. Elles effectuent la photographie ensemble.
4. L'adolescente s'éloigne un peu. Elle ne s'éloignera pas lorsqu'un deuxième selfie sera proposé le long du *Panorama*.

Annexe 2.3. Schéma représentant certaines observations – situation 2.



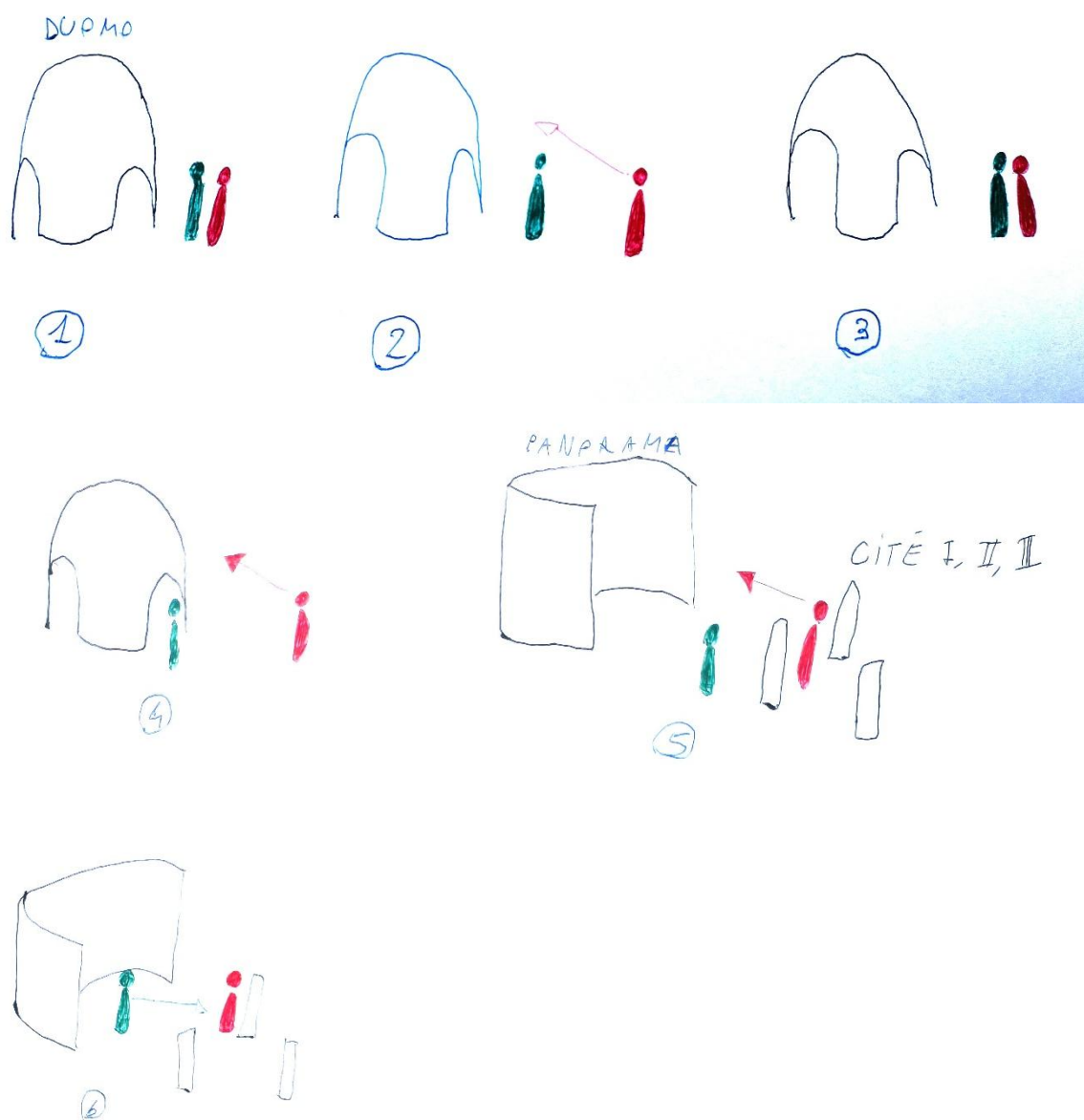
1. Lors d'une visite guidée, les visiteurs sont réunis en arc-de-cercle devant le *Panorama*. Ils écoutent et regardent la guide-conférencière (ici en rouge).
2. Lorsque celle-ci les invite à déambuler, ils se séparent pour aller le long du *Panorama* avec la personne les accompagnant s'il y en a une, pour observer les détails.
3. Une visiteuse seule (ici en vert) d'environ 18 à 25 ans tend quelques secondes le bras pour prendre un selfie, avant de baisser rapidement son téléphone. Elle ne consultera pas son téléphone durant les minutes qui suivent pour vérifier à quoi ressemble le cliché, et ne reprendra pas de selfies pendant le reste de la visite.

Annexe 2.4. Schéma représentant certaines observations – situation 3.



1. Un homme d'environ trente ans (ici en vert) prend en photo une femme l'accompagnant, d'environ vingt-cinq ans. Elle pose sous l'une des arches du *Duomo*, en se plaçant presque contre l'un des côtes de l'entrée. Une femme de plus de soixante ans arrive et s'arrête.
2. La femme va s'adresser aux deux visiteurs pour leur demander s'ils accepteraient de la prendre en photo de la même manière. Les deux acceptent, et la femme s'écarte de l'entrée tandis que l'homme récupère son téléphone portable et attend qu'elle soit au bon endroit.
3. La femme ayant demandé à être photographiée reprend le même emplacement que celui occupé précédemment l'autre visiteuse. Elle rit et déclare à voix haute qu'elle montrera l'image à ses petits-enfants. Après quelques photographies, l'homme baisse le téléphone, la femme s'avance pour le récupérer et remercie les deux autres visiteurs.

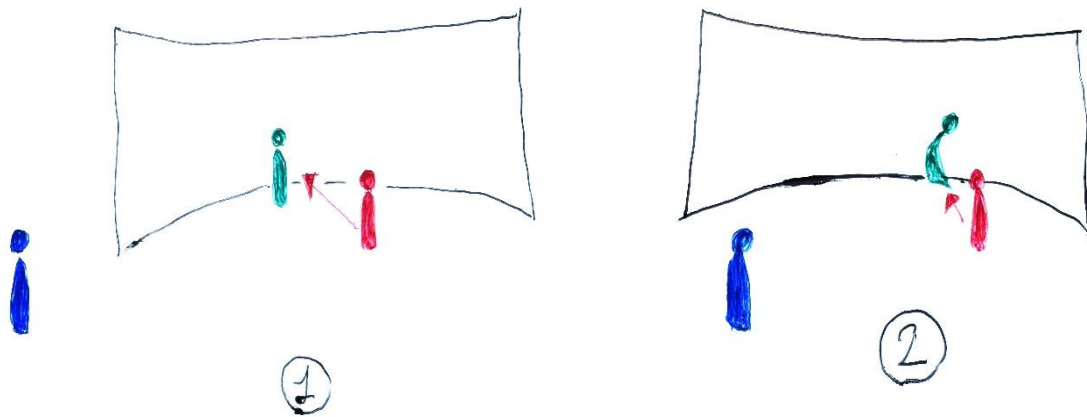
Annexe 2.5. Schéma représentant certaines observations – situation 4.



1. Deux femmes de 18 à 25 ans entrent dans l'espace d'exposition. L'une d'elles possède un appareil photo numérique (ici en rouge). Elles s'approchent du *Duomo*.
2. La jeune femme avec l'appareil photo recule et prend le temps de cadrer ses images.

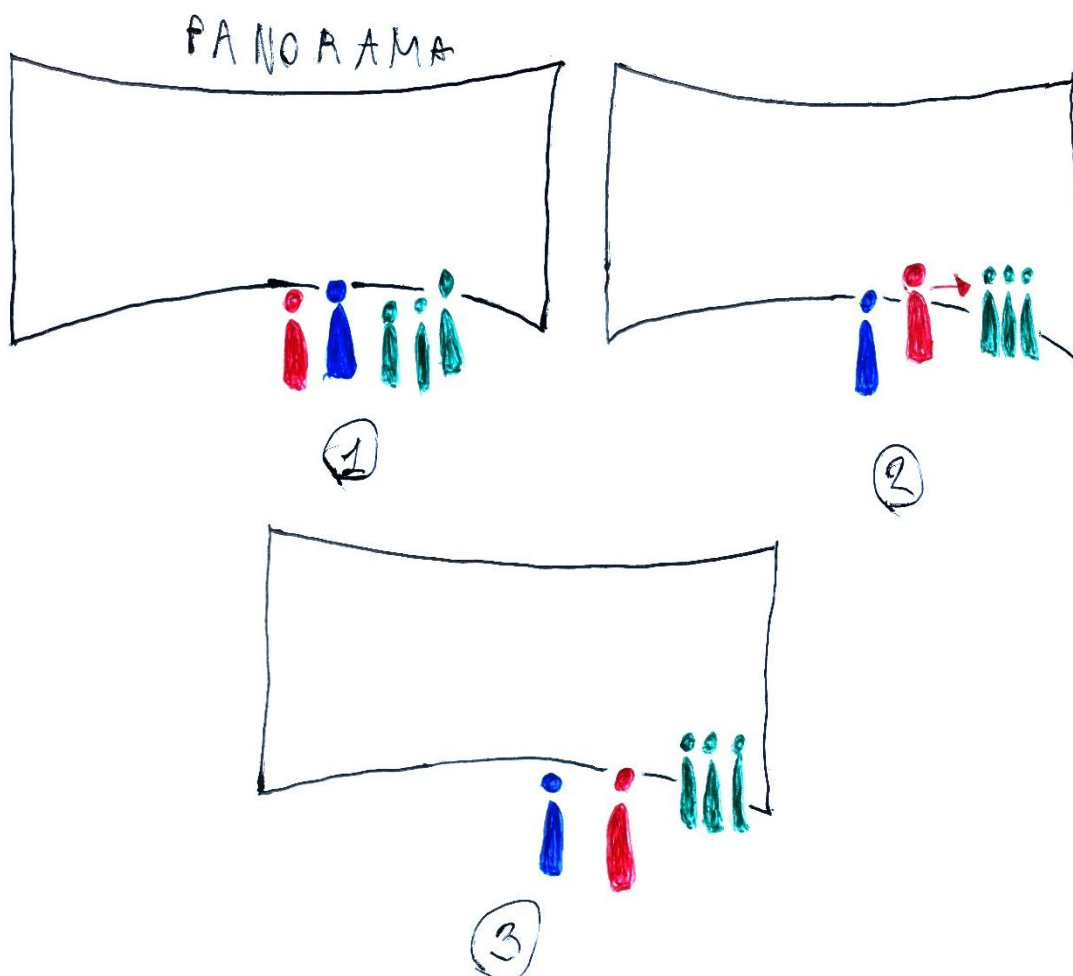
3. Elle revient ensuite vers la femme qui l'accompagne, et elles regardent ensemble les clichés obtenus.
4. La femme avec l'appareil décide de faire de nouvelles photos du *Duomo*, tandis que l'autre visiteuse commence à entrer dans l'œuvre pour l'observer.
5. Elles se séparent de nouveau au niveau du *Panorama*, puisque la femme photographe reste au niveau des *Cités* pour pouvoir avoir un angle de vue plus large plus sur le *Panorama*. Pendant ce temps, l'autre visiteuse commence à déambuler le long de l'œuvre.
6. La visiteuse sans appareil profite du fait que l'autre visiteuse soit de dos, occupée à regarder en hauteur pour chercher un angle de vue, pour sortir son smartphone et commencer à la filmer.
7. Lorsqu'elle se retourne, la visiteuse photographe voit qu'elle est filmée, ce qui la fait rire. Elle se rapproche alors de l'autre visiteuse qui continue de la filmer, et elles passent un temps ensemble devant le *Panorama*. Durant le reste de la visite, il y aura toujours ce décalage de circuit entre elles, avec la femme photographe s'attardant davantage sur des endroits lui permettant d'avoir du recul tandis que l'autre visiteuse s'approche plus rapidement des œuvres.

Annexe 2.6. Schéma représentant certaines observations – situation 5.



1. Deux adolescents se voient confier le téléphone portable de l'adulte qui les accompagne (en bleu). L'adolescent (en vert) est plus jeune, et c'est lui qui prendra la pose. Il le fait d'abord en se plaçant selon les instructions de l'adolescente qui l'accompagne (en rouge).
2. L'adolescent fait ensuite semblant à plusieurs reprises d'escalader la falaise du *Panorama*, et l'adolescente continue de le prendre en photo. L'adulte qui les accompagne n'intervient pas tout en gardant un œil sur eux.

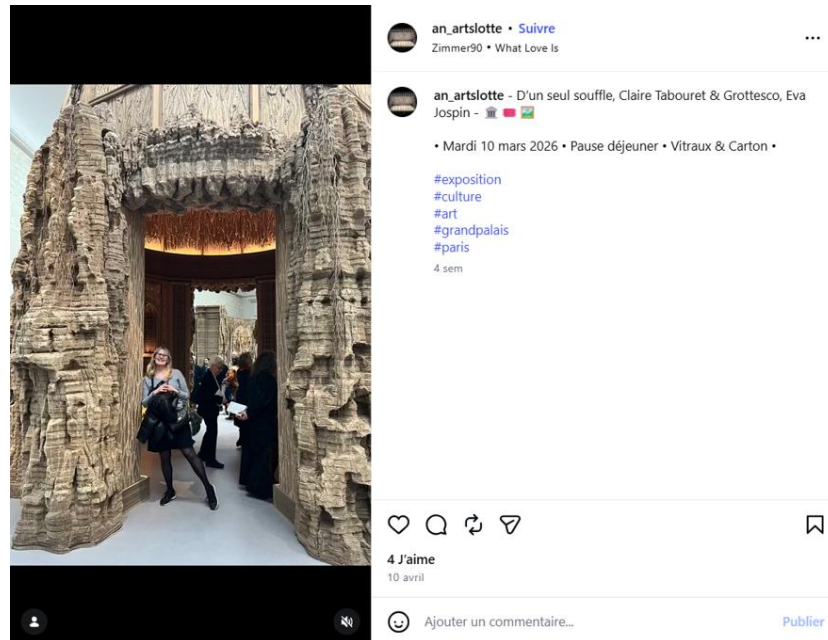
Annexe 2.7. Schéma représentant certaines observations – situation 6.



1. Deux adultes de plus de 60 ans s'approchent du *Panorama*. Ils sont accompagnés de trois adolescents de 12 à 18 ans environ.
2. L'homme adulte demande aux adolescents de s'aligner devant le *Panorama* pour réaliser une photographie. Les adolescents le font sans réticence mais sans enthousiasme non plus.
3. L'homme effectue plusieurs photographies plus ou moins rapprochées. Les adolescents restent alignés et sourient pour l'objectif. L'autre adulte présent, une femme de plus de 60 ans, n'intervient et n'apparaît pas dans les photographies.

Annexe 3. 1. Captures d'écran de photographies de visiteurs trouvées sur Instagram

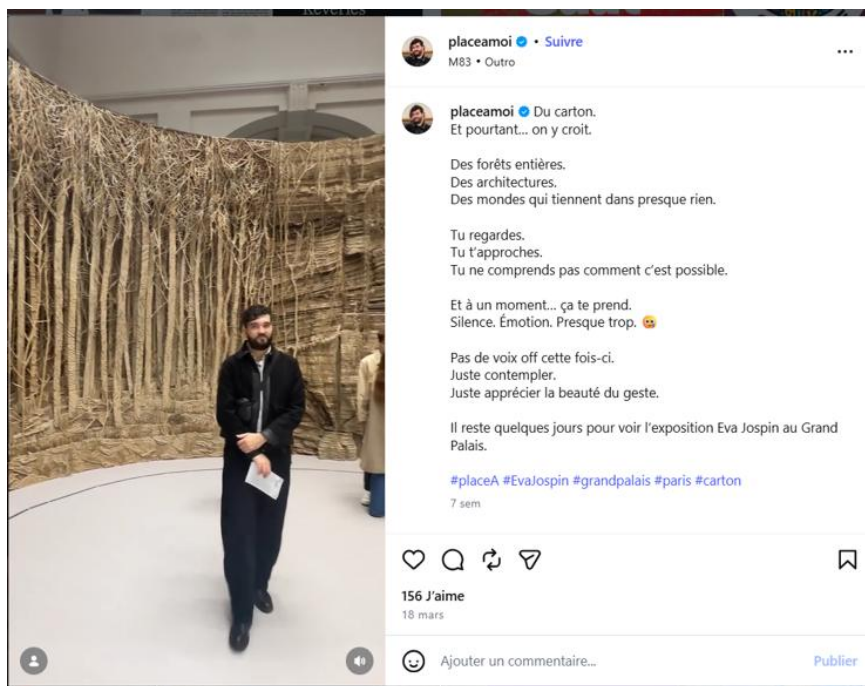
Captures d'écran trouvées via le nom d'Eva Jospin :



Capture d'écran, photographie intégrée dans une vidéo, 0.31, ©an_artslotte (consulté en mai 2026)



Capture d'écran, photographie intégrée dans une vidéo, 0.41, ©graziella_deodato (consulté en mai 2026)



Capture d'écran, vidéo, 1. 08, ©placeamoi (consulté en mai 2026)

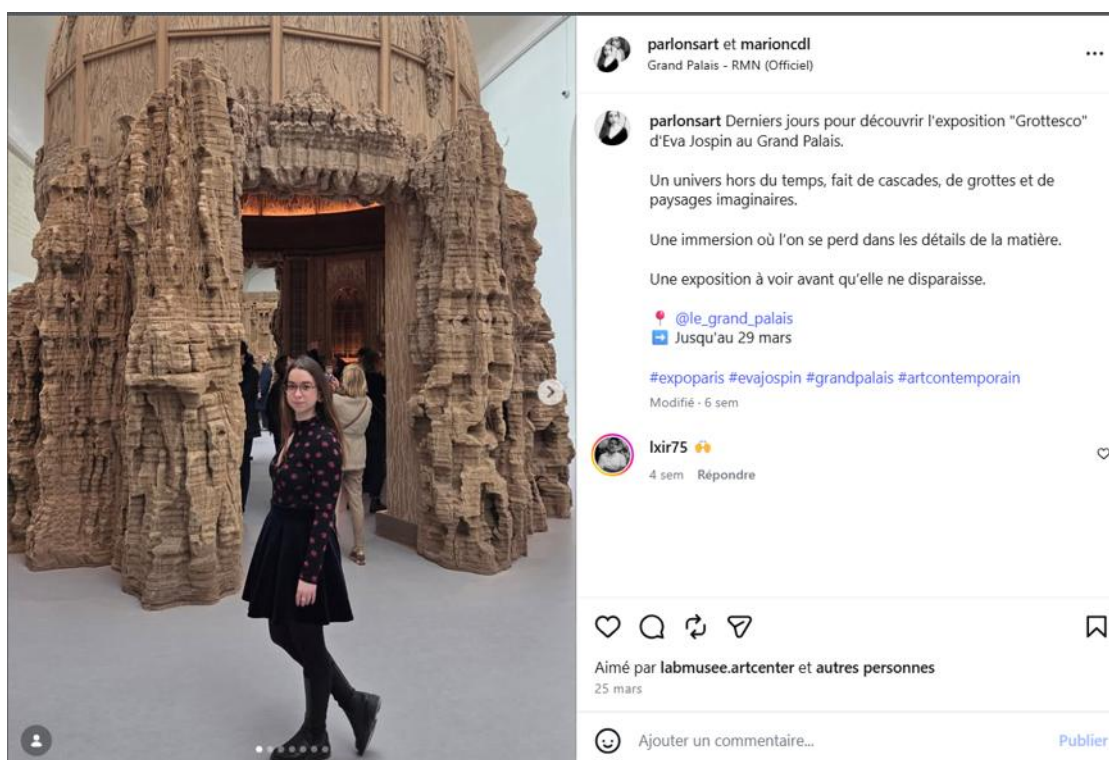


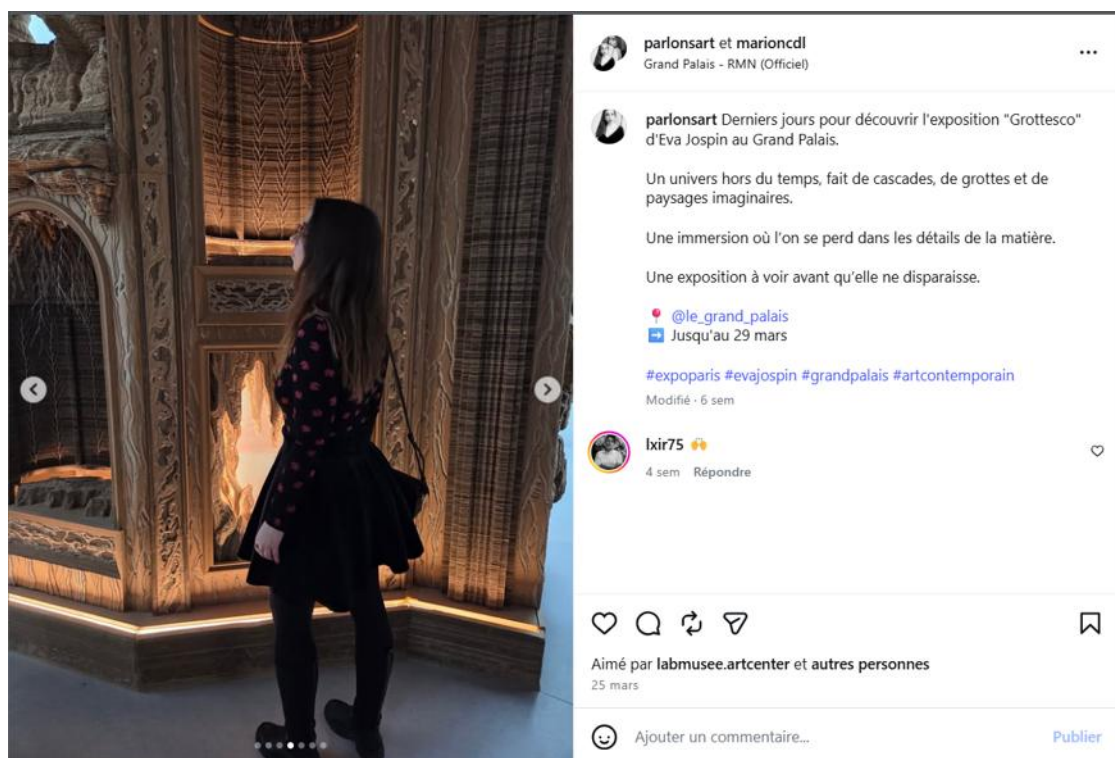
Capture d'écran, vidéo, © just_kapry_fr (consulté en mai 2026)



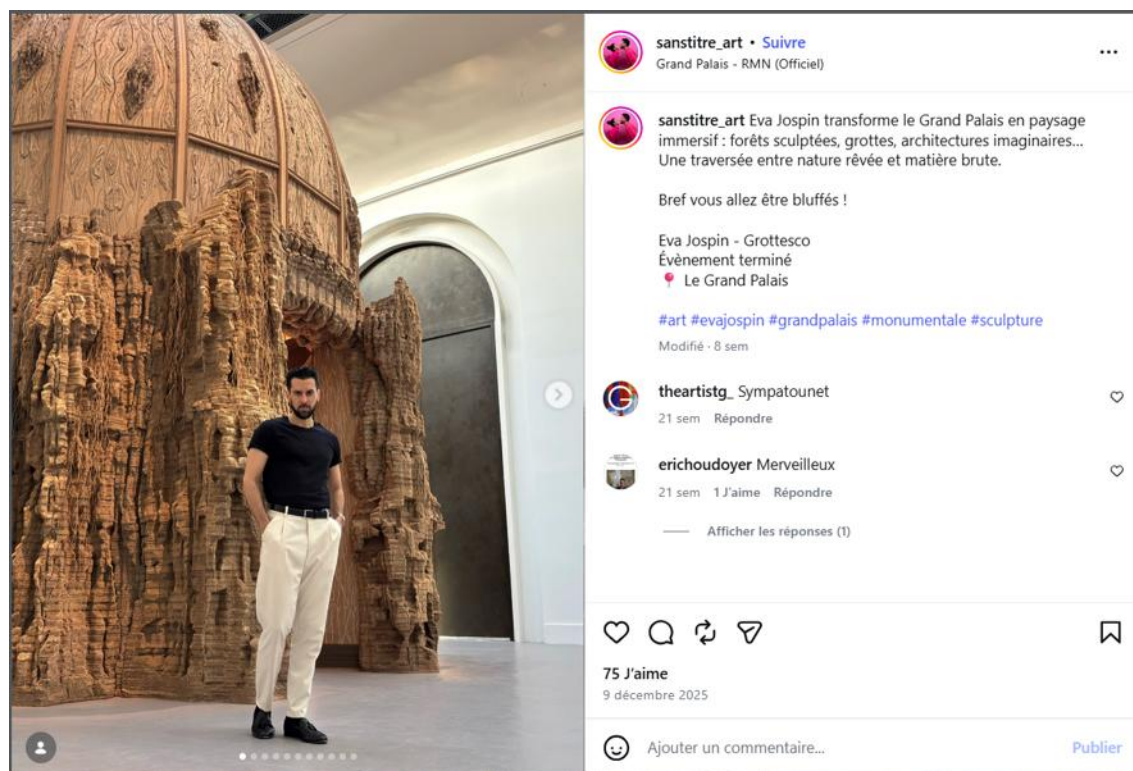
Capture d'écran, première photographie d'un carrousel, © laura_disegna (consulté en mai 2026)

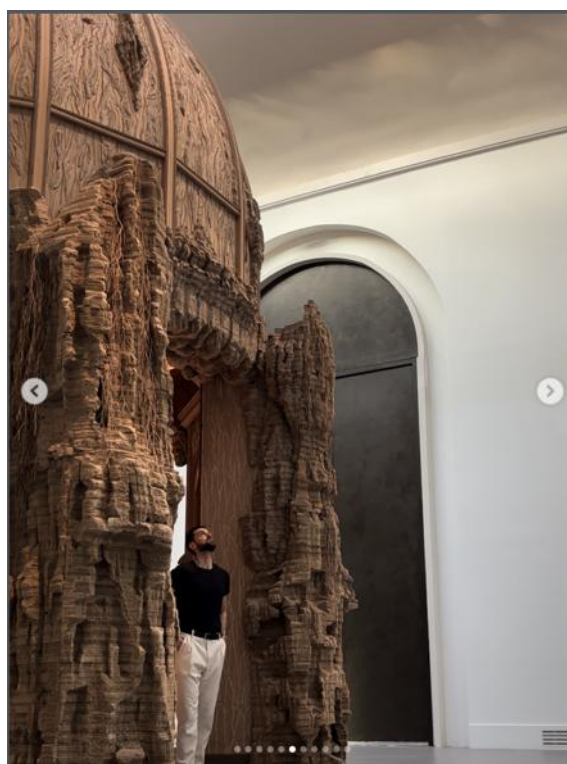
Captures d'écran de photographies de visiteurs trouvées sur Instagram via le nom d'Eva Jospin :





Capture d'écran, première et quatrième photographie de carrousel, © parlonsart et marioncdl (consulté en mai 2026)

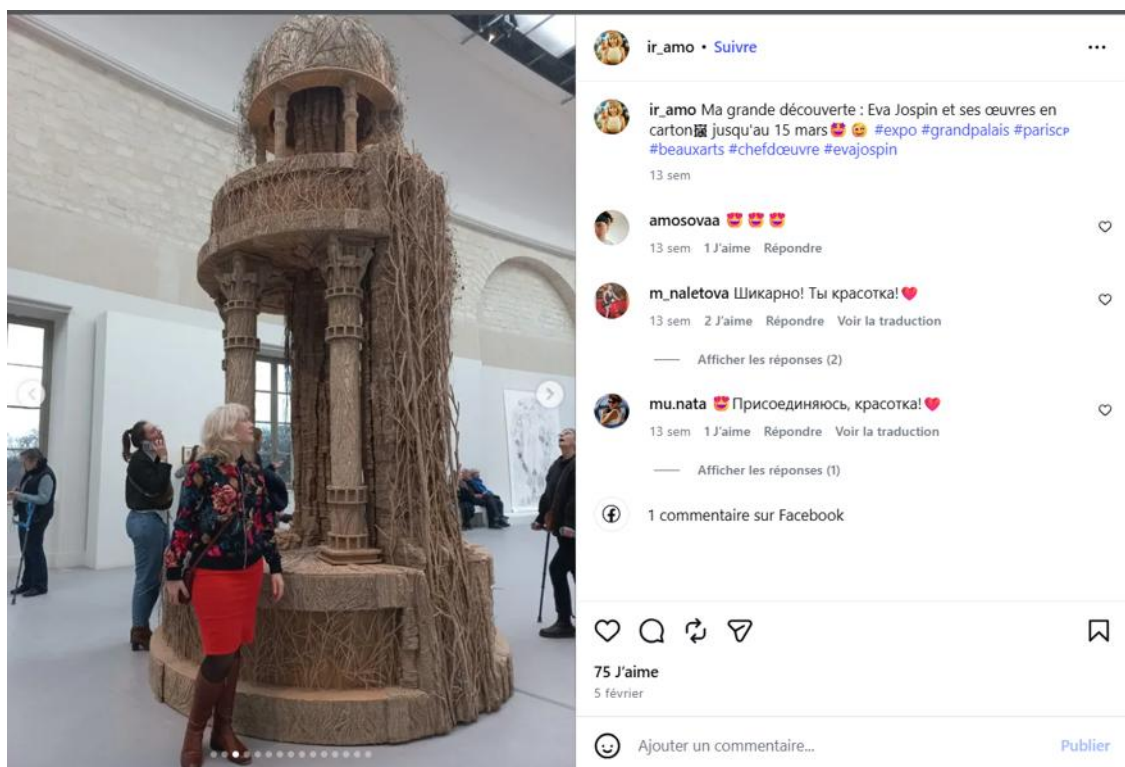
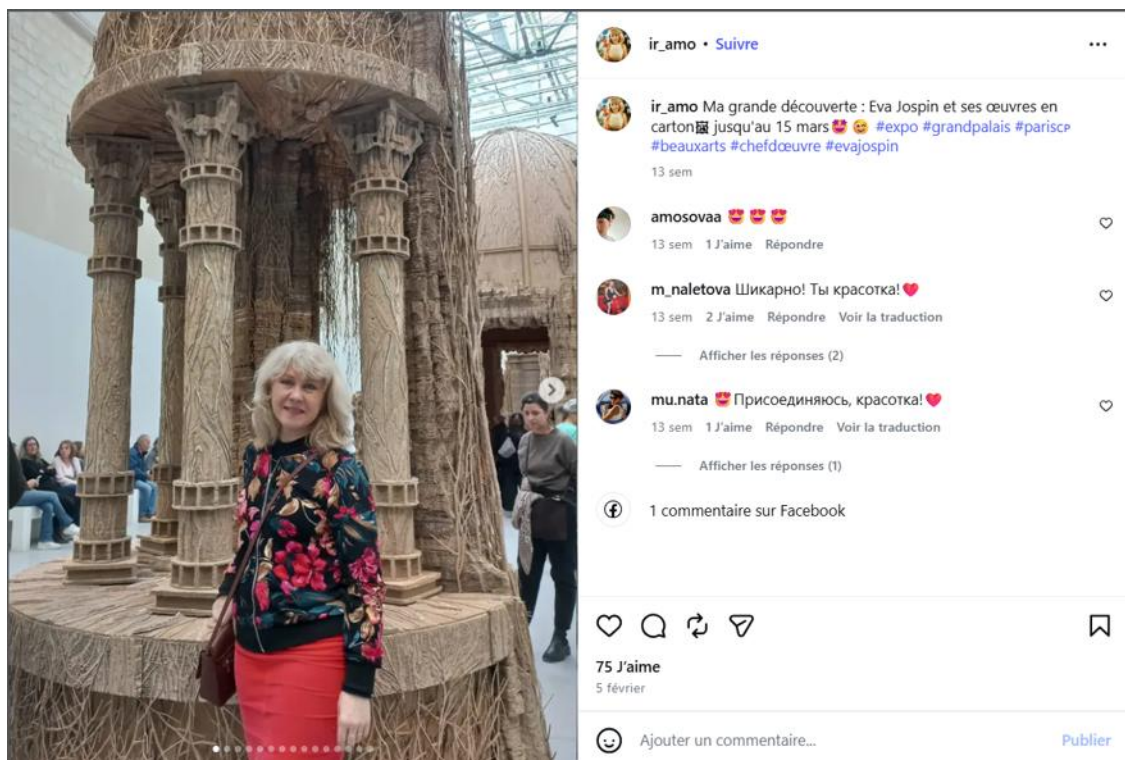




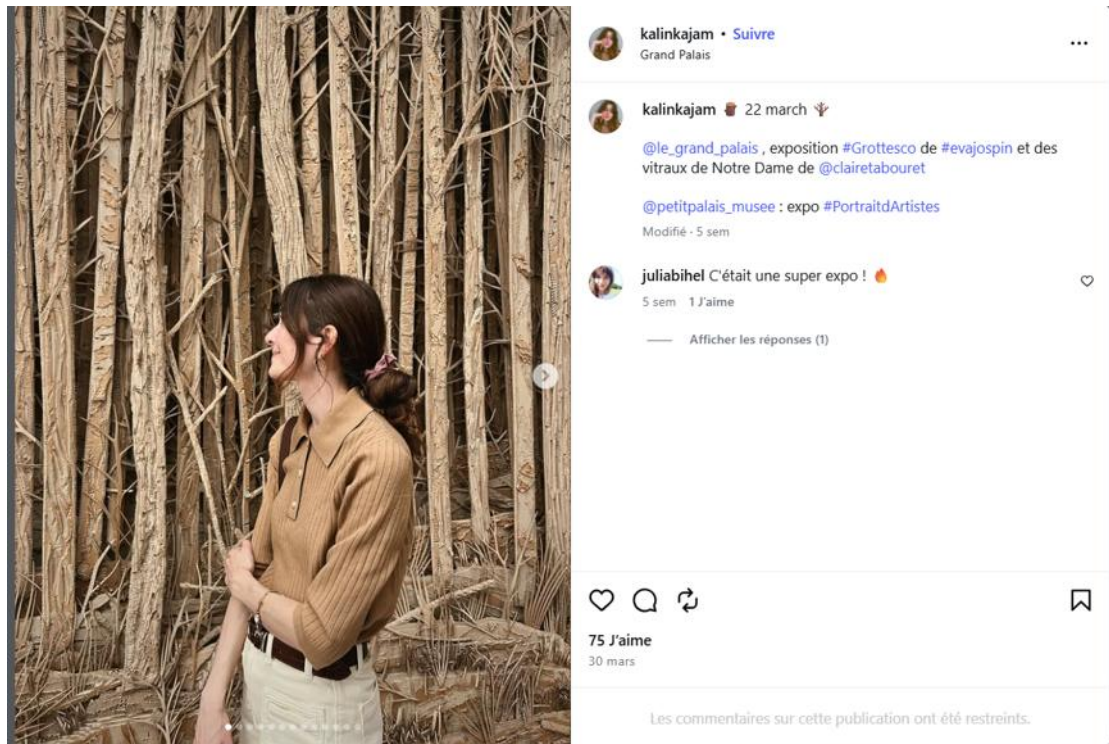
Capture d'écran, première, deuxième et sixième photographie de carrousel, © sanstitre_art (consulté en mai 2026)



Capture d'écran, photographie, © baptiste_lem_ (consulté en mai 2026)



Capture d'écran, première et troisième photographie de carrousel, ir_amo (consulté en mai 2026)



Capture d'écran, première photographie d'un carrousel, © kalinkajam (consulté en mai 2026)



Capture d'écran, photographie, jrj.madan (consulté en mai 2026)



Capture d'écran, première et huitième photographie d'un carrousel, © inciaksoy
(consulté en mai 2026)

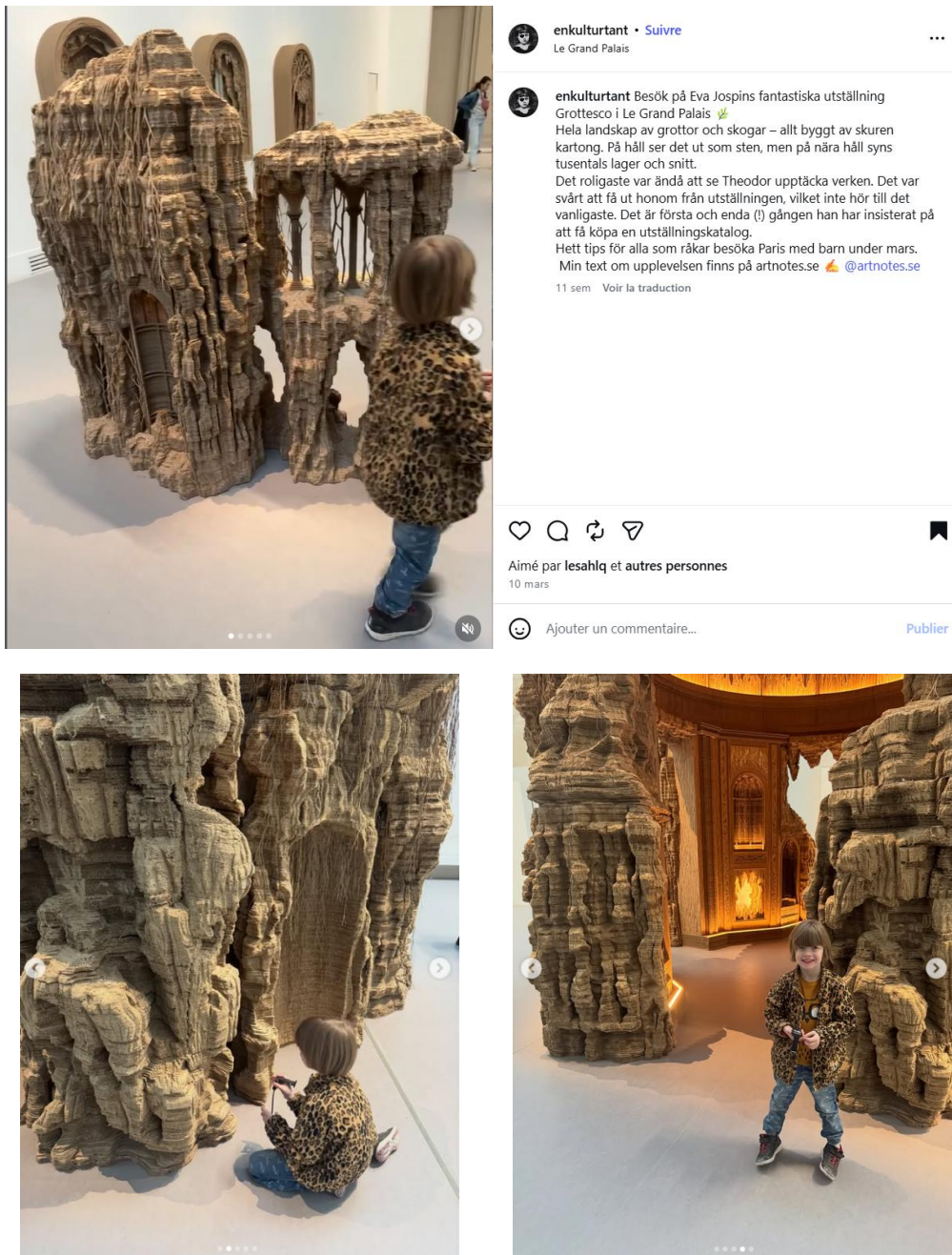


Capture d'écran, première photographie d'un carrousel, © federic_beck_ (consulté en mai 2026)

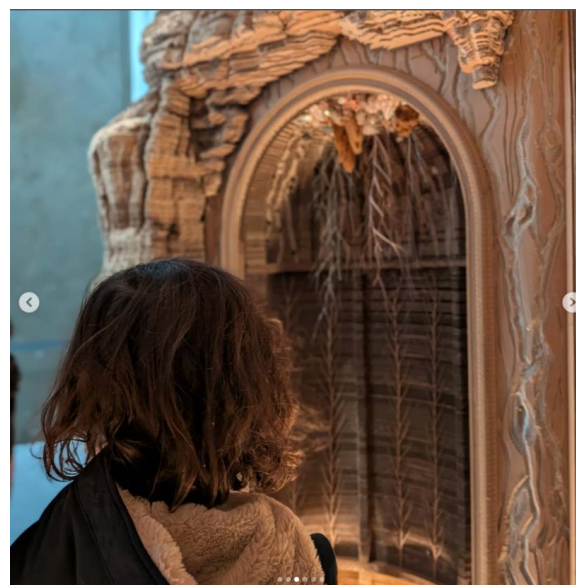
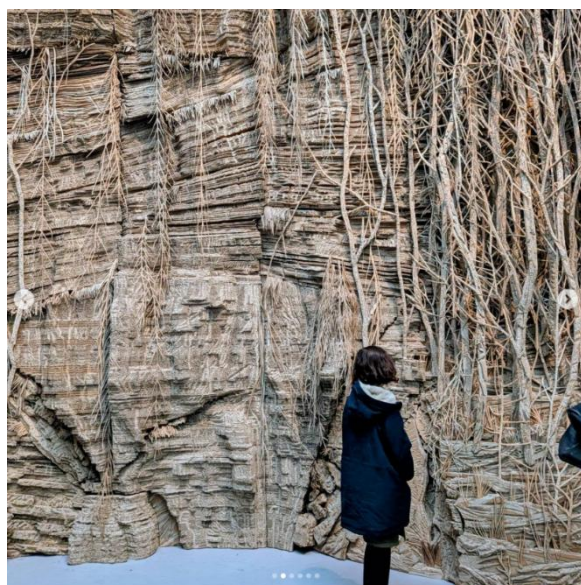
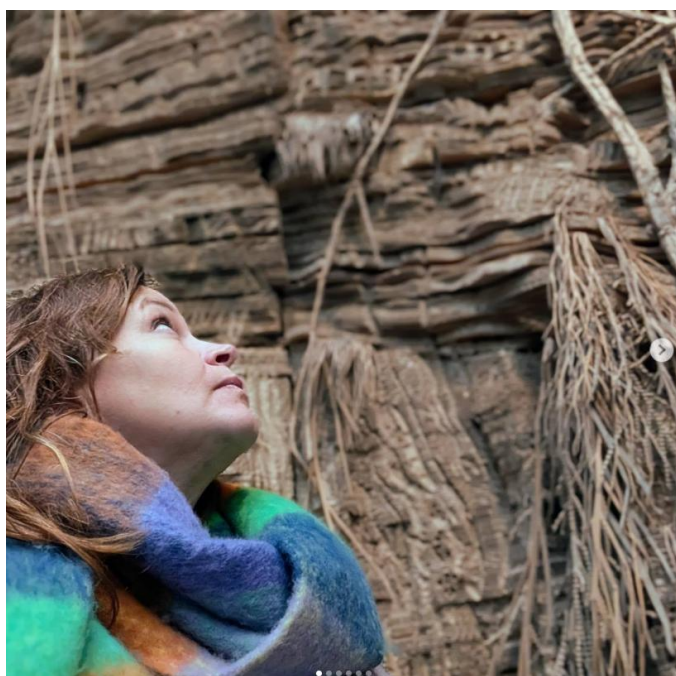
Publications trouvées sur Instagram via le nom du Grand Palais :



Capture d'écran, photographie, ©sylvieadigard (consulté en mai 2026)



Capture d'écran, première, deuxième et quatrième photographie de carrousel,
©enkulturtant, (consulté en mai 2026)



Captures d'écran, première, deuxième et troisième photographie d'un carrousel,
©raphaellespagnoli, (consulté en mai 2026)

Annexe 3.2. Tableau des mentions écrites par les utilisateurs sur Instagram :

Utilisateurs	Mention du lieu	Mention du nom de l'artiste	Mention du titre de l'exposition
Vidéo de an_artslotte, photographie intégrée dans une vidéo	Dans la description : #grandpalais	Dans la description : Eva Jospin	Dans la description : Grottesco
Vidéo de graziella_deodato, photographie intégrée dans une vidéo	Pas de mention	Dans la description : Eva Jospin et #evajospin	Pas de mention
Vidéo de placeamoi	Dans la description : #grandpalais	Dans la description : #EvaJospin	Pas de mention
Vidéo de just_kapry_fr	Dans la description : Grand Palais	Dans la description : Eva Jospin	Dans la description : Grottesco
Publication de laura_disegna	Dans la mention de lieu : Grand Palais Dans la description : @grandpalais Dans l'image : Grand Palais (livret de jeu)	Dans la description : @evajospin Dans l'image (livret de jeu)	Dans l'image : Grottesco (livret de jeu)

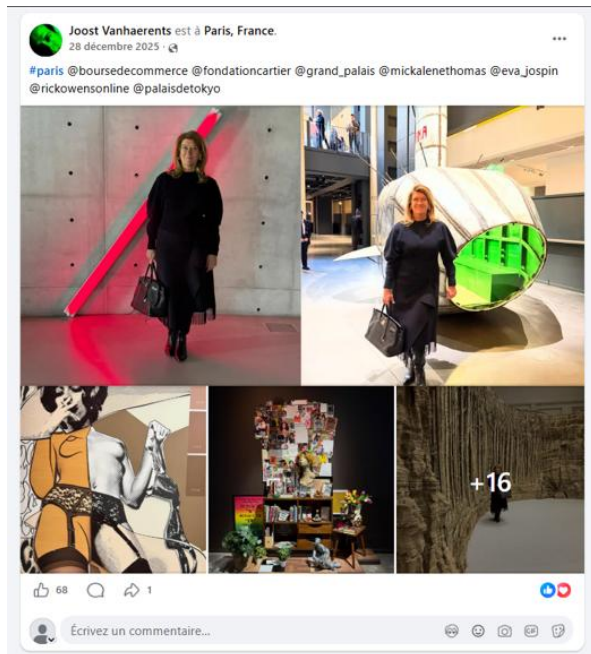
Publication de parlonsart et marioncdl, deux photographies	Dans la mention de lieu : Grand Palais RMN (Officiel) Dans la description : Grand Palais #grandpalais @grandpalais	Dans la description : Eva Jospin #evajospin	Dans la description : « Grottesco »
Publication de sanstire_art, trois photographies	Dans la mention de lieu : Grand Palais RMN (Officiel) Dans la description : Grand Palais x2 #grandpalais	Dans la description : Eva Jospin x2	Dans la description : Grottesco
Publication de baptiste_lem_	Dans la mention de lieu : Grand Palais	Dans la description : #evajospin	Pas de mention
Publication de ir_amo, deux photographies	Dans la description : #grandpalais	Dans la description : Eva Jospin #evajospin	Pas de mention
Publication de jrj.madani	Pas de mention	Dans la description : Eva Jospin #EvaJospin	Dans la description : #Grottesco

Publication de kalinkajam	Dans la mention de lieu : Grand Palais Dans la description : @le_grand_palais	Dans la description : #evajospin	Dans la description : #Grottesco
Publication de inciaksoy, deux photographies	Dans la description : Grand Palais #grandpalais	Dans la description : Eva Jospin #evajospin	Dans la description : #grottesco
Publication de federic_beck_	Dans la mention de lieu : Grand Palais Dans la description : #grandpalais	Dans la description : Eva Jospin #evajospin	Pas de mention
Publication de Sylvie Adigard	Dans la description : Grand Palais @le_grand_palais	Dans la description : Eva Jospin x2 #evajospin	Dans la description : #grottesco
Publication de enkulturtant	Dans la description : Grand Palais Dans la mention de lieu : Le Grand Palais	Dans la description : Eva Jospin	Dans la description : Grottesco
Publication de Raphaelle Spagnoli	Dans la description : #grandpalais	Dans la description : #evajospin	Pas de mention

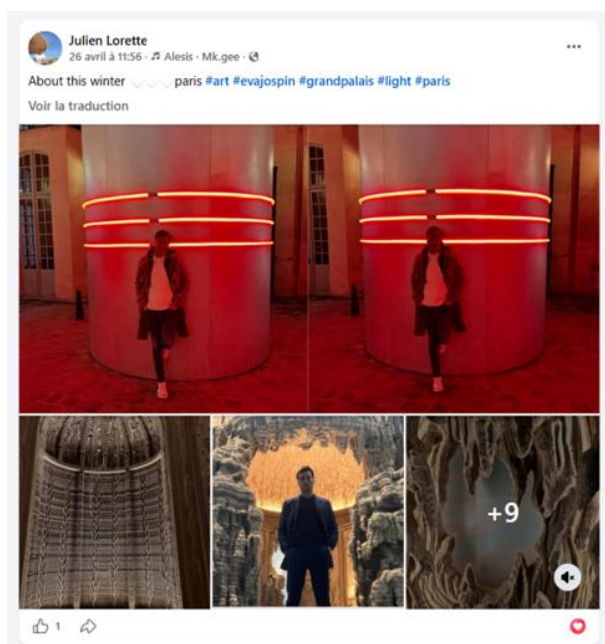
	Dans la mention de lieu : Grand Palais-RMN (Officiel)		
Publication de marinaconde_arte	Dans la description : @le_grand_palais Grand Palais	Dans la description : Eva Jospin Jospin	Dans la description : Grottesco x2
Vidéo de cur8	Dans la description : grand palais	Dans la description : eva jospin	Pas de mention

Annexe 3. 3. Captures d'écran de photographies de visiteurs trouvées sur Facebook

Captures d'écran trouvées via le nom d'Eva Jospin :



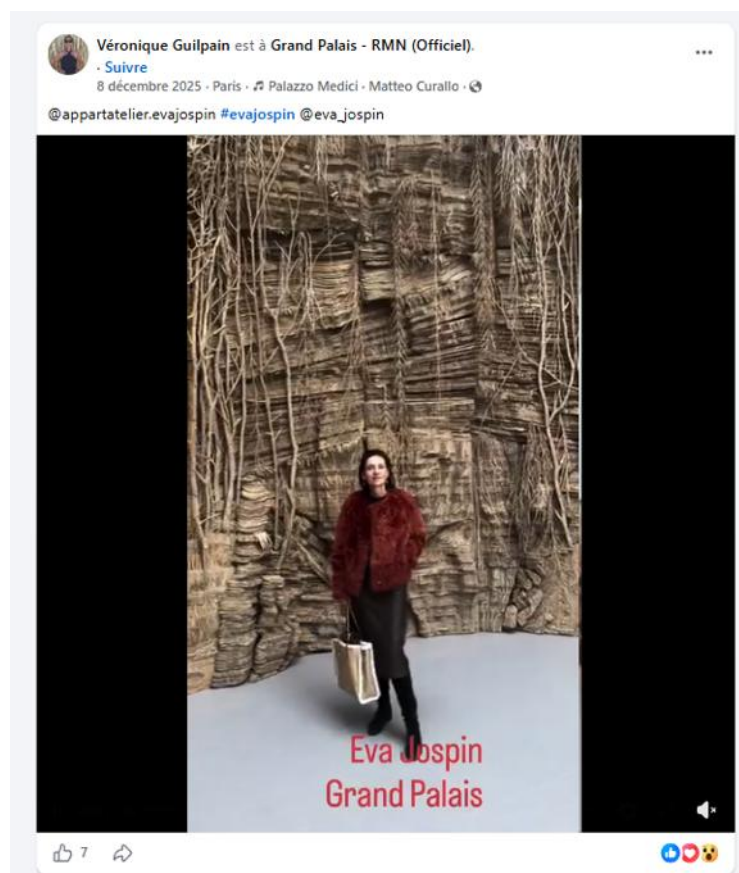
Capture d'écran d'un ensemble de photographies, cinquième image (détail),
©Joost Vanhaerents (consulté en mai 2026)



Capture d'écran d'un ensemble de photographie, quatrième photographie (détail),
©Julien Lorette (consulté en mai 2026)



Capture d'écran d'une vidéo, © Pascal Karsenti (consulté en mai 2026)



Capture d'écran d'une vidéo, © Véronique Guilpa (consulté en mai 2026)

Annexe 3.4. Tableau des mentions écrites par les utilisateurs sur Facebook :

Utilisateurs	Mention du lieu	Mention de l'artiste	Mention du titre de l'exposition
Publication de Joost Vanhaerents	Dans la description : @grand_palais	Dans la description : @eva_jospin	Pas de mention
Publication de Julien Lorette	Dans la description : #grandpalais	Dans la description : #evajospin	Pas de mention
Vidéo de Pascal Karsenti	Dans la description : #grandpalais Dans la vidéo : Paris Grand Palais	Dans la description : @eva_jospin	Pas de mention
Vidéo de Véronique Guilpain	Dans la mention de lieu : est à Grand Palais – RMN (Officiel) Dans la vidéo : Grand Palais	Dans la description : #evajospin et @eva_jospin Dans la vidéo : Eva Jospin	Pas de mention

Annexe 3. 5. Captures d'écran de photographies de visiteurs trouvées sur YouTube

Captures d'écran trouvées via le titre de l'exposition *Grottesco*



Postcard from Paris: Grottesco & D'un seul souffle at Grand Palais



Nemo Sandman
459 abonnés

S'abonner

12



Partager

Enregistrer



Postcard from Paris: Grottesco & D'un seul souffle at Grand Palais



Nemo Sandman
459 abonnés

S'abonner

12



Partager

Enregistrer



Postcard from Paris: Grottesco & D'un seul souffle at Grand Palais



Nemo Sandman
459 abonnés

S'abonner

12



Partager

Enregistrer





Postcard from Paris: Grottesco & D'un seul souffle at Grand Palais



Nemo Sandman
459 abonnés

S'abonner

12



Partager

Enregistrer



Postcard from Paris: Grottesco & D'un seul souffle at Grand Palais



Nemo Sandman
459 abonnés

S'abonner

12



Partager

Enregistrer



524 vues 17 janv. 2026 [#StainedGlass](#) [#ModernArt](#) [#ContemporaryArt](#)

The Grand Palais hosts a captivating dual exhibition featuring Eva Jospin and Claire Tabouret, running from December 10, 2025, to March 15, 2026.

Eva Jospin's Grottesco invites visitors into immersive sculpted forests, secret caves, and fantastical architectures inspired by the legend of the Domus Aurea. With over fifteen works, including intricate embroidered bas-reliefs, her creations blur the boundaries between nature, architecture, and the fantastical, offering a tactile and almost archaeological experience.

In the adjacent gallery, Claire Tabouret presents In One Breath, exploring the creation of contemporary stained-glass windows for Notre-Dame Cathedral. Large-scale studies, sketches, and full-size mock-ups reveal her meticulous process, balancing light, color, and spirituality. The Pentecost theme infuses her work with a profound sense of unity and harmony.

The exhibition creates a striking dialogue between Jospin's earthy, shadowed worlds and Tabouret's luminous compositions, enhanced by a scenography by Jean-Paul Camargo. This dual exhibition is a journey through materiality, imagination, and spirituality, offering a rich and unforgettable experience at the heart of the Grand Palais.

[#EvaJospin](#) [#ClaireTabouret](#) [#Grottesco](#) [#DunSeulSouffle](#) [#ContemporaryArt](#) [#ParisExhibition](#) [#ArtAndArchitecture](#) [#Sculpture](#)
[#StainedGlass](#) [#GrandPalaisParis](#) [#ArtExperience](#) [#ImmersiveArt](#) [#ModernArt](#) [#ExhibitionFilm](#)



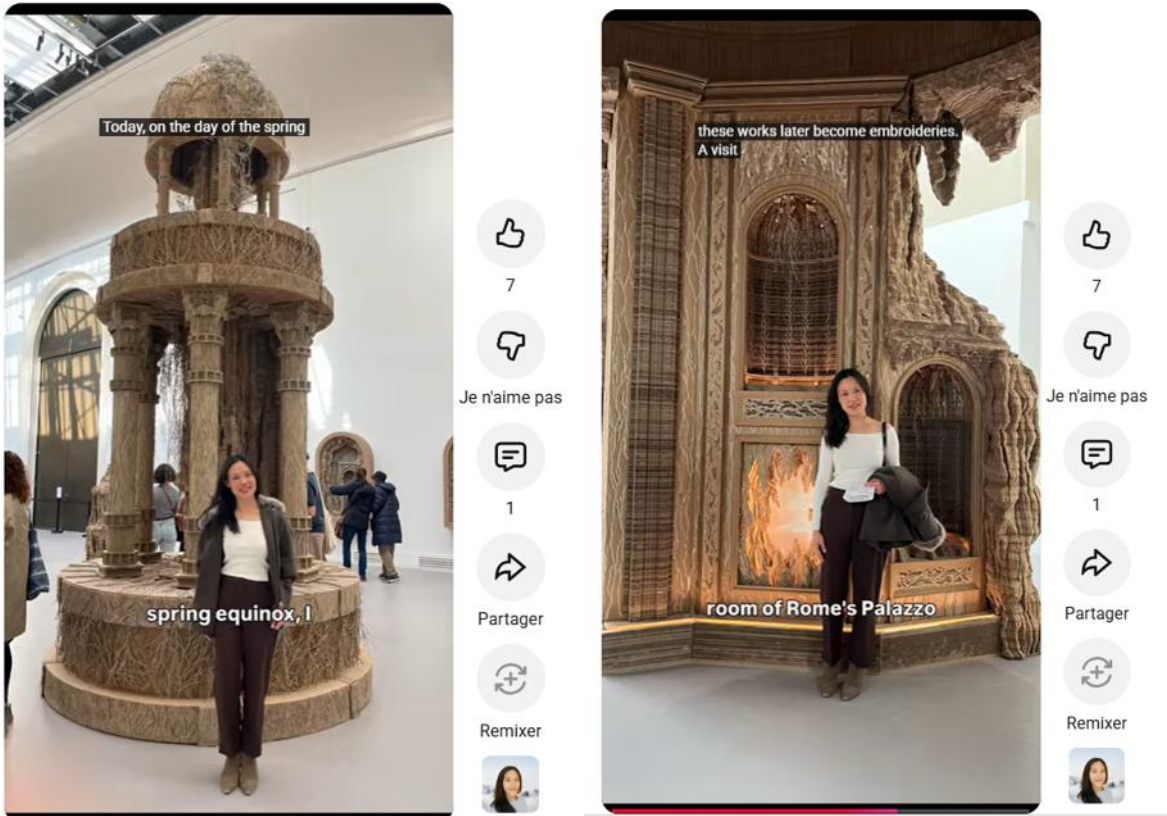
Nemo Sandman
459 abonnés

Vidéos

À propos

Vidéo, 4. 36, ©Nemo Sandman (consulté en mai 2026)

Captures d’écran de photographies de visiteurs trouvées via le nom d’Eva Jospin dans la barre de recherche YouTube :



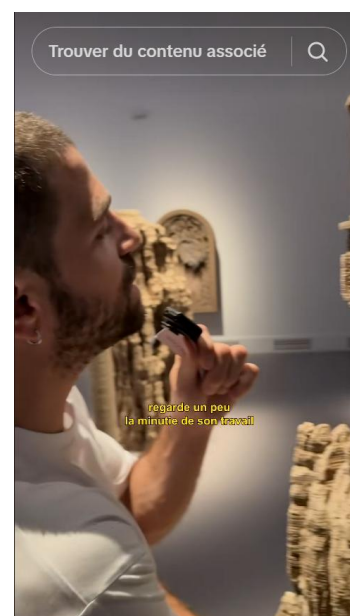
Vidéo, 1.30, © Chia-Ying Lin, @lillian628 (consulté en mai 2026)

Annexe 3. 6. Tableau des mentions écrites par les utilisateurs de YouTube :

Utilisateurs	Mention du lieu	Mention du nom de l'artiste	Mention du titre de l'exposition
Vidéo de Nemo Sandman	Dans le titre : Grand Palais Dans la description : Grand Palais x2 #GrandPalais	Dans la description : Eva Jospin x3 #EvaJospin	Dans le titre : Grottesco Dans la description : Grottesco #Grottesco
Vidéo de Chia-Ying Lin @lillian628	Mention de lieu : Grand Palais	Dans titre vidéo : Eva Jospin	Pas de mention

Annexe 3. 7. Captures d'écran de vidéos de visiteurs trouvées sur TikTok

Capture d'écran trouvées via le nom de l'artiste :



**cur8.fr**
CUR8 — Arthur Hadade · 2025-12-9

Suivre

eva jospin a créé tout un univers imaginaire en carton au grand palais
à voir!!

toutes les infos sont sur mon app CUR8!!

#ExpoParis #SortirAParis #CUR8

@Le Grand Palais

moins

🎵 son original - CUR8 — Arthur Hadade

📍 Grand Palais · Paris

13K 121 2835



Vidéo, 01.31, ©cur8.fr (consulté en mai 2026)




cur8.fr
CUR8 — Arthur Hadade · 2025-12-21

Suivre

eva jospin me parle de sa nouvelle installation
à voir au grand palais
t'as toutes les infos sur mon app gratuite CUR8!!
#ExpoParis #SortirAParis #CUR8
@Le Grand Palais

moins

🎵 son original - CUR8 — Arthur Hadade

📍 Grand Palais · Paris

 5291
 58
 961

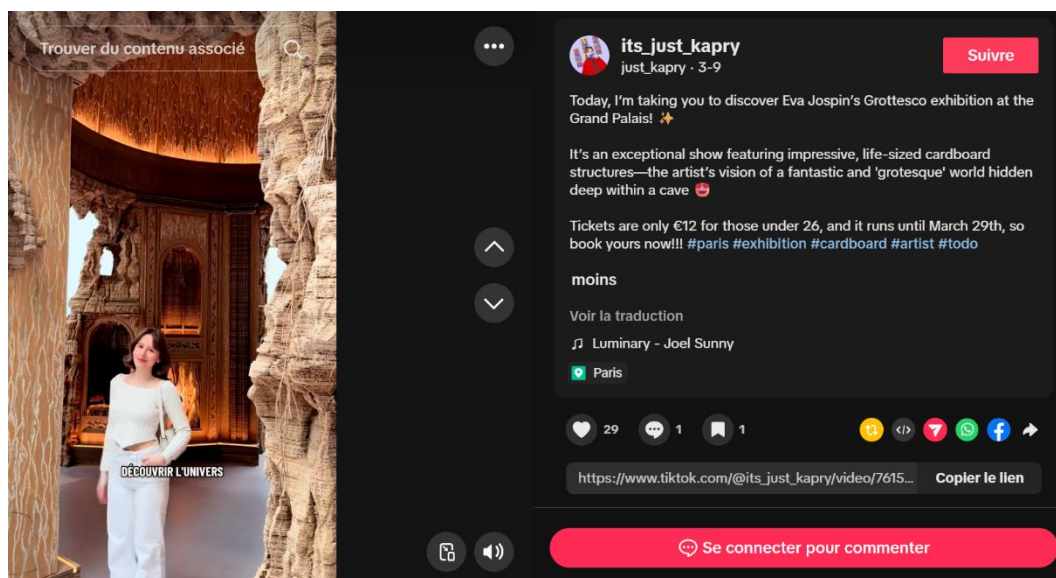







Vidéo, 01.57, ©cur8.fr (consulté en mai 2026)

Captures d'écran de vidéos de visiteurs trouvées via le nom de l'artiste dans la barre de recherche TikTok :



Vidéo, 0. 28, ©its_just_kapry (consulté en mai 2026)

Annexe 3. 8. Tableau des mentions écrites par les utilisateurs de TikTok :

Utilisateurs	Mention du lieu	Mention du nom de l'artiste	Mention du titre de l'exposition
Vidéo de cur8	Dans la description : grand palais @Le Grand Palais Mention de lieu : Grand Palais	Dans la description : eva jospin	Pas de mention
Deuxième vidéo de cur8	Dans la description : grand palais @Le Grand Palais Mention de lieu : Grand Palais	Dans la description : eva jospin	Pas de mention
Vidéo de its_just_kapry	Dans la description: Grand Palais	Dans la description: Eva Jospin	Dans la description: Grottesco

Annexe 3. 9 Captures d'écran de photographies de visiteurs trouvées sur LinkedIn

Captures d'écran trouvées le nom d'Eva Jospin :



Photographie, première image d'un carrousel de cinq photos, ©Sylvie Casenave-Péré (consulté en mai 2026)





Photographies, première, troisième et cinquième photographie d'un carrousel de six photos, ©Feride Çelik (consulté en mai 2026)

Annexe 3. 10. Tableau des mentions écrites par les utilisateurs de LinkedIn :

Utilisateurs	Mention du lieu	Mention du nom de l'artiste	Mention du titre de l'exposition
Publication de Sylvie Casenave-Péré	Dans la description : mention du compte Grand PalaisRmn	Dans la description : Eva Jospin x2	Dans la description : Grottesco
Publication de Feride Çelik	Dans la description : Grand Palais #GrandPalais	Dans la description : Eva Jospin #EvaJospin	Dans la description : #Grottesco

Annexes 4. 1. Exemples de photographies de visiteurs sur le compte Instagram du Centre Pompidou :



centrepompidou • Suivre
Centre Pompidou

centrepompidou Profitez des vacances pour partir à la découverte de la ville de demain 📍

Dans la Galerie des enfants, une ville climatique s'est installée, où les enfants escaladent les toits de la ville pour actionner des éoliennes, jouent avec des nénuphars, insectes et poissons dans un bassin-miroir alimenté par des gouttes de pluie.

📅 « Il était une ville », une exposition-atelier de @saradegouy à découvrir jusqu'au 30 juin 2025 !

Take advantage of the holidays to discover the city of tomorrow 📍

In the Children's Gallery, a climate city has been set up, where children climb the roofs of the city to operate wind turbines, play with water lilies, insects and fish in a mirror pool fed by raindrops.

📅 "Il était une ville", an exhibition-workshop by Sara de.Gouy to discover until June 30, 2025!

Merci @toutpetitnous pour ces superbes photos !

#CentrePompidou #Museum #Paris #ExpoSaraGouy

1612 J'aime
21 avril 2025

Ajouter un commentaire... Publier



centrepompidou • Suivre
Centre Pompidou

centrepompidou Vivez le Centre Pompidou en famille 🧡

Sur deux niveaux, la collection permanente offre un des panoramas les plus complets de l'histoire de l'art des 20e et 21e siècles qui permet de découvrir les plus grands chefs-d'œuvres de l'art moderne et contemporain ! Lors de votre visite, n'oubliez pas de vous arrêter devant les lignes dynamiques et les couleurs primaires du célèbre « New York City » de Piet Mondrian !

Partagez vos plus belles photos avec le #CentrePompidou, nous en repostons une toutes les semaines !

Experience the Centre Pompidou with your family 🧡

On two levels, the permanent collection offers one of the most complete panoramas of 20th and 21st century art history, featuring the greatest masterpieces of modern and contemporary art! During your visit, don't forget to stop in front of the dynamic lines and primary colors of Piet Mondrian's famous "New York City"!

Share your best photos with the #CentrePompidou, we repost one every week!

Thank you @jgaldston for this absolutely adorable picture!

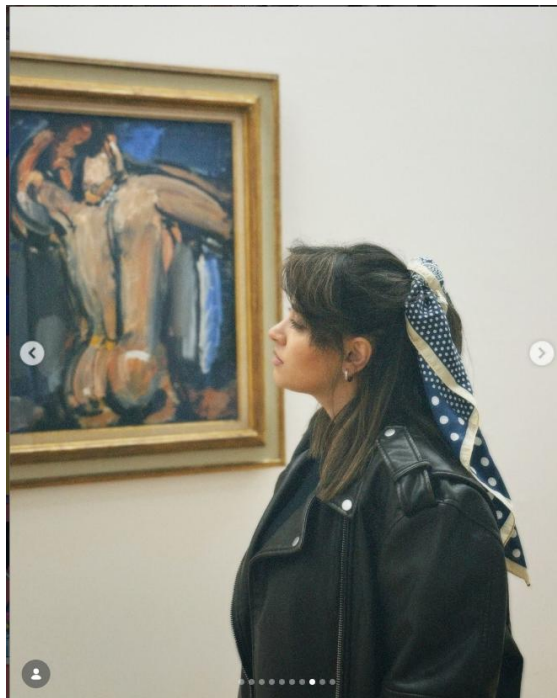
#CentrePompidou #Museum #Paris #PietMondrian #Abstraction

65 sem

Pour vous ▾

3922 J'aime
2 février 2025

Ajouter un commentaire... Publier



centrepompidou • Suivre
 Centre Pompidou

Seul-e, en famille, entre ami-e-s... Vous êtes chez vous chez nous ❤️

Aujourd'hui l'accès à la collection permanente est gratuit, profitez-en ! Réservez votre créneau horaire sur notre billetterie en ligne 🍌 [lien en bio](#)

Partagez vos plus belles photos avec le [#CentrePompidou](#), nous en repostons une toutes les semaines !

Alone, with family, friends... Our home is yours ❤️
 Today access to the permanent collection is free, enjoy! Book your time slot on our website 🍌 [link in bio](#)

Share your best photos with the [#CentrePompidou](#), we repost one every week!

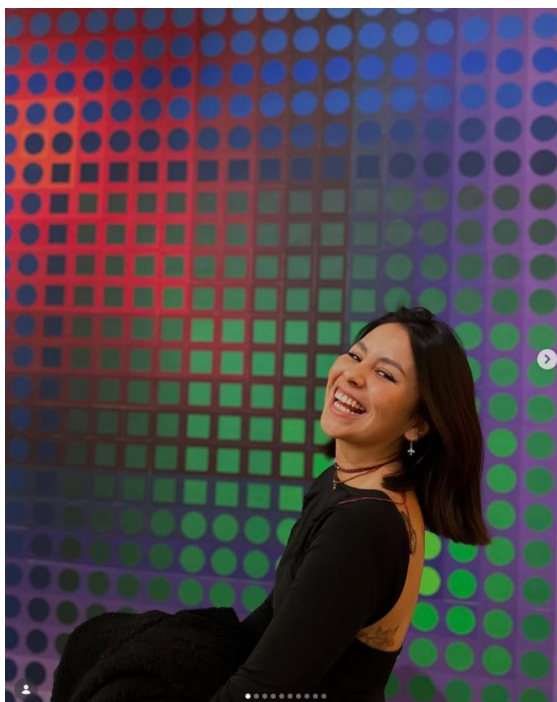
Merci à tous nos incroyables visiteur-euse-s / Thanks to all incredible our visitors : [@imjoyride](#), [@juliette.noella](#), [@hielisee](#), [@yassouha](#), [@stephane.o9](#), [@miodrago.jpg](#), [@julie_chavanon](#), [@asteroid_b612_](#), [@christianbvega](#), [@anipanculaia1](#)

[#CentrePompidou](#) [#Museum](#) [#Paris](#) [#Architecture](#) [#RenzoPiano](#) [#RichardRogers](#)

4 518 J'aime
 2 juin 2024

Ajouter un commentaire...

Publier



centrepompidou • Suivre
 Centre Pompidou

Ça y est, la collection permanente ferme ses portes ce soir ! Merci à tous et à toutes ❤️

Déjà nostalgiques ? Pas de panique, le Centre Pompidou reste ouvert jusqu'au 22 septembre 2025 avec 5 grandes expositions :

- « Suzanne Valadon »
- « Hans Hollein, transFORMS »
- « Paris noir. Circulations artistiques, luttes anticoloniales 1950-2000 »
- « Enormément bizarre. La collection Jean Chatelus, donation de la fondation Antoine de Galbert »
- « Wolfgang Tillmans »

Mais aussi de nombreux événements comme la rétrospective cinéma de l'œuvre de Sarah Maldoror, des conférences et quelques surprises... 🍌

That's it, the permanent collection closes its doors tonight! Thank you everyone ❤️

Already feeling nostalgic? Don't panic, the Centre Pompidou remains open until September 22, 2025 with 5 major exhibitions:

- "Suzanne Valadon"
- "Hans Hollein, transFORMS"
- "Black Paris. Artistic circulations and anti-colonial resistance 1950 – 2000"
- "Enormément bizarre, The Jean Chatelus Collection, Donation from the Antoine de Galbert Foundation"
- "Wolfgang Tillmans"

But also numerous events such as the cinema retrospective of Sarah Maldoror's work, conferences and a few surprises... 🍌

5 978 J'aime
 10 mars 2025

Ajouter un commentaire...

Publier