



HAL
open science

Le numérique permet-il réellement un meilleur accès aux textes expographiques ? Étude de l'exposition " Paris romantique, 1815-1848 " au Petit Palais

Angélique Dufour

► To cite this version:

Angélique Dufour. Le numérique permet-il réellement un meilleur accès aux textes expographiques ? Étude de l'exposition " Paris romantique, 1815-1848 " au Petit Palais. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04508542

HAL Id: dumas-04508542

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04508542>

Submitted on 18 Mar 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Angélique Dufour

*Le numérique permet-il réellement un meilleur accès aux textes
expographiques ?*

Étude de l'exposition « Paris romantique, 1815-1848 » au Petit Palais

Mémoire de stage

(2nde année de 2^{ème} cycle)

en Médiation

présenté sous la direction

de M^{me} Frédérique Leseur

Cheffe du service des Publics, Paris-Musées

du Maître de stage Catherine André

Septembre 2019

Remerciements

J'adresse tout d'abord mes remerciements chaleureux à M^{me} Frédérique Leseur, ma directrice de recherche, et cheffe du service des Publics à Paris-Musées, pour ses conseils et son indispensable soutien. Je lui suis extrêmement reconnaissante d'avoir su apaiser mes appréhensions et d'avoir attentivement suivi mon travail.

Je remercie également tout particulièrement M^{me} Claire Merleau-Ponty, enseignante en muséologie à l'Ecole du Louvre, pour sa disponibilité et son accompagnement particulièrement bienveillant. Ses recommandations m'ont été d'une aide précieuse.

Je remercie M^{me} Catherine André, ma maître de stage, et chargée de projets de médiation et d'accessibilité au service éducatif et culturel du Petit Palais, pour m'avoir fait bénéficiaire de son expérience et de ses conseils avisés. Je tiens également à la remercier pour la confiance qu'elle m'a accordée, le temps passé près d'elle, au Petit Palais, a été d'une grande richesse professionnelle. Je remercie également toute l'équipe du Petit Palais pour l'accueil chaleureux qu'elle m'a consacré.

Je remercie M^{me} Marine Baudry, responsable de développement numérique à Paris-Musées, pour sa gentillesse ainsi que pour les suggestions qu'elle m'a faites concernant mon plan. Cela m'a été d'une grande aide.

Je remercie mes amis pour leur soutien sans faille et l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail.

Enfin, je remercie très affectueusement ma mère pour son aide et sa solidarité si précieuses et indispensables.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
Partie 1 – Textes et numérique : deux enjeux de l'exposition temporaire Paris romantique, 1815-1848	9
Chapitre 1 : L'exposition Paris romantique, 1815-1848 et la place du texte	9
1. Présentation du thème de l'exposition	9
a) Le choix du sujet	9
b) Le synopsis	10
c) Une exposition en deux parties	12
2. La présence de l'écrit dans l'exposition	13
a) La typologie des textes existants	13
b) La ligne éditoriale des textes	15
c) Les enjeux des textes de médiation	17
Chapitre 2 : Présentation des dispositifs numériques de médiation de l'exposition Paris romantique, 1815-1848	18
1. Les acteurs du projet	19
a) Le Petit Palais	19
b) Paris-Musées	19
c) Le prestataire : Anamnesia	20
2. Deux dispositifs numériques de médiation pour deux types de contenus différents	20
a) Situation et contexte	21
b) « Les hauts lieux du Paris romantique »	21
c) « Repères historiques »	22
Chapitre 3 : Spécificités de production des contenus sur un support numérique	24
1. L'interdépendance du support et du contenu textuel	24
a) Une mise en forme au service des contenus	24
b) Des contenus agissant sur la mise en forme	25
c) Les consignes rédactionnelles	27
2. Une équipe transdisciplinaire	27
a) La complémentarité des expertises	27
b) L'hétérogénéité des compétences et des usages	28
c) Une équipe contrainte par des délais et des moyens limités	28
Partie 2 – Les potentiels apports des supports numériques pour le texte expographique	29
Chapitre 1 : L'enrichissement du contenu	29
1. Supports muraux et supports numériques de textes, quelles différences ?	30
a) Des textes impactés par leur support ?	30
b) Une différenciation de sens entre supports traditionnels et supports numériques de textes	32

2.	Des informations supplémentaires _____	33
a)	L'apport d'une contextualisation historique et géographique _____	33
b)	La complémentarité texte/image : la valorisation des collections de la Ville de Paris _____	34
Chapitre 2 : Le rôle actif du visiteur _____		35
1.	Un dispositif qui favorise l'interaction _____	35
a)	La mobilisation gestuelle du visiteur/utilisateur _____	36
b)	L'interaction entre les visiteurs _____	37
2.	La personnification de la visite _____	38
a)	La structure hypertextuelle des dispositifs numériques de médiation _____	38
b)	Choisir pour adapter le contenu _____	39
Chapitre 3 : L'attractivité du numérique _____		40
1.	Le rôle esthétique et évocateur du graphisme _____	40
a)	Attirer les visiteurs _____	40
b)	Un graphisme signifiant _____	41
2.	Le numérique : un facteur de dynamisation _____	42
a)	Varié les supports de médiation _____	42
b)	Un parcours plus fluide favorisé par les dispositifs numériques de médiation _____	43
Partie 3 : Les perspectives d'utilisations et de réutilisations des contenus de l'exposition Paris romantique, 1815-1848 _____		44
Chapitre 1 : Pré-évaluer par l'observation _____		44
1.	Méthodologie de l'enquête _____	44
a)	Contexte et objectif de l'enquête _____	45
b)	Description de l'enquête _____	46
c)	Présentation de l'échantillon _____	47
2.	Présentation et analyse des résultats _____	48
a)	Des interactions favorisées entre visiteurs _____	48
b)	L'accessibilité aux contenus conditionnée par une prise en main aisée des dispositifs numériques _____	49
c)	Le numérique : facteur d'incompréhension ? _____	51
Chapitre 2 : Quel cadre pour une enquête approfondie sur l'usage des textes et des dispositifs numériques de l'exposition Paris romantique, 1815-1848 ? _____		53
1.	L'intérêt de l'enquête sommative _____	54
a)	Evaluer pour mieux améliorer _____	54
b)	Connaître son public _____	55
c)	Enquête quantitative ou qualitative ? _____	56
2.	Des points d'intérêts à approfondir _____	57
a)	Les usages des dispositifs numériques _____	58
b)	La place du texte _____	59
c)	Les publics : leur profil et leur satisfaction _____	60
Chapitre 3 : Etendre la longévité des contenus expographiques grâce au numérique _____		61
1.	Repenser la temporalité du temps de visite d'une exposition temporaire _____	61

a) La nature « performative » de l'exposition temporaire	61
b) L'apport de la numérisation	62
c) Les trois temps de visite d'une exposition temporaire	63
2. Pérenniser des contenus expographiques	64
a) L'enrichissement des notices d'œuvres	64
b) Un accès illimité aux contenus des dispositifs numériques	65
c) Favoriser la contribution des visiteurs	66
CONCLUSION	68
BIBLIOGRAPHIE	69

INTRODUCTION

L'une des questions essentielles que se posent les commissaires et les médiateurs lors de la préparation d'une exposition temporaire est : comment favoriser l'appropriation du contenu expographique et de ses objectifs par les différents publics ? Plusieurs outils de médiation sont envisagés dans ce but, parmi lesquels le texte apparaît toujours comme prioritaire et irremplaçable. Ainsi, aucune exposition n'est dépourvue de textes. De plus en plus, depuis les années 1990, nous pouvons voir des outils numériques investir les expositions temporaires aux côtés des textes. Ces aides à la visite modernes et attractifs modifient profondément les pratiques des professionnels du monde muséal mais également celles des visiteurs. Loin de remplacer les textes, ces outils numériques d'aide à l'interprétation cohabitent avec eux au sein de l'espace expographique, multipliant les modes d'appropriation et de perception des contenus.

Ainsi, ce mémoire se propose d'interroger l'articulation du texte avec le numérique au sein de l'espace expographique, tout en évoquant les transformations que cela occasionne sur les pratiques des concepteurs d'exposition et des visiteurs. Nous pouvons donc nous demander quel est l'apport du numérique pour le texte expographique et quels sont les effets, sur les visiteurs, de son introduction dans l'espace d'exposition. Autrement dit, quelle peut-être la valeur ajoutée d'un dispositif numérique pour l'expérience de visite ?

Pour ce faire, plusieurs méthodologies ont été mobilisées. Tout d'abord, ce travail prend pour base l'expérience que nous avons vécue en tant que stagiaire dans le service éducatif et culturel du Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris administré par l'établissement public Paris-Musées. Dans ce cadre, nous avons pu participer à la préparation de l'exposition temporaire *Paris romantique, 1815-1848*, et plus précisément à la conception de deux dispositifs numériques de médiation proposant des contenus tant textuels qu'iconographiques. Ainsi, notre travail prend comme contexte l'exposition *Paris romantique, 1815-1848* et comme exemple ces deux dispositifs numériques. L'exposition a lieu au Petit Palais du 22 mai au 15 septembre 2019. Son commissariat général est partagé entre Christophe Leribault, directeur du Petit Palais, Jean-Marie Bruson, conservateur général honoraire au musée Carnavalet, et Cécilie Champy-Vinas, conservatrice des sculptures au Petit Palais.

De plus, nous avons entrepris une analyse des textes expographiques afin de déterminer la teneur du discours ainsi que les partis-pris et les objectifs des concepteurs de l'exposition.

Nous avons choisi de retenir parmi les textes expographiques uniquement ceux qui sont directement lisibles dans l'espace d'exposition et qui servent la compréhension des œuvres et du sujet. Ainsi, ont été exclus tous les textes portatifs, tels que le catalogue de l'exposition et le livret-jeu destiné aux enfants, de même que la signalétique. Cette analyse a donc été réalisée sur deux groupes de textes différenciés : les textes dits sur supports traditionnels et les textes dits sur supports numériques. La différenciation s'établit donc ici sur le type de support. Par supports traditionnels nous entendons tous les supports excluant le numérique, autrement dit, dans l'exposition qui nous intéresse, les cimaises, les vitrines ainsi que les étiquettes fixées sur des cimaises, des pieds ou des mises à distance. Nous avons ensuite procédé à une analyse comparative entre les textes sur supports traditionnels et les textes sur supports numériques afin de comprendre quelles peuvent être les influences du support sur la rédaction des textes mais aussi sur leur réception par les publics.

Par ailleurs, nous avons enrichi notre travail avec la réalisation d'une enquête, modeste, par observation. Cette évaluation avait pour objectif de s'intéresser à l'usage des dispositifs numériques par les visiteurs. Cette méthodologie nous a permis d'émettre des hypothèses quant aux pratiques et à la réception de ces dispositifs. Nous avons ainsi essayé au sein de notre mémoire d'aborder l'apport des dispositifs numériques à la fois du point de vue des professionnels de musées et des publics.

Enfin, ces méthodes ont été mises en résonance avec les lectures théoriques que nous avons pu faire dans le cadre de ce travail. En effet, plusieurs auteurs nous ont permis de cerner précisément les enjeux du texte comme du numérique au sein d'une exposition temporaire. Notre mémoire s'appuie donc sur les textes de plusieurs de ces auteurs pour développer notre analyse.

Afin d'aborder cette question relative à la place du texte et du numérique au sein de l'exposition et leur réception par les publics, nous structurerons notre réflexion autour de trois grands axes. Le premier s'attachera à dresser le contexte de notre étude et à en présenter les deux enjeux, c'est-à-dire le texte expographique et les dispositifs numériques. Le deuxième s'intéressera plus précisément au point de vue des professionnels du monde muséal sur les différents apports et caractéristiques du numérique. Enfin, le dernier axe étudiera cette fois-ci la perception des visiteurs sur les dispositifs numériques, et plus largement sur l'exposition.

Partie 1 – Textes et numérique : deux enjeux de l'exposition temporaire *Paris romantique, 1815-1848*

Cette première grande partie a pour objectif de poser le cadre du mémoire. Elle présente le contexte dans lequel ce travail a pris place, l'exposition *Paris romantique, 1815-1848*, avant de recentrer le propos sur les deux objets qui nous intéressent : le texte et le numérique. Davantage descriptive, cette partie s'attachera néanmoins à analyser et interroger la teneur des textes expographiques ainsi que les spécificités techniques liées à la conception de dispositifs numériques.

Chapitre 1 : L'exposition *Paris romantique, 1815-1848* et la place du texte

Il s'agit tout d'abord, dans ce premier chapitre, de dresser le contexte général de l'exposition *Paris romantique, 1815-1848*, qui a lieu au Petit Palais, avant de s'attarder plus précisément sur ce qui fait l'objet de ce mémoire : le texte expographique. Nous distinguerons les textes sur supports traditionnels des textes sur supports numériques, ces derniers supports faisant l'objet des deuxième et troisième chapitres.

1. Présentation du thème de l'exposition

Paris romantique, 1815-1848 est une exposition foisonnante et ambitieuse à la thématique complexe, puisqu'elle traite d'une période historique dense et mouvementée. Nous consacrerons donc cette première sous-partie à la présentation générale de l'exposition – son contexte, son sujet, son synopsis et sa scénographie – et de son second volet présenté au musée de la Vie romantique.

a) Le choix du sujet

L'exposition temporaire *Paris romantique, 1815-1848*, qui a lieu au Petit Palais du 22 mai au 15 septembre 2019, porte sur l'effervescence artistique, culturelle, sociale et politique du Paris des années romantiques, de la chute de Napoléon en 1815 à la révolution de 1848 mettant fin à la monarchie de Juillet de Louis-Philippe. Il s'agit de mettre en valeur la ville de Paris et ses quartiers et monuments emblématiques, dont beaucoup sont construits à cette période. L'un des enjeux de cette exposition est la mise en valeur des collections de la Ville de Paris. Ainsi, nombre d'œuvres exposées viennent des réserves des musées municipaux de la Ville de Paris, notamment du musée Carnavalet – Histoire de Paris, du musée de la Vie

romantique, des Maisons de Victor Hugo, de la Maison de Balzac et du Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris.

Cette exposition s'inscrit dans la lignée de *Paris 1900, la Ville spectacle*, qui a eu lieu au Petit Palais du 2 avril au 17 août 2014 et ayant pour ambition de retracer la période faste de la Belle Epoque avec notamment l'Exposition universelle qu'accueillit Paris en 1900. Ainsi, cinq ans après, le directeur du Petit Palais, Christophe Leribault, choisi de revenir sur l'histoire de Paris et d'en présenter à nouveau une période phare et identitaire. L'ampleur de *Paris romantique, 1815-1848* est à la hauteur de *Paris 1900, la Ville spectacle*, le nombre d'œuvres et leur diversité étant du même ordre. En effet, l'exposition actuelle présente plus de six cents œuvres, d'après le communiqué de presse¹, comme celle de 2014. Dans les deux expositions, les œuvres présentées offrent des techniques extrêmement variées, allant de la peinture aux arts décoratifs, en passant par la sculpture, la photographie, la musique, la caricature, le costume, la littérature. La pluridisciplinarité a donc été favorisée afin de mettre en évidence la richesse de la création à cette époque. De même, les deux expositions finissent par une section portant sur le thème du spectacle. Des parallèles sont donc à faire entre les deux expositions. Le Petit Palais souhaite probablement marquer l'actualité culturelle avec cette nouvelle exposition ambitieuse, pour laquelle il espère obtenir le même succès.

Paris, donc, est au centre. Son histoire politique mais aussi culturelle et artistique est énoncée, et en ce sens il s'agit davantage d'une exposition historique, documentant une période précise de la capitale française, plutôt que d'une exposition contemplative. Les œuvres ont donc été sélectionnées pour documenter et illustrer le Paris de la première moitié du XIX^{ème} siècle. De fait, nous pouvons penser que le public ciblé est avant tout un public francilien ou un public initié s'intéressant à l'histoire de France. Les touristes peuvent également être ciblés, puisque l'exposition a lieu pendant la période estivale de l'année et donne un aperçu des quartiers et monuments parisiens les plus emblématiques à découvrir. Les textes expographiques sont d'ailleurs tous traduits en anglais.

b) Le synopsis

Dès la salle d'introduction, le parcours de l'exposition est présenté. Chaque section est mentionnée à la fin du texte introductif (fig. 10), ce qui permet aux visiteurs d'anticiper la visite et d'avoir une vue d'ensemble du parcours qu'ils vont effectuer mais aussi du propos abordé.

¹ Paris romantique, 1815-1848, Communiqué de presse, mars 2019, [[En ligne](#)].

De plus, le parcours étant envisagé comme une ballade dans Paris, par une déambulation de quartier en quartier sur la durée d'une journée, une cartographie figure à côté du texte introductif. Chaque quartier parisien abordé est coloré et mentionné sur cette carte (fig. 2), permettant au public de se projeter dans leur visite éminente des quartiers parisiens à l'époque romantique et d'endosser le rôle du flâneur, thème romantique par excellence.

Le parcours de visite de l'exposition, qui est linéaire et dont l'itinéraire est ainsi imposé, est à la fois chronologique et thématique. Il est divisé en huit sections (fig. 1), auxquelles s'ajoutent deux plus petits espaces consacrés à l'introduction et à l'épilogue, qui s'intéressent au contexte politique. Le parcours est en effet scandé par trois moments où sont évoqués les changements de régime : l'introduction aborde la chute de Napoléon et l'entrée des Alliés dans Paris instaurant la Restauration ; la cinquième section mentionne les différents chantiers de construction entrepris par les régimes politiques de l'époque ainsi que le thème révolutionnaire à travers une sélection d'œuvres mais aussi par le biais d'un dispositif numérique apportant des informations sur les révolutions de 1830 et de 1848 ; l'épilogue vient clore la période abordée avec l'évocation de la révolution de 1848 qui met fin à la monarchie de Juillet, remplacée par la Deuxième République.

Outre ces moments de contextualisation politique, les sept sections restantes présentent chacune des lieux caractéristiques du Paris romantique, associés à une thématique représentative de ces lieux. Le visiteur commence donc sa ballade au petit matin par le palais des Tuileries, résidence royale et siège du pouvoir politique. Il y découvre les salons aménagés par des personnalités importantes de la période, comme la princesse Marie d'Orléans et la duchesse de Berry. La visite continue au Palais-Royal, temple de la mode et du commerce, lieu de tous les plaisirs, avant de se poursuivre au Louvre, dans le Salon carré où le public peut expérimenter l'accrochage de l'époque. Le visiteur découvre ensuite la quatrième section consacrée au goût du XIX^{ème} siècle pour le Moyen-Age avec la mise en avant de Notre-Dame de Paris, à la fois en tant qu'église et en tant que roman de Victor Hugo. La ballade se poursuit dans le Quartier latin où le thème de la grisette et de l'artiste bohème est abordé. Le visiteur entame ensuite la Nouvelle Athènes, quartier situé alors à l'extérieur de la capitale où s'établirent de nombreux artistes dont Ary Scheffer et Frédéric Chopin. La musique est évoquée dans cette section, avant que le visiteur close sa journée sur les Grand Boulevards, lieu des spectacles et théâtres.

Les différentes ambiances de ces lieux parisiens sont retranscrites par une scénographie immersive qui participe au propos de l'exposition en donnant à voir le Paris de la période romantique. Véronique Dollfus, scénographe de l'exposition, a ainsi opté pour des trompes l'œil (fig. 5) ou de grands décors en papier peint tiré de tableaux de l'époque (fig. 6 et 7) qui reproduisent certains lieux tel qu'un parisien du XIX^{ème} siècle pouvait les voir. L'éclairage est maîtrisé pour donner l'impression que le parcours suit le déroulé d'une journée. Les premières sections sont ainsi plus lumineuses (fig. 8) que la dernière dont l'éclairage tente de reproduire les lumières d'une ville de nuit (fig. 9).

c) Une exposition en deux parties

L'exposition *Paris romantique, 1815-1848* comporte un second volet qui a lieu au musée de la Vie romantique. Le choix de ce deuxième lieu d'exposition semble assez logique puisqu'il s'agit d'un des quatorze musées municipaux de la Ville de Paris. Les collections de la Ville continuent donc d'être valorisées à travers cette exposition. De plus, le musée de la Vie romantique est situé dans le quartier de la Nouvelle Athènes, lieu où les artistes vinrent s'implanter à cette période. Le musée de la Vie romantique était lui-même l'atelier d'Ary Scheffer, portraitiste reconnu de son temps qui fut également le professeur de dessin des enfants du duc d'Orléans, futur Louis-Philippe. Cet atelier d'artiste, transformé aujourd'hui en musée, est donc le lieu idéal pour s'imprégner de l'ambiance du Paris romantique des artistes.

Cette deuxième partie de l'exposition propose un focus sur les salons littéraires de la période romantique. De plus petite envergure, l'exposition au musée de la Vie romantique présente une centaine d'œuvres. Le parcours de visite retranscrit tout d'abord l'atmosphère de l'atelier-salon d'Ary Scheffer, où ce dernier accueillait tous les vendredis ses amis artistes. Sont ensuite présentés plusieurs cénacles, des cercles plus restreints de femmes et d'hommes de lettres où les personnalités de l'époque aimaient débattre de la littérature, de l'art, de la poésie et même de l'actualité politique. Le parcours se termine en évoquant la postérité des poètes et écrivains emblématiques de cette période. Cette partie de l'exposition permet de comprendre un fait essentiel du romantisme : le dialogue incessant entre les arts. En effet, si cette période compte une création artistique si riche, c'est notamment parce que les peintres, poètes et écrivains se rencontraient régulièrement pour échanger sur leurs créations.

1. La présence de l'écrit dans l'exposition

Les textes prennent une place importante au sein de l'exposition, tant en termes de quantité que de discours puisqu'ils transmettent les messages souhaités par les commissaires et accompagnent les visiteurs tout au long de leur visite. Il s'agit donc de déterminer les différents types de textes existants ainsi que leur teneur et leurs objectifs.

a) *La typologie des textes existants*

Dans une exposition, le texte est primordial car il est porteur de sens et il participe ainsi à la mise en œuvre du discours de l'exposition. Comme l'évoque Marie-Sylvie Poli, professeure émérite en sciences de l'information et de la communication à l'université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, « le texte expose à sa manière les partis pris scénographiques et épistémiques des concepteurs de l'exposition »². Si le texte n'est pourtant pas seul à rendre compte du discours de l'exposition – l'agencement des œuvres et la scénographie expriment aussi des partis pris et des choix, comme le rappelle Serge Chaumier, professeur de muséologie à l'université d'Artois, « le sens d'une exposition ne survient pas par la seule présence d'objets dans un lieu, mais par la disposition, la mise en scène et le recours aux aides qui permettent de les décrypter »³ – les visiteurs lui accordent une certaine importance car il est le lien direct leur permettant d'échanger avec le concepteur/auteur de l'exposition. Derrière chaque texte il y a un auteur et c'est cette relation à l'auteur que recherche le public. De fait, le texte expographique sert de véritable repère aux visiteurs, il leur fournit un fil conducteur et entretient une relation de confiance entre le public et le musée, basée sur l'expertise du concepteur de l'exposition.

Il convient donc de comprendre ce qui se joue de la relation aux visiteurs dans le texte expographique, et avant tout cela passe par une identification des types de textes présents dans l'exposition *Paris romantique, 1815-1848*. En effet, une exposition est pourvue de plusieurs textes, qui peuvent être catégorisés en fonction de caractéristiques et objectifs différents, et avec lesquels le public va donc entretenir des rapports différents. Il s'agit tout d'abord d'identifier ce que Marie-Sylvie Poli appelle l'écrit « exo-scénique » et l'écrit « endo-scénique »⁴ – Daniel Jacobi fait une autre distinction entre les écrits « exotextuels » et les écrits « endotextuels »⁵,

² Marie-Sylvie Poli, « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », *La Lettre de l'OCIM*, n°132, novembre-décembre 2010, p. 9.

³ Serge Chaumier, « Les écritures de l'exposition », *Hermès, La Revue*, n°61, 2011, p. 45.

⁴ Marie-Sylvie Poli, « Dans l'exposition ce qui est écrit », *La Lettre de l'OCIM*, n°32, 1994, pp. 30-35.

⁵ Daniel Jacobi et Yves Jeanneret, « Du panneau à la signalétique : lecture et médiations réciproques dans les musées » in *Culture & Musées*, Hors-série, 2013, pp. 47-72.

qui nous intéressent moins puisqu'elle englobe les textes écrits sur des supports autonomes là où nous avons choisi de porter notre étude sur les textes constitutifs du parcours expographique. L'écrit exo-scénique est celui qui est à la marge de l'exposition, tandis que l'écrit endo-scénique est celui qui participe à l'élaboration du discours de l'exposition et qui apporte du sens. L'un a pour fonction de signaler, l'autre d'informer. Ainsi, la signalétique fait partie des écrits exo-scénique car elle n'apporte aucune connaissance sur le contenu du discours, elle sert à structurer le parcours de l'exposition, à orienter et diriger les visiteurs. Les chiffres romains associés aux titres de chaque section sont, quant à eux, à la fois exo-scéniques et endo-scéniques car ils situent la salle dans le parcours d'exposition tout en structurant et en faisant évoluer le discours de l'exposition. Il en est de même finalement des titres donnés à chaque salle. Présents sous la forme d'un plan du parcours de l'exposition à la fin du texte introductif (fig. 10), ils servent à la fois de repère spatio-temporel, en nommant chaque section et orientant le visiteur, et de structure au discours de l'exposition.

Les écrits qui nous intéressent plus particulièrement pour notre étude sont les textes endo-scéniques puisque ce sont eux qui vont accompagner les visiteurs dans leur compréhension du sujet de l'exposition et les aider à produire du sens et à s'appropriier le contenu proposé. Dans la suite de notre travail, notre analyse portera donc essentiellement sur ces textes, que l'on peut diviser entre cinq catégories (tableau 1). Il y a tout d'abord les textes de salle (fig. 11) qui sont informatifs. Positionnés généralement à l'entrée de chaque section de l'exposition, ils en présentent le thème et ne se rattachent à aucun expôt en particulier. Ce sont les textes principaux du discours de l'exposition, qui servent à structurer la pensée. Ce sont les textes les plus longs en termes de mots. A cela viennent s'ajouter les cartels. Il existe deux types de cartels : les cartels simples (fig. 13) qui servent à nommer et à identifier les expôts et les cartels développés (fig. 14) qui en plus de nommer apportent certaines informations partielles sur les expôts auxquels ils se rattachent. Un cartel est toujours lié à un expôt permettant de susciter chez le visiteur, par un rapport de proximité, une pratique de reconnaissance et d'appropriation. Certains cartels contiennent la photo de l'objet auquel ils sont rattachés, notamment lorsque pour des raisons pratiques celui-ci est éloigné de l'objet en question (fig. 15). L'exposition *Paris romantique, 1815-1848* contient également des citations (fig. 16). Cette autre forme d'écrit permet une appropriation différente, jouant généralement sur le registre de l'affect, du sujet global de l'exposition. Elle donne souvent un autre point de vue et ouvre des perspectives nouvelles. Enfin, l'exposition propose du contenu multimédia. Ce contenu est

notamment composé de textes informatifs (fig. 17), qui ne sont pas reliés aux expôts et offrent des informations complémentaires plus précises et pointues que celles apportées par les textes de salle. Il s'agit de ce que Jean-Christophe Vilatte appelle « le texte "pour en savoir plus" »⁶. D'après ce dernier, ce type de texte n'est pas affiché et nécessite une démarche volontaire de la part du visiteur pour le faire apparaître.

Chacun de ces types de textes sont inscrits sur un support particulier. Or le support doit être autant pris en compte que le texte car il influe considérablement la lecture. Marie-Sylvie Poli dit ainsi que « la signification que le lecteur attribue au texte qu'il parcourt est toujours influencée par le support sur lequel le texte (sa forme et son contenu) parvient visuellement jusqu'à lui. »⁷. Reste donc à comprendre les différences de significations qu'induit un support numérique par rapport à un support traditionnel, notamment mural. Avant de nous intéresser à cette question, nous allons analyser en détail les textes endo-scéniques de l'exposition, et plus particulièrement les textes de salle et les cartels développés.

b) La ligne éditoriale des textes

Paris romantique, 1815-1848 est une exposition historique et documentaire, et non contemplative. En ce sens, l'écrit prend une place particulièrement importante. En effet, les textes explicatifs sont relativement nombreux au sein de l'exposition. Ils représentent approximativement 44% du contenu total de l'exposition (fig. 53), à la fois textuel et iconographique, tandis que les cartels développés représentent environ 61% du nombre total de cartels (fig. 54), soit plus de la moitié. Cela signifie que la proportion de textes est donc quasiment égale à la proportion d'œuvres, le propos proposé par les commissaires ayant une importance certaine.

A travers une analyse non exhaustive des différents textes de l'exposition, il est possible de reconnaître certaines interventions des auteurs et de comprendre ainsi la relation qu'ils souhaitent établir avec leurs lecteurs et le message qu'ils aspirent à transmettre. Il est intéressant ici de faire une distinction entre les textes inscrits sur un support mural et ceux intégrant un dispositif numérique puisque le support est radicalement différent et que, par ailleurs, les auteurs ne sont pas les mêmes. En effet, les textes sur support traditionnel ont été écrits par les

⁶ Jean-Christophe Vilatte, *Le texte au musée*, Compte-rendu de la formation « Evaluation », 23-25 mai 2007, Castres, [En ligne], p. 7.

⁷ M.-S. Poli, « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », *op.cit.*, note 2, p. 10.

commissaires de l'exposition tandis que les textes sur support numérique ont été rédigés par les médiateurs du service éducatif et culturel du Petit Palais. Nous nous intéresserons à ces derniers textes dans la suite du mémoire, après avoir proposé une analyse partielle des textes sur supports traditionnels (tableau 2), à la fois textes de salle et cartels développés.

Tout d'abord, nous pouvons souligner qu'il y a un réel effort de fait en ce qui concerne la compréhension du propos général et plus particulièrement du parcours de l'exposition, à savoir une déambulation de quartiers en quartiers, dans le Paris de l'époque romantique. En effet, l'introduction présente les différents quartiers abordés à l'aide d'un plan mais aussi d'une carte. De plus, chaque texte de salle est accompagné d'une carte schématique de Paris sur laquelle est localisé le quartier présenté (fig. 4). Cela permet d'ancrer directement le propos abordé par le texte dans une aire géographique que le visiteur pourra, s'il est francilien, se représenter. Il pourra donc opérer une transposition entre ce qu'il lit du Paris de l'époque et ce qu'il connaît, peut-être, du Paris actuel. Cependant, ce paratexte schématique est sûrement peu éloquent pour le public qui ne connaît pas Paris, dont on peut supposer qu'il n'en tiendra sans doute pas compte.

Par ailleurs, nous pouvons observer que la grande majorité des contenus de textes affichent un caractère savant et un registre de langue soutenu (tableau 2). En effet, de nombreux termes spécifiques sont utilisés sans être explicités, tels que « quadrilobes » ou « phalanstère ». De plus, à plusieurs reprises sont mentionnés des noms de rues ainsi que des personnalités de l'époque, ce qui peut alourdir le texte et compliquer la lecture quand ils sont nombreux et peu connus du grand public. De même, les allusions simultanées à différents régimes politiques au sein d'un même texte peuvent en perturber la lecture. En effet, bien qu'une chronologie de la période soit présentée dès la salle introductive (fig. 3), le lecteur ne possède pas toujours les compétences suffisantes pour s'en rappeler et se la représenter mentalement. Enfin, les textes de salle sont relativement longs. D'après Beverly Serrell, que mentionne Marie-Sylvie Poli dans l'un de ses articles⁸, un texte expographique ne doit pas dépasser deux cents mots s'il veut réussir sa mission de vulgarisation. Or, tous les textes de salle sont composés de plus de deux cents mots. Ainsi, en l'absence de reformulation et de simplification, nous pouvons dire que les

⁸ Marie-Sylvie Poli, « Le parti-pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique », *Culture & Musées*, n°1, 1992, p. 95.

textes écrits par les commissaires de l'exposition sont majoritairement cognitifs et qu'ils s'adressent prioritairement à un public expert.

Bien que peu didactiques, certains textes présentent néanmoins des indices de vulgarisation (tableau 2) comme la répétition volontaire au sein d'un même texte d'un terme essentiel à assimiler, tels que « république » ou « romantisme ». Marie-Sylvie Poli parle de « l'art de la répétition » utilisé par l'auteur du texte qui « cherche à mobiliser l'attention et la mémoire visuelle de son visiteur-lecteur afin que ce dernier intègre une notion ou un concept de l'exposition »⁹. De même, certains textes de salle renvoient de manière directe à des œuvres exposées facilitant leur assimilation par le visiteur. Enfin, la lisibilité des textes est principalement facilitée par leur découpage en plusieurs paragraphes (fig. 11), bien que cela ne soit pas le cas pour tous les textes de salle (fig. 12). En outre, les paragraphes pourraient être introduits par des sous-titres tandis que les mots importants pourraient être mis en gras pour encore davantage de clarté et d'intelligibilité.

Les textes sur support traditionnel traduisent donc la volonté principale de divulguer une connaissance scientifique approfondie adressée à des visiteurs plus experts qu'amateurs. Ainsi, comme l'énonce Marie-Sylvie Poli, le texte est un indicateur certain de la teneur d'une exposition, et sa lecture en filigrane permet de comprendre le positionnement des commissaires et du musée ainsi que les « catégories socioculturelles des visiteurs auxquelles les concepteurs s'adressent en priorité »¹⁰.

c) Les enjeux des textes de médiation

« On appelle médiations l'ensemble des efforts et des dispositifs déployés en vue de favoriser l'acculturation, c'est-à-dire l'appropriation du contenu de l'exposition et de ses objectifs, quels qu'ils soient, par les différentes catégories de publics que le musée accueille. »¹¹, telle est la proposition de définition du terme « médiation culturelle » par Daniel Jacobi. Dans ce but, plusieurs dispositifs d'aide à l'interprétation sont mis en place par les concepteurs de l'exposition, parmi lesquels figurent majoritairement les textes. Les textes expographiques sont ainsi adressés à des publics cibles selon des objectifs définis par les commissaires de

⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰ M.-S. Poli, « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », *op.cit.*, note 2, p. 10.

¹¹ Daniel Jacobi, « Les médiations écrites, de l'évaluation pédagogique à l'évaluation des usages » in Lucie Daignault, Bernard Schiele, *Les musées et leurs publics. Savoirs et enjeux*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 230.

l'exposition. Ces objectifs peuvent être de l'ordre de la transmission d'un ensemble de savoirs tandis que d'autres concepteurs d'expositions voient dans les textes une manière de favoriser les échanges entre les visiteurs ainsi que l'appropriation personnelle du contenu par les différents publics, selon une pratique de sélection de l'information et de création de sens à partir des outils proposés par le musée. En fonction des objectifs définis, les musées attendent donc des comportements et des réactions différents de la part des visiteurs face aux textes. Dans le premier cas, le musée sera dans l'attente d'un public réceptif, capable de comprendre et de mémoriser certaines informations transmises, tandis que dans le deuxième cas le public attendu devra être plus actif et autonome face aux contenus. De même, certains musées ont pour objectif premier la contemplation des œuvres, en favorisant donc davantage un nombre restreint de textes accompagnant le visiteur dans sa lecture plastique des œuvres plutôt que de nombreux textes généraux ne mentionnant pas les œuvres exposées.

Un texte expographique exprime donc toujours de manière indirecte et inconsciente les objectifs définis par le musée dans le cadre de l'exposition ainsi que le type de public attendu. L'écrit sert ainsi à mettre en relation les intentions de l'émetteur du message et les effets que ce message produit sur le visiteur. Parfois, la réception des textes n'est pas celle que l'émetteur en attendait. Il s'agit alors de se demander ce que les concepteurs de l'exposition attendent du visiteur idéal, si celui-ci est majoritaire par rapport à la totalité des entrées comptabilisées et si non pourquoi. Autrement dit, qu'en est-il du visiteur réel, de son positionnement dans l'exposition et de son mode de visite ? Quoiqu'il en soit, il est toujours nécessaire de garder à l'esprit l'hétérogénéité du public et de considérer que chaque visiteur, grâce à l'interprétation qui lui est propre, participe à sa manière à la construction du discours de l'exposition.

Chapitre 2 : Présentation des dispositifs numériques de médiation de l'exposition *Paris romantique, 1815-1848*

Après avoir posé la question de la place et des enjeux du texte au sein de l'exposition, cette partie présentera les dispositifs de médiation numérique conçus grâce à la coopération de trois acteurs.

1. Les acteurs du projet

Les deux dispositifs numériques de médiation présents dans l'exposition ont fait l'objet dans leur conception et réalisation d'une association de compétences, réparties entre plusieurs professionnels venant de structures différentes.

a) Le Petit Palais

Le Petit Palais, et plus particulièrement l'équipe du service éducatif et culturel en charge des projets de médiation, est l'un des acteurs principaux de ce projet puisqu'il est donneur d'ordre. En effet, il se situe du côté de la demande et, après avoir défini ses besoins, les présente au prestataire choisi. Néanmoins, il est aussi concepteur puisqu'il doit apporter lui-même le contenu à intégrer aux dispositifs numériques pour ne pas perdre de vue les objectifs scientifiques et pédagogiques d'un musée des beaux-arts.

Ainsi, l'équipe du service éducatif et culturel a établi un cahier des charges pour chacun des deux dispositifs numériques de médiation dans lequel sont définis de manière générale les objectifs, les types de contenus ainsi que la mise en forme. Ce cahier des charges permet de présenter au prestataire sélectionné, suite à un appel d'offre, l'ensemble du projet. Ce sont donc les attentes du Petit Palais, en tant que client, qui sont prioritaires et vont déterminer les choix adoptés par le prestataire pour satisfaire au mieux la demande. Il y a donc une communication transversale entre le Petit Palais et le prestataire. Finalement, c'est le Petit Palais qui tranche, qui choisit, qui indique les modifications à faire avant qu'il ne valide la version définitive.

D'autre part, l'équipe du service éducatif et culturel est en charge d'apporter les contenus textuels et iconographiques au prestataire afin que celui-ci puisse les intégrer aux dispositifs numériques. Elle est l'auteur du contenu, choisit les iconographies et rédige les textes, puis l'impose au prestataire en s'adaptant néanmoins aux spécificités et caractéristiques du numérique. Le prestataire n'a donc aucun regard sur les contenus, puisque son expertise est dans le numérique et non dans l'histoire de l'art ou dans la médiation.

b) Paris-Musées

Du fait du fonctionnement de gestion particulier des quatorze musées municipaux de la Ville de Paris, le Petit Palais n'est pas seul dans ses choix et se doit pour chaque projet de travailler en collaboration avec l'établissement public Paris-Musées. Ce dernier a pour but de mettre en œuvre une politique culturelle globale et cohérente pour l'ensemble des quatorze

musées. De fait, Paris-Musées gère le budget dédié à chaque projet. En ce sens, il est donc donneur d'ordre au côté du Petit Palais pour la conception des dispositifs numériques de médiation. Il alloue un budget pour la réalisation des deux dispositifs numériques, il s'occupe de faire un appel d'offre et sélectionne le prestataire, en tenant compte de l'avis de l'équipe du service éducatif et culturel du Petit Palais.

Par ailleurs, Paris-Musées dispense son expertise à l'équipe du Petit Palais. En effet, Paris-Musées est divisé en plusieurs départements, dont un est en charge des projets numériques. Le Petit Palais étant dépourvu de service numérique, il lui manque donc une expertise en ce domaine. Ainsi, l'équipe du service éducatif et culturel du Petit Palais collabore avec le service numérique de Paris-Musées pour réaliser des dispositifs numériques de médiation. Si Paris-Musées ne s'occupe donc pas de la production des contenus textuels et iconographiques, il sert de médiateur entre le Petit Palais et le prestataire. Il traduit en terme de vocabulaire numérique les attentes du Petit Palais au prestataire tout en le conseillant et l'accompagnant dans ses choix.

c) Le prestataire : Anamnesia

Le prestataire choisi par Paris-Musées pour la réalisation matériel des deux dispositifs numériques est la société Anamnesia. Elle conçoit et réalise des dispositifs de médiation multimédia, audiovisuels et interactifs pour le compte des musées. En ce qui concerne les deux dispositifs de l'exposition *Paris romantique, 1815-1848*, Anamnesia s'est occupé de la partie technique du projet, de la mise en forme numérique des dispositifs. Son équipe avait donc pour mission de mettre en œuvre les demandes du Petit Palais en s'adaptant aux contenus textuels et iconographiques voulus. Elle s'est donc chargée de concevoir l'ergonomie et le graphisme des dispositifs mais aussi d'intégrer les contenus à l'ensemble.

2. Deux dispositifs numériques de médiation pour deux types de contenus différents

Deux dispositifs numériques de médiation ont été conçus pour l'exposition *Paris romantique, 1815-1848*. Il convient de décrire ces dispositifs, le type de contenu qu'ils proposent, le graphisme qu'ils présentent ainsi que leur usage prétendu par le musée avant de tenter de comprendre, dans une deuxième grande partie, quel est l'impact du numérique, sa valeur ajoutée, sur le texte expographique.

a) Situation et contexte

L'exposition *Paris romantique, 1815-1848* contient deux dispositifs numériques de médiation différents. Ces dispositifs sont placés au milieu du parcours de l'exposition, dans la salle cinq (fig. 1) qui est intitulée « 1830, Le Paris des révolutions » et qui traite du contexte politique de la période abordée. Ainsi, sont aussi bien évoqués les constructions de monuments emblématiques, impactées par l'instabilité politique de la période, que les révolutions à la fois politique – sont mentionnées les révolutions de 1830 et 1848 – et artistique – nous pensons en particulier à deux œuvres incarnant le renouveau romantique : *Hernani* de Victor Hugo et la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz.

Les deux dispositifs ont été conçus avec l'objectif de donner de plus amples informations de contextualisation sur la période. Ils sont éloignés l'un de l'autre et se situent chacun dans un espace différent de la salle V (fig. 18 et 19). L'un des dispositifs, nommé « Les hauts lieux du Paris romantique » se présente sous la forme d'un écran incrusté dans une table (fig. 20). Il n'y a aucune assise permettant au visiteur intéressé de s'asseoir. Celui-ci est donc contraint de regarder l'écran debout, la tête penchée en avant. Plusieurs visiteurs peuvent se positionner d'un côté et de l'autre de la table et il est aisé de circuler autour de celle-ci. L'autre dispositif numérique, nommé « Repères historiques », se présente sous la forme d'une table venant supporter de chaque côté un écran vertical à la manière d'un ordinateur (fig. 22). Deux écrans se font donc face proposant le même contenu et permettant à deux visiteurs de pouvoir y accéder en même temps. Un tabouret est installé devant chacun des écrans, qui sont situés à hauteur des yeux d'une personne assise.

Les deux dispositifs numériques sont environnés d'œuvres mais ils sont facilement repérables dans la salle d'exposition car ils sont placés au centre et non accolés à un mur. Les mobiliers supportant les écrans sont de la même couleur jaune que les cimaises de la salle V, selon un critère esthétique mais aussi d'unité pour bien distinguer les différentes sections et leurs contenus.

b) « Les hauts lieux du Paris romantique »

Le dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique » a pour objectif de présenter les lieux les plus emblématiques du Paris romantique. Ainsi, sur une carte d'époque sont localisés différents endroits répertoriés dans six catégories, lesquelles sont les « Monuments », les « Lieux de pouvoir », les « Lieux artistiques », les « Lieux de spectacle », les « Lieux de

divertissement » et les « Salons littéraires ». Chaque catégorie est identifiable par un logo représentatif (fig. 24), comme par exemple un rideau de théâtre pour signifier les « Lieux de spectacle » ou une palette de peintures pour représenter les « Lieux artistiques ». Il est intéressant de noter que cette carte d'époque a été travaillée graphiquement. Des zones ont été colorées afin que le visiteur puisse avoir des repères géographiques lui permettant de se situer dans Paris. En effet, la carte choisie date de la période abordée par l'exposition, une période qui ne connaît pas encore les transformations haussmanniennes. Ainsi, la Seine est colorée en bleu tandis que les parcs sont visibles par leur couleur verte (fig. 26). De plus, les quartiers parisiens présentés par l'exposition sont également colorés de couleurs différentes (fig. 26), afin de situer les lieux choisis par rapport à ceux-ci et donc par rapport aux différentes sections ponctuant le parcours de visite.

Lorsque le visiteur se retrouve devant la carte, il a la possibilité de cliquer sur les différents logos, dont la légende est visible sur les quatre côtés de l'écran (fig. 25). Quand il clique sur l'un d'eux, une fiche apparaît présentant le lieu ou le monument lui correspondant. Sur cette notice sont présents : le nom du lieu, son adresse exacte, un texte explicatif ainsi qu'une image l'illustrant et la légende l'accompagnant et enfin des liens vers d'autres notices (fig. 27). Le visiteur a la possibilité de fermer la fiche, ou non, et d'en ouvrir une autre (fig. 28). Lorsqu'une notice est ouverte, un fragment de l'iconographie qu'elle comporte apparaît sur la carte à la place du logo correspondant à l'évènement (fig. 29). L'objectif est que le visiteur se ballade ainsi virtuellement dans Paris, d'adresse en adresse, pour découvrir ou redécouvrir le Paris de la première moitié du XIX^{ème} siècle, et peut-être lui donner envie de se rendre réellement sur les lieux à la suite de sa visite.

c) « Repères historiques »

Le dispositif numérique « Repères historiques » s'intéresse quant à lui au contexte politique de Paris entre 1815 et 1848. Le contenu qu'il propose ainsi que sa mise en forme sont plus complexes à s'approprier. L'écran d'accueil, qui s'affiche au bout d'un certain temps d'inutilisation, propose une frise chronologique sous la forme d'un demi-cercle, et non d'une ligne droite comme elle peut être communément représentée, divisée en quatre parties (fig. 33). Ces parties rendent compte de l'évolution du régime politique durant cette période. Ainsi, la première partie présente la Restauration, de 1815 à 1830, la deuxième partie fait un focus sur la révolution de 1830, appelée les Trois glorieuses, la troisième s'intéresse à la monarchie de

Juillet, de 1830 à 1848, et enfin la dernière traite de la révolution de février 1848 aboutissant à la proclamation de la Deuxième République.

Lorsque le visiteur se trouve devant l'écran, il a donc la possibilité de sélectionner l'une des parties de la frise chronologique. S'il clique sur l'une des deux parties s'intéressant aux régimes politiques, que sont la Restauration et la monarchie de Juillet, il trouvera, à gauche de l'écran, un texte de présentation générale sur la période accompagné d'une illustration située à droite de l'écran (fig. 35). Le visiteur peut alors cliquer sur les mots surlignés dans le texte. Ceux-ci renvoient à des personnalités emblématiques ou à des notions importantes du régime politique sélectionné. Quand le visiteur clique sur l'un de ces mots, un nouveau texte explicatif apparaît illustré par une nouvelle image (fig. 38 et 39). Les mots surlignés du texte général sont également listés sur le côté droit de l'illustration générale (fig. 37). Le visiteur peut ainsi choisir de cliquer sur les mots soit au sein du texte soit dans la liste.

Si le visiteur clique sur l'une des deux parties faisant un focus sur les révolutions de 1830 et 1848, il trouvera cette fois-ci une carte. La carte est identique à celle utilisée pour le dispositif numérique « Les hauts lieux du Paris romantique », sans la distinction précédente des quartiers. Cette carte est accompagnée d'un texte court dressant le contexte général de la révolution (fig. 40). Sur la carte figurent plusieurs éléments. Tout d'abord, le visiteur peut y voir de petites lignes serpentine de couleur rose barrant les rues (fig. 40) : elles représentent les barricades, moyen d'expression révolutionnaire utilisé par le peuple à cette période. Le visiteur peut également trouver sur la carte plusieurs bulles numérotées de couleurs différentes (fig. 41). Il existe quatre types de bulles : les bulles rouges foncés portant le numéro 1, les bulles orange foncé portant le numéro 2, les bulles de couleur orange clair où est inscrit le numéro 3 et enfin une bulle colorée en jaune où rien n'est inscrit à l'intérieur. Chacune de ces bulles font allusions aux quatre jours de la révolution, les 27, 28, 29 et 31 juillet pour la révolution de 1830 et les 22, 23, 24 et 25 février pour la révolution de 1848. Une légende est présente en bas de l'écran pour éclairer l'utilisateur (fig. 42). Ainsi, chacune des bulles présentent un événement constitutif de la révolution, et leur localisation. Cela permet de voir l'évolution jour après jour de la révolution, son commencement, son paroxysme et son aboutissement. Si le visiteur clique sur l'une de ces bulles, une fiche apparaît comportant le nom de l'évènement ainsi que le jour précis et l'adresse où il a eu lieu, un texte explicatif et une illustration légendée (fig. 43 et 44). Lorsqu'une notice est ouverte, un fragment de l'iconographie qu'elle comporte apparaît sur la carte à la place de la bulle correspondante à l'évènement (fig. 43).

Dans le coin inférieur gauche de l'écran, la frise chronologique est continuellement visible (fig. 36) permettant au visiteur de choisir une autre période historique et d'aller ainsi d'événement en événement.

Chapitre 3 : Spécificités de production des contenus sur un support numérique

L'édition numérique comporte un certain nombre de spécificités, qui la différencie de l'édition papier. Ces caractéristiques ont un réel impact sur la manière de travailler des professionnels du monde muséal en charge de concevoir des médiations numériques. En effet, cela modifie la façon de penser les contenus mais également les rapports entre professionnels, puisque comme nous l'avons évoqué précédemment la conception de dispositifs numériques engage plusieurs acteurs qui sont amenés à collaborer.

1. L'interdépendance du support et du contenu textuel

L'une de ces spécificités liées au numérique est l'interdépendance du contenu et du support, autrement dit l'un ne pouvant être pris en compte sans l'autre lors de la conception. De fait, si le support doit s'adapter au contenu, il en est de même pour le contenu qui doit également s'adapter au support.

a) Une mise en forme au service des contenus

Plusieurs auteurs avertissent les musées sur leurs emplois intempestifs du numérique. L'introduction de dispositifs numériques d'aide à la visite dans les expositions temporaires est monnaie courante et fait partie des évolutions durables des pratiques muséales. C'est aujourd'hui faire preuve de modernité que proposer au public des outils numériques variés durant leur parcours de visite, bien que ceux-ci ne soient pas toujours pertinents. Daniel Schmitt et Muriel Meyer-Chemenska parlent d'une « course à la modernité, à l'originalité et à la distinction [qui] engage les musées à proposer les derniers dispositifs »¹² sans que ceux-ci soient pensés en cohésion et en complément du discours d'exposition. Ainsi, « certains projets inscrivent le principe d'une médiation "numérique" dans leur cahier des charges avant même

¹² Daniel Schmitt et Muriel Meyer-Chemenska, « 20 ans de numérique dans les musées : entre monstration et effacement », *La Lettre de l'OCIM*, n°162, novembre-décembre 2015, p. 55.

de connaître l'intention de médiation et les différentes solutions – numériques ou non – qui pourraient être proposées »¹³.

En ce qui concerne notre exposition, les dispositifs numériques ont au contraire été conçus pour répondre à un besoin mentionné par les commissaires de l'exposition. En effet, ils ne sont pas présents par nécessité d'apporter de la modernité au média exposition mais parce qu'ils permettent de répondre à plusieurs objectifs, que nous mentionnerons de façon détaillée dans la suite de notre travail. Ils viennent notamment combler un manque en termes de contenu, le numérique permettant entre autre d'offrir un espace virtuel supplémentaire là où l'espace réel d'exposition est restreint. Le besoin étant défini, il s'agit de trouver le meilleur outil pour y répondre. Pour donner un exemple concret, l'une des demandes était que le public puisse facilement comprendre le déroulé et les enjeux des deux révolutions qui ponctuent la période abordée par l'exposition, celles de 1830 et 1848, souvent moins connus du public que celle de 1789. Ces événements historiques étant particulièrement foisonnants et complexes, un texte aurait par exemple été peu approprié pour aborder un tel propos dans un espace-temps aussi contraignant et peu propice à une lecture consciencieuse. Il a donc été pensé d'aborder ce propos sous la forme d'une carte qui indiquerait point par point les événements marquants de ces révolutions. Ainsi, en un seul coup d'œil, le visiteur peut percevoir la densité des événements, leur ampleur – l'indication visuelle et schématique des barricades rend compte immédiatement du climat insurrectionnel total de la capitale – et leur localisation (fig. 40). Le numérique, à contrario d'une carte imprimée, permet de cliquer sur chaque point pour avoir des informations sur les événements auxquels ils correspondent. Le visiteur accède ici à une deuxième strate d'informations. Après un aperçu global de la situation, il peut obtenir des informations plus approfondies et détaillées de l'évolution des révolutions. Le numérique permet donc une visibilité et une compréhension accentuée grâce à la présence de ces différents niveaux de lecture que ne permettrait pas une carte imprimée saturée d'informations diverses et variées.

b) Des contenus agissant sur la mise en forme

A la différence d'un support plus traditionnel, le support numérique est amené à évoluer au fur et à mesure que le contenu, notamment textuel, s'affine et ce jusqu'à ce qu'il devienne définitif. Une cimaise restera de fait intacte, n'étant pas dépendante des changements du contenu textuel ou iconographique qu'elle comporte. Le numérique, au contraire, crée un cadre,

¹³ *Ibid.*

un environnement, qui va être façonné par l'écrit pour lequel il a été conçu. Cela a pour conséquence un temps plus long de conception car deux partis sont concernés simultanément là où pour concevoir un texte sur un support mural seul l'auteur du contenu est impliqué dans les changements éventuels. L'équipe du service éducatif et culturel du Petit Palais se doit donc d'échanger régulièrement avec le prestataire choisi pour trouver la mise en forme la plus adaptée à l'information voulue. Bien que les possibilités du numérique soient étendues, les prestations sont conditionnées par le budget alloué au projet. Ainsi, l'une des contraintes pour le Petit Palais est de s'adapter aux prestations possibles et d'assimiler que certains changements de mise en forme ont un impact sur le développement final du dispositif faisant appel à d'autres compétences pour un budget plus élevé.

Ainsi, pour exemple, lors de la conception du contenu des cartes révolutionnaires de 1830 et 1848 du dispositif nommé « Repères historiques », des interrogations sont survenues quant à la manière de pointer sur les cartes les différents événements constitutifs des révolutions. En effet, au départ il était convenu que chaque événement soit indiqué par un point géolocalisé sur la carte. Or, cette décision a été prise avant de faire des recherches très précises sur le type d'événements, leur déroulement et leur temporalité. Au fur et à mesure de recherches plus détaillées, il a été noté que l'enchaînement des événements était particulièrement important pour comprendre la clôture de la révolution mais aussi l'interdépendance de certains événements. De fait, après réflexion, il a été choisi de numéroter chronologiquement les événements afin que le visiteur puisse suivre le déroulé logique des révolutions (fig. 45). Finalement, cette solution a été à son tour abandonnée car les jours des révolutions étant si denses, il était parfois compliqué de connaître l'heure exacte à laquelle un événement s'était produit, d'autant plus que certains avaient lieu simultanément. En conclusion, c'est une numérotation chronologique mais journalière qui a été adoptée, permettant une lisibilité plus claire du déroulement de chaque révolution et d'éviter l'erreur scientifique d'indiquer un événement avant un autre. S'il était prévu au départ d'indiquer seulement les événements des trois premiers jours (fig. 46), un quatrième jour a finalement été rajouté afin de terminer par un événement concluant la révolution.

A travers cet exemple, on comprend clairement comment la mise en forme est dépendante du contenu, et comment elle doit évoluer pour servir au mieux ce que les concepteurs de l'exposition veulent exprimer. Ici, elle répond à un objectif pédagogique d'accompagnement du visiteur dans sa découverte d'un événement complexe et dense.

c) Les consignes rédactionnelles

Les consignes rédactionnelles sont particulièrement importantes dans la production de contenus textuels pour un support numérique. Tout d'abord, il y a la contrainte du nombre de mots par texte. Si cette contrainte existe aussi pour la rédaction de textes sur support traditionnel elle est alors moins prégnante que sur support numérique où l'auteur n'a d'autres possibilités que de la respecter. Il est recommandé de ne pas dépasser deux cents mots en ce qui concerne les textes informatifs généraux présents à chaque section ou salle de l'exposition afin de favoriser la lecture de ces textes par les visiteurs. Bien que l'enjeu de la longueur des textes soit essentiel pour le confort de visite du public mais aussi pour favoriser son appropriation du discours de l'exposition, cette recommandation n'est pourtant pas prise en compte par tous les commissaires d'exposition. Au contraire, quand il s'agit d'un texte sur support numérique, l'intégration de celui-ci est soumise à une limite de mots sans quoi le dispositif ne pourrait être développé correctement. Il s'agit ici d'un point technique relevant de la spécificité même du support.

Par ailleurs, le confort de lecture étant réduit via un écran, il est conseillé de se limiter à une certaine longueur de texte pour capter son attention et ne pas accentuer la fatigue du visiteur. En ce qui concerne la syntaxe et le lexique employés pour l'écriture des textes sur support numérique, nous les analyserons dans la suite du travail et verrons s'il existe une différence de ton, de registre de langage, de style avec les textes imprimés sur supports traditionnels.

2. Une équipe transdisciplinaire

L'équipe chargée de concevoir des dispositifs multimédias est transdisciplinaire, composée de professionnels venant de structures plus ou moins indépendantes les unes des autres. Cette caractéristique permet favorablement de multiplier les expertises et les points de vue quand elle n'est pas limitée et contrainte par le manque de temps et de budget, empêchant parfois une communication et une collaboration idéales.

a) La complémentarité des expertises

La conception d'un projet numérique dans un environnement muséal nécessite l'intervention d'une équipe transdisciplinaire. Il est important de revenir plus en détail sur ce point puisque cela engage une réelle collaboration où sont conjuguées simultanément toutes les spécificités des compétences respectives de chaque acteur du projet. Cette complémentarité des

expertises est véritablement spécifique au développement de dispositifs numériques, puisque la réalisation d'un texte sur support mural n'engage d'abord que l'auteur puis dans un second temps seulement l'équipe technique et scénographique chargée d'imprimer le texte et de le fixer sur le mur. Ces deux acteurs n'interviennent pas en même temps sur la conception du texte contrairement à un projet numérique où le contenu textuel et iconographique est mis en forme pour intégrer un environnement numérique que le professionnel du musée ne maîtrise pas. L'expert en histoire de l'art doit donc travailler de concert avec l'équipe d'experts en conception multimédia et audiovisuelle, composée elle-même de plusieurs professionnels aux domaines de compétences multiples et variés. Vient ensuite l'apport de la scénographe, chargée de concevoir le mobilier accueillant l'écran afin que celui-ci s'intègre au mieux au reste du parcours (fig. 21 et 23).

b) L'hétérogénéité des compétences et des usages

Ce travail de collaboration entre plusieurs professionnels aux compétences diverses peut être un véritable atout puisqu'il permet de confronter plusieurs points de vue et d'enrichir la réflexion intellectuelle et critique sur la conception d'un projet numérique. Là où l'expert en histoire de l'art veillera à l'exactitude du propos, l'expert en numérique apportera son expertise des stratégies sur l'attractivité et l'ergonomie du dispositif de médiation. Toutefois, qui dit expertise dans un domaine particulier dit aussi hétérogénéité des compétences et des usages entre les différents acteurs du projet. De fait, cela peut entraîner certaines incompréhensions ainsi que des difficultés de communication puisque chaque domaine d'expertise possède un vocabulaire qui lui est propre. Cela nécessite donc pour chaque acteur du projet de se familiariser avec ce domaine, ce qui est rarement possible par manque de temps. Des malentendus peuvent donc subsister, d'autant plus quand le donneur d'ordre, par manque de temps et de moyens, n'a pas pu s'approprier toutes les possibilités et les limites du numérique.

c) Une équipe contrainte par des délais et des moyens limités

Depuis que les musées sont entrés dans l'ère de la communication et que leurs priorités ne sont plus la gestion de leur collection mais d'intéresser un large public, les expositions temporaires constituent l'activité principale de ces institutions, comme le souligne Daniel Jacobi dans l'un de ses articles¹⁴. De fait, la préparation des expositions temporaires, toujours

¹⁴ Daniel Jacobi, « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », *La Lettre de l'OCIM*, n°150, 2013, pp. 15-24.

plus nombreuses et ambitieuses, modifie le rythme de vie des musées. « Dès le vernissage d'une exposition achevée, tout l'élan des professionnels est tourné vers... l'exposition temporaire suivante. La logique du média transforme le mode de travail et modifie les priorités. Dorénavant, c'est le flux de production des nouveaux contenus, originaux, attractifs et si possible individualisés qui détermine l'emploi du temps de chacun. »¹⁵. Ainsi, le rythme de travail, en particulier pour les médiateurs, est intensifié puisqu'ils doivent attirer, et plus encore fidéliser, un public aussi nombreux que varié afin de rentabiliser le coût de l'exposition. Leurs missions s'élargissent et les projets qu'ils doivent réaliser sont toujours plus nombreux et complexes, d'autant plus quand ils font appel au numérique. Malgré tout, les conditions n'ont pas évoluées, leur temps de travail est resté le même et le service dédié aux publics n'est pas constitué pour autant de davantage de professionnels. Les attentes et les demandes se sont donc accentuées pour une équipe restée la même et des moyens budgétaires toujours insuffisants. Ces deux contraintes posent un certain nombre de limite, comme l'impossibilité de tester les dispositifs numériques de médiation avant l'ouverture de l'exposition. Par conséquent, les premiers visiteurs sont les premiers testeurs, là où les concepteurs devraient avoir le temps d'expérimenter les dispositifs numériques en premier, afin de cerner leurs faiblesses et tenter d'apporter des améliorations ou des rectifications, comme l'erreur des couleurs sur la frise chronologique du dispositif « Repères historiques » (fig. 36), avant que l'exposition n'ouvre.

Partie 2 – Les potentiels apports des supports numériques pour le texte expographique

Cette deuxième grande partie a pour objet de répertorier les différents apports, du point de vue du musée, que pourrait procurer le numérique au texte expographique mais aussi plus largement à l'expérience de visite du public. Elle porte une réflexion sur la place du numérique au sein d'une exposition, et interroge le rapport des visiteurs aux dispositifs numériques, en termes d'appropriation, d'interactivité et d'attractivité.

Chapitre 1 : L'enrichissement du contenu

L'un des premiers avantages du numérique est l'enrichissement du contenu expographique de manière quasiment illimitée. En effet, l'immatérialité du numérique permet de multiplier les contenus textuels et iconographiques à l'envi sans se soucier de l'espace

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

physique alloué à l'exposition temporaire. Par ailleurs, le numérique induit une mise en forme du texte qui devient elle-même contenu.

1. Supports muraux et supports numériques de textes, quelles différences ?

Il s'agit ici de faire une analyse comparative entre les textes sur supports traditionnels et ceux sur supports numériques afin de tenter de comprendre quel peut être l'impact du support, à la fois sur la rédaction des textes et sur leur réception par les publics.

a) Des textes impactés par leur support ?

Comme l'énonce Marie-Sylvie Poli dans l'un de ses articles¹⁶, le support de texte est lui-même porteur de sens. Il exprime le parti-pris stylistique de l'exposition, et trahit le budget dont elle a bénéficié. En outre, il influence la réception du texte par le public. C'est donc un matériau à ne pas négliger lors de la conception d'une exposition. La question posée ici est de savoir si le support peut également avoir une influence sur la structure lexicale du texte. Pour ce faire, nous avons analysé le contenu de dix textes répartis sur les deux dispositifs numériques, selon les mêmes indicateurs (tableau 3) utilisés pour l'analyse lexicale des textes sur support traditionnel. Avant d'exposer nos résultats, il s'agit de noter que cette analyse ne doit pas être exclue du contexte dans lequel elle a été faite, à savoir l'exposition *Paris romantique, 1815-1848*. En effet, les résultats apportés ne sont pas généralisables puisqu'ils s'appliquent uniquement à cette exposition.

Ce que nous observons en premier lieu, c'est la nature encyclopédique des textes sur supports numériques, qui rejoint celle des textes sur supports traditionnels. En effet, dans la majorité des textes étudiés, nous pouvons remarquer un vocabulaire spécifique ainsi qu'un certain nombre de mots relevant d'un registre de langue soutenu. De plus, le lecteur n'est pas interpellé ni inclu dans le discours puisqu'aucun pronom personnel n'est employé, dans les textes sur supports traditionnels comme sur supports numériques. Cela ne contribue donc pas à son implication et à son appropriation du texte. Cette nature à première vue érudite s'explique probablement en partie par la validation obligatoire des textes par les commissaires de l'exposition. De fait, les premiers destinataires des textes sur supports numériques sont des

¹⁶ M.-S. Poli, « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », *op.cit.*, note 2, p. 10.

experts et spécialistes en histoire de l'art, ce qui implique que ceux-ci aient une véritable teneur scientifique. Ces mêmes textes s'adressent donc au public dans un deuxième temps seulement.

Néanmoins, nous pouvons relever une forte volonté de vulgariser ces connaissances scientifiques, qui était absente ou beaucoup moins prégnante dans les textes sur supports traditionnels. Cela relève du fait que les textes sur supports numériques ont été rédigés par des médiateurs. Ainsi, les textes sont tout d'abord beaucoup plus courts, ne dépassant pas deux cents mots pour la plupart. De plus, ils contiennent nettement moins de noms propres et de lieux parisiens, fluidifiant et facilitant la lecture. Nous pouvons compter une moyenne de trois noms propres pour les textes sur supports numériques alors que pour les textes sur supports traditionnels la moyenne est de six, avec notamment un texte qui contient jusqu'à vingt et un noms propres. Si cette nature pédagogique est le fait de la formation des auteurs des textes, il est certain que le numérique y joue également un rôle. En effet, sa structure presque hypertextuelle, sur laquelle nous reviendrons de manière plus détaillée dans la suite du mémoire, permet de développer plusieurs niveaux de lecture et d'accompagner le visiteur/utilisateur dans sa connaissance et son acquisition de certains termes spécifiques. De fait, si tous les textes sur supports numériques contiennent des énoncés caractéristiques de la période abordée, ils sont pour la plupart explicités à la différence des textes sur supports traditionnels. En effet, le numérique permet de créer des liens entre les textes. Ainsi, le terme de « libéraux », par exemple, que l'on retrouve dans le texte « La Révolution de juillet 1830 », fait l'objet d'un texte explicatif indépendant, accessible via le texte portant sur la Restauration dans le dispositif « Repères historiques ». Certains termes spécifiques sont même directement explicités dans le corps du texte, comme c'est le cas des « Trois Glorieuses » dans le texte « La Révolution de juillet 1830 ».

Pour conclure, nous pouvons donc admettre que le numérique induit, par sa structure même, une nature plus pédagogique des textes. Cette immatérialité que caractérise le numérique offre la possibilité aux concepteurs de l'exposition de développer le discours en plusieurs niveaux de lecture, ce que ne permet pas ou difficilement la matérialité des supports traditionnels contraints par l'espace limité alloué à l'exposition temporaire.

b) Une différenciation de sens entre supports traditionnels et supports numériques de textes

Comme nous l'avons noté précédemment, le support choisi pour mettre en valeur le texte influe sur de nombreux éléments, tels que la réception du contenu et son usage par le visiteur mais aussi la manière de concevoir ce contenu. Ainsi, le support a un réel impact sur la mise en forme du texte, et de ce fait il participe à la signification que le visiteur lui attribue.

Les supports traditionnels de texte participent tout d'abord souvent à l'identification par les visiteurs des différents types de texte de l'exposition. Ainsi dans l'exposition *Paris romantique, 1815-1848*, le public sait, par habitude, ou comprend au fur et à mesure de sa visite, que les supports en matériau relativement léger (aluminium, plexi, bois, plastique, etc.), de petite taille et de forme rectangulaire correspondent aux cartels. Ces supports sont généralement fixés soit sur une cimaise soit sur un pied. Au contraire, les textes de salle sont directement imprimés sur les cimaises. Par ailleurs, la typographie et sa couleur influencent également la réception du texte par le visiteur. Généralement celles-ci participent au style scénographique de l'exposition tout en veillant à la lisibilité de l'information transmise. L'organisation du texte ainsi que la taille de la police permettent d'attirer le regard du spectateur sur des informations importantes, telles que le titre de chaque section donnant le sens essentiel du contenu et qui, de ce fait, est écrit en lettres capitales de taille de police imposante, en gras, situé en décalé et en haut du texte de salle (fig. 11) L'éclairage peut également jouer un rôle en orientant davantage le regard du visiteur sur certains textes plus éclairés que d'autres.

En ce qui concerne la mise en forme des textes induite par les supports numériques, celle-ci est davantage encore porteuse de sens. En effet, le numérique participe de manière originale et significative à la transformation de « l'agencement formel »¹⁷ du texte. Les spécificités du support numérique amènent les concepteurs à réfléchir plus profondément à l'organisation et à la hiérarchisation des contenus. Ceux-ci impliquent une mise en scène de l'interface extrêmement complexe puisqu'elle doit faire coexister dans un même espace les contenus ainsi que leur prise en main servant à les rendre accessibles, autrement dit ce que Caroline Ange nomme la « visibilité » (les contenus lisibles) et la « visualité »¹⁸ (les signes outils). Or, cette mise en forme du texte, contrairement aux supports traditionnels, apporte elle-

¹⁷ Caroline Ange, « Approche des problématiques du texte d'écran. La création du sens et le lecteur », *Recherches & Travaux*, n°72, 2008, p. 71.

¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

même un certain nombre d'éléments qui vient enrichir le texte, offrant aux visiteurs différents niveaux de lecture. Ainsi, avec les supports numériques, la mise en forme des données devient finalement elle-même contenu. C'est ce que nous pouvons remarquer avec le dispositif numérique « Les hauts lieux du Paris romantique », dont la mise en forme des données choisie est une carte apportant elle-même des indications de localisation.

2. Des informations supplémentaires

Les dispositifs numériques permettent de transmettre aux visiteurs un grand nombre de documents tant textuels qu'iconographiques. Ainsi, « les musées portent un regard bienveillant sur ces "bornes tactiles" peu invasives (peu de bruit et mobiles) qui permettent de proposer des grandes quantités d'information »¹⁹.

a) L'apport d'une contextualisation historique et géographique

Les deux dispositifs numériques proposés dans la section cinq de l'exposition sont véritablement complémentaires au discours développé par les commissaires de l'exposition dans les textes sur supports traditionnels. En effet, ils permettent d'élargir des connaissances en explicitant certains éléments et événements propres à la période abordée. Alors que le dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique » apporte davantage une contextualisation géographique – la carte servant de fond parle d'elle-même – le dispositif sur les « Repères historiques » donne quant à lui une contextualisation d'abord historique. Les deux dispositifs numériques permettent ainsi aux visiteurs de se saisir de repères variés sur la période romantique parisienne afin de mieux la comprendre et donc de mieux se l'approprier. Le numérique est ici un véritable atout pour les professionnels du monde muséal puisqu'il permet d'ajouter sans restriction du contenu textuel supplémentaire, quand l'espace physique dédié à l'exposition temporaire est quant à lui restreint. De plus, il évite la saturation visuelle de l'espace expographique et la confusion qu'un visiteur pourrait ressentir face à des cimaises surchargées de textes. Le numérique apporte donc une réponse à la problématique du manque de place. Une question se pose tout de même : celle de la limite du nombre d'informations transmises aux visiteurs.

Toutefois, un paradoxe est à souligner. En effet, malgré la complémentarité cohérente et judicieuse des textes expographiques, les contenus proposés par les dispositifs numériques apportent une ambiguïté dans le sens où ils répondent à un double objectif de simplification et

¹⁹ D. Schmitt et M. Meyer-Chemenska, « 20 ans de numérique dans les musées : entre monstration et effacement », *op.cit.*, note 12, p. 55.

d'approfondissement. Leur visée didactique et pédagogique est certaine puisque le visiteur n'ayant pas compris certains concepts ou ne connaissant pas certaines personnalités mentionnées dans les textes de salle pourrait se référer aux dispositifs numériques afin d'être éclairé. Cependant, des informations supplémentaires lui parviennent en même temps, pouvant semer une confusion entre les informations essentielles et secondaires. De plus, comme le contenu textuel des dispositifs numériques nécessite un effort volontaire de la part du visiteur pour l'afficher – contrairement aux textes de salle qui attirent indéniablement le regard du public comme le rappelle Daniel Jacobi²⁰ –, sa non lecture ne doit pas empêcher la compréhension du propos général de l'exposition. En effet, les textes de salle doivent préserver une certaine indépendance grâce à une lisibilité et une intelligibilité n'excluant aucun public.

b) La complémentarité texte/image : la valorisation des collections de la Ville de Paris

Les contenus textuels des dispositifs numériques sont complétés par des contenus iconographiques. En effet, chaque texte est illustré par une œuvre numérisée. Si cela confère une certaine attractivité au texte, cela permet également de proposer au public une autre manière de perception, de compréhension et d'appropriation de l'information qui passe par l'image. De plus, le numérique donne l'opportunité aux concepteurs de l'exposition d'agrandir à l'envi la liste d'œuvres proposées aux publics, sans les contraintes financières et spatiales. Bien que la relation sensible aux œuvres soit impossible à travers la numérisation, ce choix permet néanmoins d'enrichir le contenu de l'exposition et donc la culture visuelle du visiteur.

Toutefois, il s'agit de noter que le lien est indirect entre les textes des dispositifs numériques et les iconographies puisqu'il ne figure aucune mention ou précision renvoyant à l'image. De plus, que ce soit sur l'un ou l'autre dispositif, il est impossible d'agrandir les images, celles-ci restent donc purement illustratives. Ainsi, il ne s'agit pas de textes se référant explicitement à une œuvre, mais bien des textes informatifs illustrés par des œuvres numérisées. Ce sont des textes « extra-esthétiques » selon le terme employé par Alice Chatzimanassis. Or selon l'étude menée par cette dernière au musée d'Ixelles, à Bruxelles, les visiteurs semblent davantage apprécier les textes « intra-esthétiques », qui « facilite et participe pleinement à la rencontre entre l'œuvre et le visiteur en développant un discours sur les éléments visibles et

²⁰ Daniel Jacobi, *Faut-il lire les textes des expositions ?*, 24/01/2019, [En ligne], Consulté le 20 juin 2019. Selon Daniel Jacobi, la lecture est une activité cognitive automatisée, ce qui a pour conséquence l'impossibilité pour un lecteur de ne pas lire une ligne écrite placée dans la ligne de son regard.

physiquement présents dans le tableau »²¹. La majorité des visiteurs interrogés pour cette étude témoignent de l'importance de la contemplation dans une exposition d'art, qui est pour nombreux d'entre eux une motivation plus importante ou égale à l'acquisition de connaissances²². Il s'agit donc de s'interroger sur la place accordée aux œuvres numérisées dans ces dispositifs numériques ainsi que sur la manière de lier intrinsèquement les œuvres aux contenus textuels.

Il est important de souligner que quasiment la totalité des œuvres numérisées proposées par les dispositifs numériques sont issues des collections de la Ville de Paris. Cela permet une mise en valeur des musées municipaux et un accès à une véritable banque d'images, témoignant de la variété des collections. De plus, cela permet aux concepteurs des dispositifs numériques de ne pas être contraints par les droits d'image, étant donné que les musées de la Ville de Paris bénéficient de la même gestion centralisée de l'établissement public Paris-Musées.

Chapitre 2 : Le rôle actif du visiteur

Le numérique est un outil qui peut être favorable à l'implication et à la participation du visiteur, le rendant plus actif que passif face aux contenus que l'exposition lui propose. Ainsi, il peut être un véritable atout pour les concepteurs d'expositions qui souhaitent faire du visiteur un individu compétent et conscient, capable d'agir.

1. Un dispositif qui favorise l'interaction

Les dispositifs numériques qui nous intéressent favorisent l'interaction de deux manières différentes : celle du visiteur/utilisateur avec le dispositif et celle du visiteur/utilisateur avec d'autres visiteurs. La première manière sera de l'ordre de la manipulation technique du dispositif à des fins fonctionnelles, tandis que la deuxième manière sera de l'ordre de l'expérience partagée, de l'échange par l'intermédiaire des dispositifs.

²¹ Alice Chatzimanassis, « Regarder et lire : réflexion sur le rôle du texte dans une exposition d'art », *Muséologies*, vol. 6, n°2, 2013, p. 122.

²² *Ibid.*, p. 128. Pour 12 visiteurs sur 36 interrogés, la contemplation des œuvres est une motivation plus importante que le fait d'acquiescer des connaissances, tandis que pour 16 visiteurs la contemplation des œuvres est aussi importante que la lecture des textes. À l'inverse, pour 8 visiteurs seulement sur 36 interrogés, l'acquisition des connaissances est une motivation plus importante que la jouissance des œuvres.

a) *La mobilisation gestuelle du visiteur/utilisateur*

La lecture d'un texte sur un dispositif numérique n'engage pas le même positionnement du visiteur/lecteur qu'une lecture sur un dispositif traditionnel. L'apparition des textes sur dispositifs numériques dépend de la volonté et du geste du visiteur : « le geste acquiert un statut singulier : *cliquer c'est lire*. Le texte est désormais soumis aux manipulations du lecteur, qui se trouve en position de le faire exister. »²³. Cette spécificité du numérique mobilise davantage son attention que les textes sur support traditionnel saisis par le visiteur en mouvement, cheminant dans le parcours de l'exposition. L'attention du visiteur de même que sa mobilisation corporelle sont donc influencées par le type de lecture engagé.

Ainsi, les dispositifs numériques de l'exposition impliquent une interaction indispensable avec le visiteur souhaitant accéder aux contenus proposés, et accroissent son engagement physique. Le visiteur doit en effet interagir avec le dispositif à des fins purement fonctionnelles, mais plus encore il peut manipuler ce que Serge Bouchardon appelle des médias²⁴, autrement dit ici les textes et les images. Il a le pouvoir de faire apparaître et disparaître un média (fig. 49 et 50), de le déplacer (fig. 51) mais également d'activer un lien afin d'ouvrir un autre contenu (fig. 52). Cette manipulation gestuelle de médias crée un rapport très différent entre le visiteur et le contenu proposé par le musée. Tout d'abord, cette gestuelle liée au toucher engendre un rapport particulier de proximité, permettant au visiteur de s'approprier davantage le contenu. En effet, via l'écran tactile des dispositifs, le visiteur touche véritablement les médias, le toucher ayant « son caractère intime associé à la proximité physique et affective »²⁵. Une sorte d'intimité se crée donc entre le visiteur et le contenu, ouvrant les possibilités d'appropriation du sens de la vue au sens du toucher, généralement interdit dans les musées. De plus, selon Serge Bouchardon, « ces gestes de manipulation participent à la construction du sens »²⁶. Le lecteur d'un support dynamique est en effet dans « un mode communicatif fondé sur l'interprétation de l'événement qui arrive »²⁷, puisqu'il ne peut pas toujours anticiper ce qui va se produire à la suite de son geste. En effet, quand

²³ C. Ange, « Approche des problématiques du texte d'écran. La création du sens et le lecteur », *op.cit.*, note 17, p. 77.

²⁴ Serge Bouchardon, « Manipulation des médias à l'écran et construction du sens », *Médiation et Information (MEI)*, n°34, 2011, pp. 77-90.

²⁵ Paulina Koszowska-Nowakowska, *Penser la lecture à l'ère du numérique. Les articulations entre hyper-texte, dispositifs et pratiques d'écran*, XIX^e Congrès de la Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication, 4-6 juin 2014, Toulon, [[En ligne](#)].

²⁶ S. Bouchardon, « Manipulation des médias à l'écran et construction du sens », *op.cit.*, note 24, p. 88.

²⁷ *Ibid.*, p. 86.

l'utilisateur clique pour la première fois sur un lien, il peut envisager l'apparition d'une nouvelle notice sans pourtant être sûr du résultat. Cette opacité est due à l'autonomie du support, dont « le programme [informatique] ouvre des possibles qui excèdent l'anticipation inhérente au geste »²⁸. Cette spécificité du numérique contribue donc à créer un effet de surprise chez le visiteur et attise sa curiosité. Enfin, par cette manipulation, le visiteur devient actif et non plus passif comme il pouvait l'être devant les textes sur supports traditionnels. Son corps est pleinement engagé, nécessaire à la construction du sens qu'il souhaite donner à l'exposition.

b) L'interaction entre les visiteurs

Selon Yves-Armel Martin, « le musée ne doit pas être le lieu de tous les individualismes, c'est un espace où on doit aussi créer du commun »²⁹. De fait, il s'agit de faire du musée un espace collectif où les visiteurs interagissent, échangent, débattent. Or, le numérique peut agir dans ce sens et être utilisé par les musées comme un outil favorisant la construction d'une communauté. Ceci est d'autant plus intéressant que des enquêtes, comme celle menée par Paulette McManus souhaitant comprendre l'usage que font les visiteurs des textes expographiques³⁰, ont montré que la visite muséale est une pratique collective, qui se fait généralement entre amis ou en famille. Ainsi, Paulette McManus a notamment montré qu'au sein d'un groupe de visiteurs, un seul se charge très souvent de lire les textes explicatifs avant d'en faire aux autres membres, créant ainsi un échange singulier entre les visiteurs du même groupe et l'auteur anonyme du texte. Il s'agit donc pour les concepteurs d'exposition de favoriser ce dialogue et de nourrir la visite en groupe plutôt que de la rendre individuelle.

Le dispositif numérique « Les hauts lieux du Paris romantiques » a été conçu avec la volonté de favoriser l'interaction entre les visiteurs l'utilisant. En effet, il s'agit d'une table multitouche permettant à plusieurs visiteurs de s'en servir simultanément. Sa mise en forme particulière permet à quatre visiteurs en moyenne de se placer de part et d'autre du dispositif et de parcourir en même temps des documents différents, ces derniers étant consultables à 360°. Ainsi, une ligne de démarcation invisible a été tracée, séparant la carte en deux parties égales aux orientations opposées. Par conséquent, si un visiteur clique sur un logo au-delà de cette ligne, la notice s'ouvrira à l'envers par rapport à son sens de lecture (fig. 30). Le visiteur peut

²⁸ *Ibid.*, p. 87.

²⁹ Yves-Armel Martin, « Le numérique, nouveaux territoires de la médiation » in Fanny Serain, *et al.*, *La Médiation Culturelle : cinquième roue du carrosse ?*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 140.

³⁰ Paulette McManus, « Attention ! Les visiteurs lisent vos textes dans les musées », *La lettre de l'OCIM*, n°25, 1993, pp. 11-17.

également, grâce à un clic prolongé, déplacer et retourner la notice ouverte pour la montrer à la personne située en face de lui (fig. 51). Nous pouvons donc imaginer qu'un dialogue entre deux ou plusieurs visiteurs se crée à travers des transmissions d'informations, des passages de notices d'un côté et de l'autre de la carte. « Ainsi, les technologies numériques peuvent produire de la médiation intra-groupe, intrafamilial, entre pairs »³¹.

2. La personnification de la visite

L'une des spécificités du numérique est sa structure hypertextuelle, nécessitant du visiteur qu'il fasse des choix et sélectionne les informations selon ses propres intérêts. Cela induit un rapport différent aux contenus où chaque visiteur construit son propre parcours à travers les informations qu'il a choisi.

a) La structure hypertextuelle des dispositifs numériques de médiation

Les dispositifs numériques proposés dans l'exposition *Paris romantique, 1815-1848*, ont une structure quasiment hypertextuelle. Devenu un concept philosophique, l'hypertexte décrit en partie notre rapport fragmentaire et non linéaire à la lecture depuis l'arrivée du numérique. Le web propose en effet une nouvelle forme de textualité, où les contenus sont associés entre eux par des liens dynamiques. Le numérique a donc changé notre manière de lire, qui induit un zapping constant des médias mettant fin à la linéarité du discours, et abolissant donc l'existence d'un début ou bien même d'une fin. Paulina Koszowska-Nowakowska dit ainsi que « c'est pour cela, qu'en lisant sur l'écran d'un ordinateur, le sens d'une information ou d'un texte est devenu subjectif, incertain et assujéti à la transformation constante. L'action de donner le sens au texte lu et de l'interpréter est désormais une affaire à la charge de chaque lecteur-internaute. »³². De fait, le lecteur devient acteur dans la construction de son propre cheminement intellectuel, allant de contenu en contenu selon ses propres choix. Cette structure spécifique au numérique donne ainsi une grande autonomie au lecteur.

Les deux dispositifs numériques qui nous intéressent proposent un contenu construit selon la même architecture hypertextuelle. En effet, des liens dynamiques existent entre les différents contenus textuels, mais ils sont limités et moins nombreux, contrairement au web où les combinaisons sont infinies. Le dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique » propose

³¹ Yves-Armel Martin, « Le numérique, nouveaux territoires de la médiation », *op.cit.*, note 29, p. 141.

³² Paulina Koszowska-Nowakowska, Franck Renucci, « L'hypertexte : approches expérimentale et herméneutique », *Les Cahiers du numérique*, n°3, vol.7, 2011, p. 86.

donc un certain nombre de liens reliant les différentes notices proposées. Quand le visiteur/utilisateur ouvre une de ces fiches, il accède en bas de celle-ci à des liens qui le conduisent vers d'autres notices abordant des sujets proches ou complémentaires (fig. 27). De même, le dispositif « Repères historiques » propose deux textes sur deux périodes historiques différentes, la Restauration et la monarchie de Juillet, incluant des liens menant le visiteur/utilisateur vers d'autres informations. Dans chacun, des mots sont ainsi surlignés, incitant le visiteur à les sélectionner afin qu'une nouvelle notice apparaisse explicitant un terme spécifique ou présentant une personnalité du Paris romantique (fig. 35).

b) Choisir pour adapter le contenu

L'architecture des données ainsi que la dynamique des liens spécifiques aux dispositifs numériques de l'exposition *Paris romantique, 1815-1848* confèrent un rôle particulier au visiteur, le rendant plus actif et investi dans l'appropriation des contenus. Le numérique peut ainsi être un outil intéressant pour les concepteurs d'expositions afin d'expérimenter une médiation participative et personnalisée qui oblige le visiteur à sortir de sa passivité face aux produits culturels proposés.

Les deux dispositifs numériques étudiés offrent donc aux publics une liberté de choix. Ainsi, tout d'abord le visiteur opte ou non pour l'apparition des textes, ces derniers ne s'imposent pas à lui de la même façon qu'un support traditionnel obligatoirement visible dans le parcours de l'exposition. Il peut également sélectionner la langue, le français ou l'anglais, dans laquelle seront écrits les contenus. Enfin, il peut décider de consulter uniquement les contenus qui l'intéressent, construisant au fur et à mesure de ses choix son propre parcours de lecture. Ainsi, « la configuration hypertextuelle de l'écrit (sa structuration) confère au lecteur la maîtrise de ce qu'il fait apparaître »³³. Chaque visiteur constitue le discours qu'il souhaite, et par conséquent il existe autant de discours que de visiteurs. Serge Chaumier a beaucoup travaillé sur la question de la participation du visiteur³⁴ en explorant différentes formes d'implication du public dans la réalisation d'expositions temporaires. Si selon lui la

³³ C. Ange, « Approche des problématiques du texte d'écran. La création du sens et le lecteur », *op.cit.*, note 17, p. 77.

³⁴ Notamment Serge Chaumier, « Le public, acteur de la production d'exposition ? Un modèle écartelé entre enthousiasme et réticences » in Jacqueline Eidelman, Mélanie Roustan, Bernadette Goldstein, *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La Documentation française, 2008, pp. 241-250 et « Vers une médiation participative » in Fanny Serain, *et al.*, *La Médiation Culturelle : cinquième roue du carrosse ?*, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 223-247.

participation peut entraîner des risques importants quand elle est collaborative, le public devenant co-concepteur aux côtés des commissaires, il ne faut néanmoins pas renoncer à favoriser l'émancipation du visiteur et à l'encourager à agir et à expérimenter dans l'espace d'exposition. Bien que les deux dispositifs numériques restent des instruments de transmission de savoirs, ils engagent une nouvelle forme de médiation, où le visiteur devient actif et impliqué, qui s'éloigne quelque peu de la conception d'un public à instruire, de manière passive et attentive.

Cette forme de personnalisation, où chaque visiteur construit sa propre histoire, lui donne le sentiment que le musée s'adapte à ses besoins et contribue à le valoriser en tant qu'individu unique et autonome. Le numérique donne donc la possibilité de s'adapter à différents profils de visiteurs, possédant des connaissances, des goûts, un capital culturel différents.

Chapitre 3 : L'attractivité du numérique

Généralement présents dans le quotidien, les écrans induisent une certaine proximité avec les visiteurs. Ainsi, les concepteurs d'exposition peuvent voir dans les dispositifs numériques un objet familier des publics, qui les attireront tant pour leur modernité que pour leur esthétisme, leur ergonomie, mais aussi parce qu'ils permettent d'enrichir, de ponctuer et de dynamiser l'expérience de visite.

1. Le rôle esthétique et évocateur du graphisme

Attractifs par leur modernité, les dispositifs numériques sont également mis en valeur par le graphisme, qui est conçu autant avec l'idée d'attirer les visiteurs que d'apporter du sens et de la cohérence à l'ensemble.

a) Attirer les visiteurs

Lors de la conception des dispositifs numériques, une large place est attribuée au graphisme puisqu'il permet de rendre plus attractif l'outil de médiation et par conséquent de plaire à un plus grand nombre de visiteurs séduits par l'interface. Ainsi, le choix des couleurs, des formes, de la typographie sont autant de critères esthétiques attrayants. Afin d'interpeller les visiteurs lors de leur cheminement dans l'espace de l'exposition, plusieurs stratégies sont

possibles, au-delà du simple aspect esthétique de l'interface, pour provoquer l'utilisation des dispositifs numériques. En effet, les visiteurs seront touchés par leur esthétisme à condition qu'ils soient auparavant attirés et convaincus par les dispositifs. Il s'agit donc d'attiser la curiosité des visiteurs quand ceux-ci sont encore éloignés du dispositif, et cela peut notamment passer par un écran animé captant le regard. Ainsi, en cas d'inutilisation, les écrans tactiles des deux dispositifs s'animent pour inciter le visiteur à venir cliquer à l'aide de son doigt, comme un icône le suggère (fig. 31, 32, 47 et 48).

L'ergonomie des dispositifs numériques est également un facteur essentiel lié à leur attractivité exercée sur les publics. Plus encore, elle détermine en partie le temps d'usage d'un dispositif. En effet, plus le dispositif est attrayant et facilement exploitable, plus le visiteur/utilisateur sera enclin à s'en servir et à y consacrer un certain moment dans sa visite. La manipulation du dispositif numérique ne doit donc pas être un obstacle à son utilisation. En outre, il n'est pas dans l'intérêt du musée de mettre à l'épreuve les compétences techniques du visiteur puisque celui-ci peut rapidement abandonner s'il ne parvient pas à s'approprier le dispositif et à accéder aux contenus proposés. Finalement, « c'est quand les dispositifs apparaissent banals qu'ils deviennent de véritables outils que l'on peut s'approprier : ils apparaissent en quelque sorte transparents, ils "disparaissent" pour que l'on puisse s'en servir sans y penser afin d'établir nos liaisons propres au monde, et *in fine* augmenter la richesse et la variété des connaissances construites. »³⁵. Or, cette conception du numérique dénote parfois avec ce que Daniel Schmitt et Muriel Meyer-Chemenska appellent la « monstration de la technologie »³⁶, dont peuvent témoigner certains musées. L'interface d'un dispositif doit ainsi condenser plusieurs critères, esthétiques, ergonomiques et cognitifs, dont l'équilibre peut être parfois difficile à trouver.

b) Un graphisme signifiant

Plus qu'esthétique, le graphisme choisi est soumis à un enjeu sémiotique. En effet, il génère des significations qui vont notamment orienter le visiteur/utilisateur. Le sens attribué au graphisme fait l'objet d'une réflexion collaborative entre le prestataire chargé de concevoir la partie technique du dispositif et le service éducatif et culturel du Petit Palais qui apporte les

³⁵ D. Schmitt et M. Meyer-Chemenska, « 20 ans de numérique dans les musées : entre monstration et effacement », *op.cit.*, note 12, p. 55.

³⁶ *Ibid.*, p. 56. La monstration de la technologie évoque le désir de certains musées de paraître à la pointe de l'innovation technologique en pourvoyant leur exposition de dispositifs numériques « tape à l'œil » sans prendre en compte leur usage et les attentes et besoins réels des visiteurs.

connaissances et les savoirs spécifiques. De fait, certaines couleurs du dispositif « Repères historiques » ont été sélectionnées avec l'idée de véhiculer une signification en accord avec les contenus lisibles. Dans la frise chronologique des événements, les deux régimes historiques que sont la Restauration et la monarchie de Juillet sont ainsi représentés par des couleurs froides tandis que les deux révolutions de 1830 et 1848 se distinguent par des couleurs chaudes afin de symboliser la tension politique et insurrectionnelle de ces quelques jours révolutionnaires. Les couleurs ont été ici choisies pour leur portée symbolique, en plus de l'aspect esthétisant qu'elles confèrent à l'interface. Cependant, si les couleurs apparaissent telles qu'elles ont été définies sur l'écran d'accueil présentant uniquement la frise chronologique (fig. 33), ce n'est pas le cas sur la petite frise chronologique présente sur chaque page d'événement dans le coin inférieur gauche (fig. 36).

Par ailleurs, l'interface d'un dispositif condense un certain nombre d'icônes révélant à l'utilisateur les possibles actions s'offrant à lui. Fabienne Plegat-Soutjis parle d'« objets graphiques »³⁷ aux valeurs sémantiques. L'interface du dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique » réunit donc un certain nombre d'icônes à la fois esthétiques mais surtout significatifs par leur forme puisqu'ils renvoient à de grandes thématiques en lien avec les contenus lisibles. Chaque forme correspond donc à une thématique, une légende étant présente pour préciser les valeurs sémantiques de chaque icône (fig. 25).

2. Le numérique : un facteur de dynamisation

La présence de dispositifs numériques au sein d'une exposition participe à la dynamisation de la visite, tout d'abord en offrant des modes d'appropriation du contenu originaux et novateurs, et ensuite en interrompant la déambulation d'œuvre en œuvre.

a) Varier les supports de médiation

La diversification des supports de médiation est primordiale dans une exposition puisqu'elle augmente les chances de compréhension et d'appropriation du contenu par les publics. En effet, chaque type de dispositif de médiation présente des caractéristiques propres et offre ainsi des approches multiples aux visiteurs. Varier les supports de médiation peut donc permettre de diversifier les publics, les objectifs mais aussi les modes d'appropriation et de

³⁷ Fabienne Plegat-Soutjis, « Sémantique graphique des interfaces », *Communication et langages*, n° 142, 2004, p. 20.

perception. Ainsi, les objectifs attendus au niveau des textes seront davantage d'ordre cognitif tandis que ceux attendus de la scénographie seront de nature plutôt affective. Il s'agit donc de jouer sur les sensibilités et les goûts de chaque visiteur en multipliant les offres de médiation pour tenter de répondre au mieux à la problématique de l'hétérogénéité du public.

Introduire des dispositifs numériques de médiation au milieu du parcours de l'exposition *Paris romantique, 1815-1848* permet ainsi de dynamiser la visite en proposant un support innovant et attractif par sa modernité et par sa découverte en cours de visite. Ce support vient donc rompre le cheminement initial d'œuvres en œuvres, de textes de salle en textes de salle pour proposer aux publics une forme d'appropriation du contenu expographique différente, mobilisant des savoir-faire et des sensations autres. Lors de la conception du parcours de visite d'une exposition, il est essentiel de réfléchir attentivement et stratégiquement à son dynamisme mais aussi à la progression émotionnelle comme au niveau de concentration exigé sur l'ensemble de celui-ci. C'est par la création de ruptures, par la scénographie, par la présence de chefs-d'œuvre et aussi de supports de médiation innovants et variés, que les concepteurs sauront susciter l'intérêt et retenir l'attention des publics. Se pose donc la question de l'emplacement de ces ruptures : à quel endroit du parcours de l'exposition placer tel ou tel dispositif pour dynamiser et enrichir au mieux l'expérience de visite ? Ainsi, il serait intéressant d'appliquer cette interrogation aux deux dispositifs qui nous intéressent dans le cadre de ce mémoire pour comprendre notamment leur impact et leur usage, puisqu'en effet l'emplacement des écrans influence beaucoup sur le comportement des visiteurs, sur leur attention et leur mémorisation.

b) Un parcours plus fluide favorisé par les dispositifs numériques de médiation

En plus de la dynamisation de la visite pour le public, la présence de dispositifs numériques de médiation au sein de l'exposition peut également permettre de fluidifier le parcours de visite. Situés dans la section cinq, au milieu du parcours, les dispositifs peuvent éviter l'encombrement et la saturation de l'espace d'exposition en suscitant par leur attractivité l'arrêt spontané et prolongé de quelques visiteurs. Ces derniers se détachent ainsi de la déambulation, d'œuvres en œuvres, le long des cimaises pour se diriger vers les dispositifs ingénieusement éloignés des murs. En ce sens, cela libère de l'espace devant les œuvres et permet une meilleure circulation du public. Il s'agit d'un véritable atout pour les musées, quand nous savons que les critiques les plus récurrentes émises par les visiteurs sont l'engorgement

d'une exposition et l'impossibilité ou la difficulté d'accéder de près aux œuvres ou aux textes. Cela s'avère d'autant plus vrai pour les expositions médiatisées avec une fréquence élevée.

Ainsi, les dispositifs de l'exposition *Paris romantique, 1815-1848* ont probablement aussi été pensés dans ce but puisqu'ils permettent d'accueillir plusieurs visiteurs à la fois. En effet, le dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique », grâce à sa disposition sous la forme d'une table multitouche, permet à plusieurs visiteurs de se situer autour et de parcourir les contenus sans être gênés dans leur lecture. Quant au dispositif « Repères historiques », il a été dupliqué, permettant à deux visiteurs d'accéder au même contenu tout en disposant de son propre écran individuel. Dans leur conception même, leur accessibilité a donc été largement réfléchie en tant qu'enjeu stratégique important.

Partie 3 : Les perspectives d'utilisations et de réutilisations des contenus de l'exposition *Paris romantique, 1815-1848*

Après avoir évoqué les intérêts du numérique au regard des professionnels de musée, en s'appuyant sur des lectures théoriques, il s'agit ici, dans cette dernière partie, de s'intéresser au point de vue des visiteurs en s'aidant notamment d'une méthodologie empirique : l'observation. Toutefois, il apparaîtrait nécessaire de mener une évaluation plus approfondie, non entreprise par manque de moyens mais dont nous proposons de dresser le cadre qui nous semble le plus pertinent. Enfin, nous questionnerons le prolongement du temps de visite d'une exposition temporaire, en évoquant ses enjeux, ses objectifs et ses avantages en termes d'accessibilité et de démocratisation culturelle.

Chapitre 1 : Pré-évaluer par l'observation

La méthodologie de l'observation nous permet de pré-évaluer la réception et l'usage des dispositifs numériques par les visiteurs. Elle nous permet ici de dresser des hypothèses, qu'il s'agirait ensuite de vérifier.

1. Méthodologie de l'enquête

Il est question ici de dresser les conditions dans lesquelles a été menée l'observation. L'analyse méthodologique permet de comprendre sur quelles bases et avec quels moyens l'enquêteur a procédé.

a) *Contexte et objectif de l'enquête*

Il nous semble intéressant de mener une évaluation au sein de l'exposition *Paris romantique, 1815-1848* afin de pouvoir comparer les attentes des concepteurs envers les dispositifs numériques, exposés dans la deuxième grande partie, et la réception de ces mêmes dispositifs par les publics. Ainsi, nous avons choisi de mener une évaluation par observation en nous concentrant essentiellement sur ces dispositifs numériques. Il est important de préciser qu'il s'agit d'une étude hautement qualitative, et en aucun cas quantitative. En effet, des contraintes de temporalité ne nous ont pas permis d'observer suffisamment d'enquêtés pour prétendre à des résultats généralisables. Il s'agit donc de nuancer les faits observés et d'en tirer uniquement des hypothèses qui devront être vérifiées par des évaluations ultérieures plus approfondies.

L'observation menée s'est déroulée au Petit Palais, au sein de l'exposition *Paris romantique, 1815-1848*, plus précisément dans la salle cinq où sont installés les deux dispositifs numériques qui nous intéressent. Elle a été réalisée en période de vacances scolaires, sur deux jours, le dimanche 25 août, de 16h30 à 17h30, et mardi 27 août 2019, de 14h00 à 17h30, alors même que le nombre de visiteurs était plus réduit. Lors de la première séance, seul le dispositif « Repères historiques » a été observé, tandis que pendant la deuxième séance les deux dispositifs l'ont été l'un après l'autre. Ainsi, le dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique » n'a été observé qu'en semaine en situation de moyenne fréquentation, là où le dispositif « Repères historiques » a été observé en situation de forte comme de moyenne affluence. Plus que les dispositifs en eux-mêmes, ce sont les visiteurs les utilisant qui ont fait l'objet des observations. Au total, quarante enquêtés ont été observés, certains d'entre eux étant accompagnés d'une ou de plusieurs personnes pour visiter l'exposition.

L'objectif de l'enquête étant de comprendre la réception des dispositifs numériques par les visiteurs en fonction des attentes des concepteurs de l'exposition, nous avons donc listé différents items devant faire l'objet d'une observation plus systématique à l'aide d'une grille d'observation (voir annexe, p. 51). De ce fait, quatre thématiques ont été mises en avant : le contexte, le profil de l'enquêté, la manipulation des dispositifs par ces derniers et enfin l'intérêt pour les contenus. La définition de ces items nous permet de concentrer notre regard sur les aspects concernant davantage l'enquêté, tels que son éventuel intérêt pour les textes et les

iconographies, son interaction avec d'autres visiteurs ou encore sa manière d'appréhender techniquement le numérique.

b) Description de l'enquête

Pour mener cette enquête, nous avons fait le choix d'une observation incognito. Le musée se prête particulièrement bien à ce mode d'observation puisqu'il s'agit d'un lieu public facilement accessible où il est très facile de se fondre dans le paysage. Nous semblions donc être aux yeux des visiteurs nous même un visiteur. Ce statut nous a permis d'observer en retrait les enquêtés, sans que ceux-ci ne nous remarquent. En effet, positionnés à l'arrière des enquêtés utilisant les écrans (fig. 55 et 56), nous pouvions voir aisément leurs manipulations en veillant à garder une certaine distance, mais également en s'intégrant à des groupes formés spontanément autour de l'utilisateur. De plus, les visiteurs sont généralement absorbés par les différents contenus qui les environnent et peuvent ainsi faire facilement abstraction, inconsciemment ou non, des autres personnes présentes.

Si nous observions majoritairement en retrait les sondés, il nous arrivait parfois de les observer en participant. En effet, le dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique » s'y prête parfaitement puisqu'il permet à plusieurs visiteurs de consulter les contenus proposés en même temps. Ainsi, lorsque plusieurs visiteurs étaient situés autour de la table, il nous arrivait de nous rapprocher de l'écran et de simuler la lecture d'une notice afin d'entendre des commentaires utiles à notre analyse (fig. 55). Il nous est arrivé également, deux ou trois fois, d'interagir avec les enquêtés, notamment par rapport aux gestuelles possibles. Ces derniers semblaient davantage en confiance, pour se livrer plus aisément et spontanément sur leurs ressentis. La participation était donc idéale pour capter des avis précis ou les usages de ces dispositifs réalisés par les sondés. Il ne nous a cependant pas été possible de participer au dispositif « Repères historiques », celui-ci étant conçu pour accueillir une personne à la fois par écran. Ainsi, nous n'avons pas pu entendre de quelconques remarques sur ce dispositif.

Par ailleurs, en déambulant dans la salle cinq de l'exposition, nous avons pu apprécier quelques commentaires de visiteurs/non utilisateurs des dispositifs, qui ont pu être instructifs. Enfin, ce cadre d'observation nous a permis de prendre de nombreuses notes sur le vif naturellement puisqu'il apparaît tout à fait commun de visiter une exposition muni d'un carnet afin de noter les informations qui nous intéressent. De fait, il nous a été possible de recueillir certaines appréciations entendues avec exactitude.

c) Présentation de l'échantillon

Parmi les quarante enquêtés, vingt l'ont été en interaction avec le dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique » et les vingt autres avec le dispositif « Repères historiques ». Dix enquêtés ont été observés lors de l'utilisation de ce dernier le 25 août, tandis que les trente autres ont été observés le 27 août. Les enquêtés ont été sélectionnés au hasard, en fonction de notre disponibilité. Il s'agit uniquement de visiteurs spontanés en visite libre.

L'échantillon observé (tableau 4) présente tout d'abord une grande majorité de femmes, mais également quelques hommes venus seuls ou en couple. Par ailleurs, il est intéressant de souligner que les tranches d'âges des enquêtés observés manipulant le dispositif « Repères historiques » sont relativement homogènes, et même rajeunissantes (fig. 57). En effet, seuls 25% des enquêtés ont plus de cinquante ans tandis que 35 % ont entre vingt et trente-cinq ans. Cependant, ce constat s'inverse dès qu'il s'agit du dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique » (fig. 58). Les visiteurs de plus de cinquante ans représentent cette fois-ci 75% des enquêtés tandis que ceux qui ont entre vingt et trente-cinq ans en représentent seulement 15%. Cet important décalage entre les deux dispositifs peut toutefois s'expliquer. En effet, les observations portant sur le dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique » ont été faites uniquement en semaine, à un moment où les retraités sont disponibles alors que les plus jeunes ne sont pas tous en vacances et beaucoup travaillent. Au contraire, les observations portant sur le dispositif « Repères historiques » ont été réalisées en week-end et en semaine. D'ailleurs, nous pouvons remarquer qu'aucun enquêté de plus de cinquante ans n'a fait l'objet d'une observation le dimanche 25 août et qu'ils ont donc tous été observés le mardi 27 août. De fait, seuls des visiteurs entre vingt et cinquante ans ont été observés le dimanche 25 août en train d'utiliser ce dispositif. Nous pouvons en conclure que la période d'observation choisie a un réel impact sur l'échantillon observé. Il aurait ainsi été sans doute intéressant de mener davantage d'observations pour les deux dispositifs à heures et jours variables, notamment lors de la nocturne qui a lieu le vendredi jusqu'à 21h. Parmi les enquêtés, nul n'a moins de vingt ans. Bien que nous ayons vu des enfants de moins de dix ans manipuler les dispositifs, aucun n'a fait l'objet d'une observation accrue et précise.

Par ailleurs, il est intéressant de relever que le type de visite des enquêtés est relativement différent d'un dispositif à un autre. Les visites à deux ou plusieurs se sont davantage manifestées sur le dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique » (fig. 60) tandis

que les enquêtés seuls – même si cela ne signifie pas qu’ils sont venus obligatoirement seuls au musée, ils étaient seuls à utiliser le dispositif et aucune personne les accompagnant ne s’est manifestée – étaient plus nombreux sur le dispositif « Repères historiques » (fig. 59).

Enfin, nous pouvons noter que dans la quasi-totalité les enquêtés étaient français et non de langue étrangère. En effet, les visiteurs ont la possibilité d’afficher les textes numériques soit en français soit en anglais, la plupart ayant choisi la première langue. Il serait donc intéressant de savoir si ce type d’exposition attire ou non un grand nombre de touristes.

2. Présentation et analyse des résultats³⁸

Suite à nos observations, nous avons noté plusieurs éléments qui renseignent la réception et l’usage des dispositifs numériques par les visiteurs, ou du moins par ceux observés. Il s’agit donc ici de présenter et d’analyser les résultats de notre enquête en formulant certaines hypothèses et en proposant quelques pistes d’amélioration lorsque cela semble pertinent et justifié.

a) Des interactions favorisées entre visiteurs

L’un des objectifs du dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique » était de favoriser l’interaction entre les visiteurs grâce à sa mise en forme. Au cours de notre observation, nous avons effectivement noté plusieurs cas allant dans ce sens. Tout d’abord, comme évoqué plus haut, c’est en effet le dispositif sur lequel a été observé une majorité d’enquêtés venus accompagnés et utilisant donc les dispositifs avec leurs partenaires de visite (fig. 60). Celui-ci favorise, en effet, l’échange entre les visiteurs venus à deux ou à plusieurs, comme nous avons pu l’observer avec l’enquêté 35 qui a tenté de se repérer dans le Paris de l’époque avec l’aide de son compagnon de visite, avant de partager avec lui une discussion sur le contenu des notices. Ainsi, ce dispositif consolide l’unité d’un groupe de visiteurs venus partager une exposition ensemble, contrairement au dispositif « Repères historiques » qui peut avoir tendance à fractionner ce même groupe puisqu’il favorise une manipulation individuelle. Pourtant, ceci ne se vérifie pas toujours pas toujours puisque nous avons pu observer deux visiteurs utilisant ensemble un même écran du dispositif « Repères historiques ». Le tabouret étant suffisamment large, il peut accueillir deux personnes se serrant l’une contre l’autre (fig. 61). Ainsi, si l’un des

³⁸ Le profil des enquêtés cités dans notre analyse est indiqué dans les annexes, dans le tableau présentant l’échantillon observé.

dispositifs est plus favorable à la manipulation à plusieurs, les deux dispositifs ont néanmoins favorisé l'interaction entre des groupes de visiteurs déjà formés avant l'entrée dans l'exposition.

En outre, chacun des dispositifs a également permis la création de liens plus ou moins indirectes et plus ou moins approfondies entre des visiteurs venus séparément. Ainsi, le dispositif « Repères historiques » peut créer un lien indirect et involontaire entre deux visiteurs inconnus. En effet, nous avons pu observer que certains visiteurs regardaient l'écran du dispositif dans le dos de celui qui l'utilisait (fig. 62). Le visiteur passif profite donc par l'intermédiaire du visiteur actif du dispositif et de ses contenus ; mais uniquement des contenus que ce dernier aura choisi d'afficher. Ainsi, le visiteur passif accepte pendant quelques minutes de suivre le cheminement d'un autre visiteur et de ce fait de partager son expérience. Le partage et l'échange se font cependant dans un sens unique puisque l'utilisateur ne s'aperçoit pas de la présence du visiteur positionné dans son dos. Au contraire, le dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique » engage des échanges plus directes, et parfois même des conversations entre des visiteurs inconnus. C'est le cas de l'enquêté 28, qui après avoir montré à la femme située en face de lui, de l'autre côté du dispositif, comment déplacer une notice, entame une conversation avec elle. Nous avons pu entendre des bribes de leurs conversations. Ils ont notamment tenté de se repérer dans le Paris de l'époque et ont évoqué des souvenirs. La femme lui a expliqué qu'elle s'intéressait au quartier de l'Arsenal parce que son grand-père y a habité. « Il doit y avoir une abbaye ici », lui a dit l'enquêté 28 en indiquant de son doigt un lieu sur la carte. Le dispositif a ici servi d'intermédiaire entre deux personnes inconnues l'une de l'autre pour faire naître la parole, l'échange de connaissances et de souvenirs personnels.

Enfin, le dispositif « Les hauts lieux de Paris » a fait naître un sentiment de générosité chez certains visiteurs. En effet, plusieurs enquêtés ont été observés en train d'apporter leur aide à d'autres utilisateurs du dispositif ayant des difficultés avec sa prise en main. Ainsi, l'enquêté 35 a aidé un autre utilisateur à fermer une notice qu'il avait ouverte, tandis que le compagnon de l'enquêté 26 lui a montré qu'il était possible de déplacer les notices.

b) L'accessibilité aux contenus conditionnée par une prise en main aisée des dispositifs numériques

Lors de nos observations, nous avons remarqué que la manipulation des dispositifs numériques était l'un des enjeux les plus importants pour les visiteurs puisqu'elle conditionne l'accès aux contenus. Sans la gestuelle appropriée, les contenus n'apparaissent pas et les

visiteurs se retrouvent donc devant une interface appauvrie. Cette condition peut être handicapante pour les visiteurs pour qui le numérique n'est pas instinctif et nécessite un certain temps de prise en main. Ainsi, certains visiteurs se retrouvent devant les écrans des dispositifs numériques sans savoir quoi faire. « Comment on fait joujou avec ça ? », demande par exemple l'enquêté 34, à propos du dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique », à la personne l'accompagnant. Après que les deux femmes aient essayé pendant 36 secondes de comprendre à quoi pouvait bien servir ce dispositif, elles sont parties sans même avoir réussi à ouvrir une seule notice. L'appréhension de la fonctionnalité du dispositif est si compliquée pour certains visiteurs, qu'ils s'épuisent à trouver les bons gestes et finissent par s'impatienter avant même d'avoir pu accéder aux contenus proposés. De fait, quand certains visiteurs se retrouvent devant les dispositifs, ils commencent par cliquer plus ou moins au hasard à plusieurs endroits de l'écran afin de saisir toutes les possibilités et de comprendre l'étendu du champ d'actions dont ils peuvent disposer. Ainsi, nous avons pu observer l'enquêté 33 cliquant sur l'un des logos du dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique » en se demandant tout haut : « Si on appuie là-dessus qu'est-ce que ça fait ? ». De même, nous avons pu observer que l'enquêté 27 accumulait successivement de nombreux gestes et cliquait à différents endroits de la carte, notamment sur les logos de la légende, sans prendre le temps de regarder les contenus comme s'il souhaitait comprendre quel était l'étendu des actions possibles. Certains visiteurs semblent donc passer davantage de temps à comprendre le fonctionnement du dispositif, à le tester, plutôt qu'à s'intéresser aux contenus. Il est d'ailleurs intéressant de noter une réelle différence de générations en ce qui concerne la prise en main des dispositifs. En effet, nous avons eu l'occasion de voir des enfants de moins de dix ans manipuler le dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique ». En moins de dix secondes, ces derniers ont testé et acquis l'ensemble des gestes possibles : ouvrir et fermer une notice, la déplacer et la retourner. De nombreux adultes se servant du dispositif n'ont jamais tenté de retourner une notice car sans doute ils n'en ont pas eu l'idée. L'instinctivité liée au numérique est donc aussi une question de générations.

Les visiteurs qui n'osent pas tester la manipulation des dispositifs peuvent donc passer à côté d'un certain nombre de contenus sans même s'en rendre compte. Ainsi, nous avons pu observer plusieurs enquêtés lire uniquement les textes généraux des quatre périodes historiques du dispositif « Repères historiques », sans aucune notice. Nous pouvons supposer que ces enquêtés ignoraient totalement qu'ils pouvaient accéder à des informations supplémentaires en cliquant à certains endroits des interfaces. D'autres visiteurs peuvent se fatiguer inutilement

s'ils n'ont pas acquis certains gestes leur servant à manipuler les médias. De nombreux enquêtés ont ainsi été observés en train de faire continuellement le tour du dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique » pour lire les notices qui s'ouvraient dans le sens inverse à leur positionnement. C'est notamment le cas de l'enquêté 25 qui consulte plus de dix notices et passe 13,37 minutes à se rendre successivement d'un côté et de l'autre de la table car elle n'avait pas compris que les notices pouvaient se retourner d'un geste simple des doigts.

En outre, le tactile manque de réactivité, ce qui peut davantage encore compliquer la manipulation. De nombreux enquêtés ont été observés alors qu'ils ne parvenaient pas à fermer les notices. Ils avaient beau appuyer sur le signe de la croix, la notice ne se fermait pas. Ainsi, ne parvenant pas à fermer une notice, l'enquêté 33 la déplace sur le côté de l'écran pour pouvoir en ouvrir une autre sans être gênée. Elle tente ensuite de retourner une notice, apparue à l'envers, en y parvenant qu'à moitié. « On s'en accommodera comme ça » dit-elle en lisant le texte de travers, la tête penchée.

Cependant, il s'agit de souligner que lorsque la gestuelle est maîtrisée, les visiteurs peuvent alors se concentrer pleinement sur les contenus et nombreux sont ceux qui semblent les trouver intéressants et enrichissants. L'enquêté 18 a par exemple été observée en train de prendre en photo les textes généraux des quatre périodes historiques du dispositif « Repères historiques ». Un certain nombre d'enquêtés ont également été observés en train de lire très attentivement les textes. Il semblerait que moins les enquêtés aient des difficultés pour s'appropriier le dispositif plus ils s'intéressent aux contenus, lisent les textes et y passent un certain temps, jusqu'à entre 13 et 15 minutes pour certains.

c) Le numérique : facteur d'incompréhension ?

Le numérique peut générer des sentiments et des comportements négatifs chez les visiteurs lorsque ces derniers ne parviennent pas à s'approprier convenablement les dispositifs. Il s'agit donc de déterminer ce qui peut poser problème afin de savoir comment améliorer l'expérience d'utilisation des dispositifs et éviter ainsi l'apparition de sentiments négatifs, tels que l'impatience, la frustration, la honte ou encore l'énervement, chez les utilisateurs. Notre observation nous a ainsi permis de déceler plusieurs dysfonctionnements que nous allons évoquer pour certains.

Tout d'abord, le dispositif « Repères historiques » a suscité chez certains visiteurs un sentiment d'agacement, lié à un sentiment d'impuissance et d'incompréhension, lorsque ceux-

ci ne parvenaient pas à ouvrir une notice alors que deux autres étaient déjà ouvertes. Ainsi, l'enquêté 20, après avoir appuyé plusieurs fois sur la notice convoitée, après s'être énervé devant le manque de réaction du dispositif – « Alors... ! », dit-il, agacé, en cliquant compulsivement sur la notice – a compris qu'il ne pouvait pas y avoir plus de deux notices ouvertes en même temps et qu'il fallait donc en fermer au moins une des deux pour pouvoir en ouvrir une autre.

De plus, sur ce même dispositif, nous avons pu observer que la grande majorité des enquêtés ne lisaient pas les événements des cartes révolutionnaires de 1830 et 1848 dans l'ordre chronologique indiqué par les bulles numérotées. Malheureusement l'observation ne nous a pas permis de savoir si cela faisait naître une gêne ou une incompréhension chez les enquêtés, qui ne pouvaient donc pas saisir l'enchaînement logique des événements. Nous n'avons pas pu savoir non plus ce qui créait ce type de pratique chez les visiteurs. Néanmoins, nous avons constaté qu'il est impossible de zoomer sur les cartes, alors que certaines bulles cliquables en cachent d'autres lorsque certains événements ont eu lieu à proximité les uns des autres. Ainsi, certaines bulles, et donc certains contenus, sont inaccessibles. Par ailleurs, nous pouvons peut-être supposer que la légende accompagnant la carte était soit incomprise soit que les enquêtés concernés ne l'avaient pas remarqué. D'ailleurs, il est intéressant de noter que de nombreux visiteurs ont été observés, sur les deux dispositifs, en train de cliquer sur les logos des légendes, ne comprenant pas de quoi il s'agissait. Il serait peut-être donc pertinent, lors de la conception de futurs projets numériques, d'indiquer explicitement qu'il s'agit d'une légende, ce qui n'était pas le cas ici.

Ensuite, en ce qui concerne le dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique », plusieurs enquêtés ont donné l'impression qu'ils ne comprenaient pas la mise en forme de l'interface. En effet, le mode de lecture à 360° crée une confusion chez certains visiteurs qui croient que la carte est à l'envers et qui ne parviennent donc pas à comprendre le sens de lecture appropriée. Ainsi, l'enquêté 31 a été observée en train de regarder la carte l'air perplexe. Arrivée par un des deux côtés de la table, elle a regardé l'écran sans paraître comprendre, elle a fait le tour pour gagner l'autre côté puis est partie sans avoir tenté quoique ce soit. De même, nous avons pu entendre la remarque d'un homme, qui n'a pas fait l'objet d'une observation accrue : « C'est à l'envers ! ». Après avoir fait le tour pour gagner lui aussi l'autre côté de la table, il a regardé l'écran moins de dix minutes ne comprenant pas davantage le sens de lecture. D'autres visiteurs ont été étonnés, voire contrariés et agacés, de constater que certaines notices

s'ouvriraient à l'envers, dans le sens inverse de leur positionnement. Ainsi, en constatant que la notice s'est ouverte à l'envers, l'enquêté 30 a lâché un « Ca m'emmerde » ! ». De même, l'enquêté 36 a eu cet échange avec la personne l'accompagnant :

- « Oh, c'est pratique, dit-elle à la vue de la notice s'ouvrant à l'envers.
- Tu sais quoi, tu n'as qu'à rester de ce côté et moi je vais de l'autre.
- J'ai un peu la flemme de tout lire en fait... », dit-elle après que son amie ait ouvert plusieurs notices.

En outre, les notices cliquables en lien ont également causé des incompréhensions, des frustrations et des agacements chez certains enquêtés. En effet, lorsqu'un visiteur clique sur une fiche dont le lien est indiqué en bas d'une autre fiche, celle-ci s'ouvre à l'endroit de la carte où est localisé le lieu évoqué et non devant le visiteur ayant activé le lien. Ainsi, plusieurs enquêtés n'ont pas compris ce principe et ont cru que cela ne fonctionnait pas quand, après avoir cliqué plusieurs fois sur le lien, ils ne voyaient toujours pas la fiche convoitée apparaître devant eux.

Enfin, lors de notre observation, nous avons pu constater que certains visiteurs semblaient honteux et déstabilisés par le fait de ne pas comprendre ou de ne pas savoir comment faire. Ainsi, l'enquêté 30 semble désorientée lorsqu'elle annonce à sa compagne de visite : « Je ne sais pas comment on ferme... », jusqu'à ce qu'elle y parvienne après un certain temps de recherche : « Ah oui, là, comme sur les tablettes ». De même, alors que l'enquêté 33 tente de fermer une notice en vain et que nous lui proposons notre aide, elle s'excuse et se dévalorise : « C'est nous, on n'est pas doués ». Ainsi, pour tenter de parer ce genre de sentiments négatifs, il serait peut-être souhaitable de mettre à disposition des modes d'emploi ou bien d'indiquer directement sur le dispositif certaines informations essentielles à son bon fonctionnement.

Chapitre 2 : Quel cadre pour une enquête approfondie sur l'usage des textes et des dispositifs numériques de l'exposition *Paris romantique, 1815-1848* ?

Les moyens dont nous disposons dans le cadre de ce travail étant limités, nous n'avons pu mener une évaluation sommative³⁹ approfondie. En effet, notre observation a porté

³⁹ L'évaluation sommative intervient au terme de l'élaboration d'un instrument tandis que l'évaluation formative intervient durant la conception de cet instrument. La première permet aux concepteurs de recueillir des informations sur la réception d'une exposition ou d'un dispositif de médiation tandis que la seconde sert à tester auprès des visiteurs des dispositifs en cours d'élaboration afin d'observer ce qui fonctionne et dysfonctionne. Cette distinction a été introduite par Michael Scriven en 1967. Voir Denis Samson, « L'évaluation formative et la genèse du texte », *Publics et Musées*, n°1, 1992, pp. 57-74.

uniquement sur l'usage des dispositifs numériques alors qu'il nous paraîtrait intéressant d'élargir l'enquête à la réception des textes expographiques ainsi qu'à la satisfaction générale des visiteurs. Nous souhaitons donc développer dans cette partie l'intérêt que représenterait une évaluation plus approfondie de l'exposition.

1. L'intérêt de l'enquête sommative

L'enquête sommative est un outil extrêmement précieux pour les musées. Trop peu utilisée, elle permettrait d'approfondir la connaissance des publics réels et potentiels ainsi que d'envisager des perspectives nouvelles en vue d'une amélioration des projets futurs.

a) Evaluer pour mieux améliorer

L'évaluation est un outil essentiel pour permettre au musée de faire l'analyse de ses propositions et d'établir un bilan sur lequel il pourra s'appuyer pour développer les projets à venir. Véritable instrument de connaissances, l'évaluation est indispensable pour cerner et comprendre les raisons d'un succès ainsi que celles d'un échec ou d'un dysfonctionnement, donnant la possibilité au musée de réajuster, de perfectionner certaines propositions lors de conceptions ultérieures.

En ce qui nous concerne, il s'agirait d'évaluer les différents modes d'appropriation et d'usage des deux dispositifs numériques de l'exposition *Paris romantique, 1815-1848*, mais également la manière dont sont reçus et considérés les textes expographiques afin de mettre en regard la médiation écrite et la médiation numérique, les textes sur support traditionnel et les textes sur support numérique. En effet, il existe autant de visiteurs que de pratiques de lecture et de navigation différentes, et il serait donc très intéressant de comprendre comment chacun perçoit ces dispositifs de médiation : quel sens leur donnent-ils ?, quel emploi en font-ils ?, quelles sont leurs réactions et opinions ? L'ensemble de ces retours donnerait probablement des résultats que les concepteurs n'auraient pu imaginer, des utilisations et des modes de réception qu'ils n'auraient pu prévoir. Comme le suggère Serge Chaumier, « ce qui était prévu de manière uniforme pour tous donne lieu à des modalités d'appropriation d'une grande diversité »⁴⁰. La connaissance de cette diversité permettrait aux concepteurs d'ouvrir leurs champs d'actions en termes de réception et d'élargir les possibles des médiations pour prendre en compte cette hétérogénéité qu'implique le public. « L'intérêt ultime de l'évaluation est [donc] de proposer

⁴⁰ Serge Chaumier, « Les méthodes de l'évaluation muséale. Quelques repères au sujet des formes et des techniques », *La Lettre de l'OCIM*, n°65, 1999, p. 14.

au visiteur une exposition qu'il aura plus de facilité à faire sienne parce qu'elle aura été pensée pour son usage »⁴¹. Cette compréhension accrue des concepteurs, grâce à l'évaluation sommative, ne peut qu'aboutir à de constantes améliorations, assujetties aux enquêtes régulièrement entreprises. « L'évaluation correspond ainsi à une mémoire de l'exposition qui viendra alimenter et enrichir la réflexion en vue des conceptions ultérieures. Ainsi, la compétence professionnelle devient elle plus certaine en se frottant aux utilisateurs et aux usages »⁴².

b) Connaître son public

Au-delà des modalités d'appropriation, d'usages et de réception des dispositifs numériques, l'évaluation sommative permettrait de déterminer quel est le public du Petit Palais, ou du moins de l'exposition *Paris romantique, 1815-1848*. Connaître son public, c'est pouvoir mieux agir sur lui et avec lui, c'est pouvoir davantage l'interpeller par des dispositifs et des textes qui lui correspondent, c'est pouvoir l'impliquer dans le processus de conception et ainsi le prendre pleinement en compte en tant que personne agissante et singulière. Il s'agit en effet pour tout musée de savoir à quelles typologies de visiteurs il s'adresse afin de proposer différents modes d'accès aux contenus expographiques. L'évaluation muséale peut également permettre de connaître le niveau de connaissances des publics afin de mieux adapter par la suite les textes expographiques mais aussi, par exemple, l'ergonomie des dispositifs numériques si la plupart des visiteurs de l'exposition ne sont pas familiers à ce type d'outils. En connaissant son public, le concepteur d'exposition pourra davantage infléchir et orienter ses décisions afin que le message délivré soit mieux perçu. Comme l'énonce Serge Chaumier, il ne s'agit pas de renoncer à ses objectifs mais bien de comprendre ses destinataires afin de « conduire le public là où on entend le mener »⁴³.

De fait, le public est au centre de cette démarche. A travers l'évaluation, c'est un dialogue qui s'engage entre les visiteurs et les concepteurs. Ceux-là acceptent de dévoiler leurs cultures d'appartenance ainsi que leurs opinions et intérêts tandis que ceux-ci les reçoivent pour mieux adapter le discours de l'institution muséale. Serge Chaumier parle ainsi de l'évaluation comme forme de participation. En plus d'être un outil méthodologique servant à la connaissance et à l'amélioration, l'évaluation devient une forme de médiation participative qui rend les

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 15.

⁴³ *Ibid.*, p. 16.

visiteurs actifs et engagés au sein du musée : « le public est invité à faire entendre sa voix, à participer d'une certaine manière, pour que le concepteur de l'exposition puisse mieux appréhender ses interlocuteurs »⁴⁴.

Enfin, si l'évaluation permet de définir quels sont les publics de l'exposition mais aussi quels en sont les utilisateurs des dispositifs numériques, elle permet également de mettre à jour les non publics : les non publics de l'exposition et les non utilisateurs des dispositifs numériques parmi les visiteurs de l'exposition. Il s'agit donc de comprendre, au travers de l'évaluation, quels sont les freins à la venue de ces publics et quels moyens mettre en place pour tenter de les intéresser à la visite de l'exposition. C'est à partir de la connaissance des non publics que le musée peut œuvrer en faveur de la démocratisation culturelle.

c) Enquête quantitative ou qualitative ?

Il existe une grande quantité de méthodes évaluatives différentes. Il s'agirait donc de réfléchir à celle qui conviendrait le mieux pour l'étude éventuelle portant sur l'usage et la réception des textes et des dispositifs numériques par les publics. Il nous semble pertinent tout d'abord de combiner le quantitatif et l'évaluatif.

En effet, le quantitatif indiquerait la proportion des visiteurs de l'exposition ayant utilisé ou regardé, même pendant quelques secondes, les dispositifs numériques. Ce chiffre est indispensable pour connaître la part d'intérêt que le public du Petit Palais consacre aux nouvelles technologies et l'attrait que peut susciter ou non l'ergonomie ainsi que le graphisme des dispositifs. Il s'agirait également de savoir, parmi les non utilisateurs, ceux qui les ont au moins remarqués afin de questionner leur visibilité au sein de l'espace muséographique. Par ailleurs, le quantitatif pourrait mesurer la part de visiteurs ayant survolé ou pris connaissance d'une quel qu'autre manière⁴⁵ des textes expographiques. Il nous semble également très intéressant de connaître la part de ceux qui ont lu les textes sur support traditionnel sans prendre connaissance des textes sur support numérique et inversement afin d'établir le degré d'importance du support dans le choix de lecture.

⁴⁴ S. Chaumier, « Le public, acteur de la production d'exposition ? Un modèle écartelé entre enthousiasme et réticences », *op.cit.*, note 34, p. 247.

⁴⁵ Notamment par l'intermédiaire d'un tiers qui pourrait faire part de ses lectures aux personnes l'accompagnant. Voir Paulette McManus, « Attention ! Les visiteurs lisent vos textes dans les musées », *op.cit.*, note 30.

Le qualitatif, quant à lui, permettrait d'avoir des informations plus précises et détaillées sur les différentes utilisations ou appropriations des dispositifs, mais aussi sur les raisons poussant certains visiteurs à ne pas les utiliser. Il s'agirait d'être au plus près des visiteurs et de recueillir leurs opinions dans l'objectif d'expliquer les nombres révélés par le quantitatif et d'apporter des explications aux questions induites. Le qualitatif donne ainsi du sens. De ce fait, les données rassemblées grâce à l'évaluation qualitative permettraient d'apporter aux concepteurs des pistes d'amélioration, a contrario des enquêtes quantitatives.

En ce qui concerne la méthodologie à adopter, elle peut être variée. L'évaluation quantitative pourrait prendre la forme d'un questionnaire administré par un enquêteur aux visiteurs, selon un pas de comptage à déterminer, à la sortie de l'exposition. Nous pourrions également imaginer des observations de visiteurs pendant leur parcours de visite. L'observation pourrait se faire par un enquêteur incognito, qui suivrait un visiteur du début jusqu'à la fin de l'exposition, en veillant à réunir un maximum de comptages. Le profil de l'enquêté est l'une des données essentielles à dresser quel que soit la méthodologie retenue. Il est cependant plus facile d'avoir des informations détaillées et approfondies sur le profil de l'enquêté par le questionnaire plutôt que par l'observation qui reste approximative. Quant à l'évaluation qualitative, elle pourrait se manifester sous la forme d'entretiens semi-directifs avec des visiteurs volontaires, sélectionnés à la sortie de l'exposition. Cette forme d'évaluation confère à l'enquêté une certaine liberté dans les sujets qu'il souhaite aborder ou approfondir, permettant ainsi de révéler certains aspects non envisagés par l'enquêteur. Cette méthode nous semble particulièrement efficace pour recueillir l'avis des visiteurs quant aux textes expographiques. Néanmoins, les entretiens peuvent apparaître comme une contrainte pour les visiteurs, car ils nécessitent un temps de disponibilité relativement long. L'évaluation qualitative des dispositifs numériques pourraient également faire l'objet d'une observation, mais cette fois à découvert et sur point fixe. Un enquêteur pourrait donc se placer au niveau des dispositifs numériques et demander à un visiteur volontaire de décrire et commenter ses gestes et manipulations ainsi que ses différents avis et ressentis.

2. Des points d'intérêts à approfondir

Nous souhaitons ici esquisser quelques éléments qui nous semblent intéressants à évaluer dans l'objectif d'une potentielle enquête plus approfondie. Il s'agit ainsi de s'interroger

et d'émettre des hypothèses sans prétendre à une quelconque exhaustivité, puisque cette enquête n'est en aucun cas un projet concrétisé.

a) Les usages des dispositifs numériques

Tout d'abord, il s'agirait d'apporter des précisions et d'approfondir certains critères de l'observation que nous avons menée. En effet, celle-ci n'a pu se faire que sur une période restreinte, ce qui limite l'échantillon et réduit la fiabilité des résultats. Il s'agirait donc de prolonger les observations pendant une période prolongée en variant les jours et les heures des séances. D'après les résultats recueillis et les analyses proposées à la suite de notre observation, trois axes seraient à explorer davantage : l'interaction entre les visiteurs, notamment favorisée par le dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique », l'ergonomie des dispositifs et les compétences techniques nécessaires à leur manipulation, et enfin les sentiments négatifs véhiculés par une incompréhension inhérente à l'utilisation des dispositifs. Pour ce faire, il pourrait être intéressant de proposer à certains visiteurs un entretien semi-directif afin de comprendre plus précisément les rapports qu'entretiennent les enquêtés avec les dispositifs. Cette méthodologie permettrait de poser des questions directes aux enquêtés et de connaître leurs points de vue, là où l'observation permet seulement d'émettre des suppositions. De plus, comme le soumet Nathalie Candito⁴⁶, il pourrait être enrichissant de dresser une typologie des comportements des visiteurs face aux dispositifs, afin de saisir pleinement leurs usages et de proposer des pistes d'amélioration pertinentes, tentant de répondre au maximum à l'hétérogénéité des publics et donc des pratiques. En effet, bien que les dispositifs soient conçus pour que l'utilisateur comprenne leur fonctionnement selon une logique intuitive, la réalité des pratiques au sein de l'espace expographique est souvent plus complexe comme nous avons pu le constater précédemment. Ainsi, plusieurs utilisateurs se heurtent à une incompréhension, à une incapacité de faire fonctionner les dispositifs, voire même certains ne prennent pas la peine de les tester.

En outre, d'autres critères que ceux mis en avant lors de l'observation peuvent faire l'objet d'une évaluation approfondie. C'est notamment le cas de l'emplacement des dispositifs numériques puisque cet aspect influe beaucoup sur le comportement des visiteurs, leur attention et leur concentration. Il serait donc intéressant de questionner les visiteurs à ce sujet et de savoir

⁴⁶ Nathalie Candito, « Le numérique et ses effets sur la pratique d'évaluation » in Lucie Daignault, Bernard Schiele, *Les musées et leurs publics. Savoirs et enjeux*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, pp. 273-285.

à quel moment de la visite ils sont les plus demandeurs de ce genre de médiation. De même, l'attente des visiteurs quant à la présence des nouvelles technologies au sein d'un musée serait un critère intéressant à interroger.

Enfin, si l'évaluation s'intéresse aux usages, elle devrait également s'intéresser aux non usages des dispositifs numériques, comme le souligne encore une fois Nathalie Candito⁴⁷. Il s'agirait ainsi de noter les situations dans lesquelles les visiteurs n'utilisent pas ou refusent d'utiliser cet outil de médiation. Est-ce par désintérêt, par manque de motivation ou encore parce que les visiteurs concernés ne les ont pas remarqué ? La réponse à cette question permettrait notamment de dégager les contraintes et les freins à l'utilisation des dispositifs. Comme le dit Nathalie Candito, dans les études d'usages des dispositifs numériques, il convient donc de considérer les pratiques de rejet, d'évitement et de contournement afin de saisir pleinement les formes d'appropriation de ces dispositifs.

b) La place du texte

Une enquête plus approfondie permettrait d'interroger la relation des visiteurs aux textes expographiques, aspect que nous n'avons pu étudier lors de nos observations. Il s'agirait donc de questionner les visiteurs sur leur lecture ou non des textes, même partielle, afin de comprendre les modalités d'utilisation de ceux-ci. Ainsi, il ne suffit pas de savoir si les visiteurs lisent les textes, mais comment ils les lisent, comment ils les utilisent et quelles sont leurs opinions à ce sujet. Un questionnaire pourrait être administré aux visiteurs dans ce but. Ce dernier pourrait contenir plusieurs types de questions, telles que : Avez-vous remarqué les textes au sein de l'exposition ? ; Les avez-vous lus ? ; Tous ou seulement quelques-uns ? ; En entier ou partiellement ? L'un des autres objectifs de ce questionnaire pourrait être de mesurer la capacité didactique de ces textes : Le vocabulaire utilisé dans les textes était-il compréhensible ? ; Avez-vous appris des choses à la lecture de ces textes ? ; Qu'en avez-vous retenu ? Il s'agirait également de prendre connaissance du degré d'appréciation de ces textes en recueillant les critiques des visiteurs quant à leurs formes et à leurs contenus. La mise en contexte de ces textes et les liens de proximité ou non qu'ils entretiennent avec les œuvres est également un aspect à prendre en compte, encore plus dans un musée d'art où les visiteurs attendent de contempler des œuvres. En outre, de la même manière que pour les dispositifs

⁴⁷ *Ibid.*

numériques, il s'agirait de tenir compte de la non lecture des textes afin de comprendre quels en sont les causes.

Par ailleurs, il serait extrêmement intéressant de mettre en regard les textes sur supports traditionnels et les textes sur supports numériques afin de savoir si les visiteurs les considèrent et les utilisent de la même manière. Ainsi, nous pouvons nous demander si un visiteur qui ne lit pas, ou très peu, les textes de salle et les cartels développés, lirait davantage le contenu textuel des dispositifs numériques. Autrement dit, le numérique engage-t-il un rapport différent aux textes, permettant aux visiteurs de mieux se les approprier ? Est-ce que le numérique rend les textes plus attractifs et plus lisibles ? De fait, est-ce le même public qui lit les textes sur supports traditionnels et les textes sur supports numériques ? Si c'est un public différent, qu'est-ce qui les caractérise et les différencie ? L'ensemble de ces questions ne trouvent pas de réponses aujourd'hui en ce qui concerne l'exposition *Paris romantique, 1815-1848*, bien qu'elles pourraient accompagner les concepteurs d'expositions dans leurs futurs projets, leur permettant de s'interroger continuellement sur la définition de leurs publics pour mieux les percuter.

c) Les publics : leur profil et leur satisfaction

L'évaluation devrait permettre de recueillir le profil des enquêtés, de manière beaucoup plus précise que par l'observation incognito qui fournit des données approximatives. Les données biographiques des visiteurs sont, en effet, nécessaires pour connaître le type de publics le plus majoritaire venu visiter l'exposition. De plus, la connaissance de ces données permet de mettre en relation certains usages avec certains profils. Ainsi, il serait intéressant de savoir quel profil de visiteurs a le plus apprécié les dispositifs numériques, celui qui a lu le plus grand nombre de textes ou encore celui qui a eu majoritairement des difficultés à faire fonctionner les dispositifs. Ces différents résultats vont avoir un impact sur les conceptions futures de dispositifs de médiation en fonction des publics ciblés. Par ailleurs, il peut être intéressant de voir si les dispositifs numériques ont permis de varier les publics. Ainsi, si les publics ayant le plus utilisé les dispositifs ne sont pas les publics habitués des expositions du Petit Palais, cela peut donner des indications sur la manière de diversifier les publics et peut être même de démocratiser les savoirs.

Enfin, la satisfaction générale des visiteurs est un indice permettant de juger si ceux-ci seront enclins à venir voir la prochaine exposition du Petit Palais. Elle sert à rapporter des impressions générales utiles pour rendre compte de la réception de l'exposition dans son

ensemble. Lors de nos observations nous avons pu remarquer certains détails donnant des indications à ce sujet. Il paraîtrait que certains visiteurs trouvent le parcours de visite trop long et seraient épuisés alors même qu'ils n'en sont qu'au milieu. Des faits observés et des bribes de conversation entendues dans la section cinq de l'exposition nous permettent de déduire cette hypothèse. Ainsi, nous avons pu observer plusieurs visiteurs s'asseoir sur les tabourets du dispositif « Repères historiques » non pas pour consulter l'écran mais simplement pour se reposer (fig. 63). Certains s'y sont assis le temps de lire le texte de salle situé juste en face, empêchant les visiteurs intéressés par le dispositif de l'utiliser correctement (fig. 64). De même, nous avons entendu une femme confié à son amie qu'elle était « crevée ». Une autre a demandé à la personne l'accompagnant, en parlant des sections de l'exposition : « Il y en a encore après ça ? ». Enfin, à la vue des dispositifs numériques, une jeune fille a dit à son amie : « ça a l'air *fat* ! ». Ces différentes interventions laissent suggérer que l'une des impressions générales est que l'exposition est si riche qu'il est parfois difficile de tout voir et qu'il est assez fatiguant de tout parcourir.

Chapitre 3 : Etendre la longévité des contenus expographiques grâce au numérique

Cette dernière partie s'interroge sur la forme et la teneur des expositions temporaires. Elle évoque les problématiques de performance, de plus en plus prégnantes, liées aux expositions temporaires et propose d'y répondre notamment par une réutilisation et une pérennisation des contenus expographiques.

1. Repenser la temporalité du temps de visite d'une exposition temporaire

Il s'agit tout d'abord de rendre compte des problématiques de performance inhérentes à l'exposition temporaire, avant d'évoquer les apports de la numérisation et de l'étendue du temps de visite à un avant et à un après, afin de penser différemment la relation du musée aux publics.

a) La nature « performative »⁴⁸ de l'exposition temporaire

Comme le suggère Daniel Jacobi dans son article « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme », les expositions temporaires sont de plus en plus

⁴⁸ D. Jacobi, « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », *op.cit.*, note 14, p. 19.

nombreuses et sont devenues l'offre principale des musées. Cela instaure une course à l'audience où le succès d'une exposition se mesure au nombre d'entrées. Ainsi, les musées sont à la recherche d'un public toujours plus nombreux et d'une reconnaissance toujours plus grande, élaborant des expositions les unes après les autres en tentant de se démarquer par le spectaculaire et l'innovation. Cependant, les expositions temporaires sont extrêmement limitées dans le temps et n'ont plus aucun impact sitôt le visiteur sorti. Ainsi, les musées parviennent difficilement à fidéliser les publics. Comme l'indique Daniel Jacobi, « l'entrée dans la communication et l'obsolescence de plus en plus rapide des styles muséographiques, accentuées par l'impossibilité d'archiver, reproduire ou rediffuser une exposition temporaire, la rendent par nature d'ordre strictement performative. Elle ne communique que dès lors que, venu sur place, on en découvre le parcours. En cela l'exposition échappe à la reproductibilité propre au film, à la télévision ou à la musique. »⁴⁹.

Le catalogue d'exposition est finalement l'un des seuls moyens de conserver une trace de l'exposition passée, mais il est bien souvent conçu et traité comme un document scientifique qui, au lieu de retranscrire l'expérience de visite, vient enrichir la recherche en histoire de l'art. En outre, son prix est généralement très élevé. Il s'agirait donc d'envisager, éventuellement, des outils différents qui permettraient de repenser la temporalité du temps de visite d'une exposition afin de mobiliser le visiteur non plus seulement dans l'espace du musée mais également dans des espaces extérieurs au monde muséal, contribuant ainsi à atténuer la fracture qui existe entre l'espace du musée et l'espace extérieur. Il s'agirait de rendre l'exposition davantage accessible, mais également de rentabiliser les moyens humains et financiers qui ont contribué à sa conception, en pensant différemment son rapport aux publics.

b) L'apport de la numérisation

Le numérique peut-être l'un des outils privilégiés pour penser différemment la relation ainsi que la manière de communiquer sur l'exposition temporaire avec les publics. De fait, « le numérique entrant dans les musées a d'abord servi à l'informatisation des collections avant de servir à la visite elle-même »⁵⁰. Les œuvres d'un grand nombre de musées ont fait l'objet d'une numérisation, permettant d'inventorier numériquement l'ensemble des œuvres constituant la collection permanente. Cette pratique permet, quand la numérisation est rendue publique, de

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ D. Schmitt et M. Meyer-Chemenska, « 20 ans de numérique dans les musées : entre monstration et effacement », *op.cit.*, note 12, p. 53.

donner accès librement aux œuvres de la collection grâce à un site web. En ce qui concerne le Petit Palais, plusieurs œuvres ont été numérisées et rendues accessibles via le portail des collections de la Ville de Paris⁵¹ qui centralise l'ensemble des œuvres numérisées des quatorze musées municipaux.

Désormais présent sur internet, le musée offre un libre accès à un patrimoine commun, sans contrainte financière, temporelle ou encore géographique. De plus, les œuvres habituellement non visibles sauvegardées dans les réserves, par manque de place ou fragilité extrême, deviennent désormais visibles. En aucun cas la numérisation est un danger pour la survie des musées puisqu'elle ne remplacera jamais une visite physique dans l'espace de celui-ci. Seule la visite physique permet un dialogue avec l'œuvre dans toute sa matérialité, avec ce qu'il est possible de ressentir, de voir, de comprendre sans aucune mesure avec une image numérique, mais aussi un échange entre visiteurs et concepteurs et entre visiteurs eux-mêmes.

c) Les trois temps de visite d'une exposition temporaire

L'étape fondamentale qu'est la numérisation des collections engage de nouvelles relations entre le musée et son public, des relations qui n'ont plus lieu uniquement lorsque le visiteur se situe au sein du musée. En effet, au libre accès aux collections sur internet s'ajoutent de nombreux autres usages du numérique par les musées afin de développer une relation qui s'étend désormais en dehors de l'espace muséal. Ainsi, les musées possèdent tous désormais un site internet qui sert à la fois de vitrine du musée mais aussi de support d'informations et de contenus. Les musées développent de plus en plus un mode communicationnel qui passe par le web, à la fois par leur propre site internet où il est possible de trouver entre autres des dossiers thématiques, des expositions virtuelles ou encore des dossiers d'œuvres, et par les réseaux sociaux.

Ainsi, le couplage de l'inventaire informatisé des collections et d'internet permet au musée d'établir une relation avec son public dans des espaces qui ne sont plus dévolus à l'espace muséal traditionnel, mais dans des lieux qui ont trait au quotidien des publics. De fait, le musée peut agir en dehors de ses propres murs et ainsi étendre la temporalité de visite d'une exposition avec un avant et un après. Le numérique permet donc d'établir une visite en trois temps : en amont où le visiteur peut préparer sa visite notamment grâce aux informations pratiques, telles que les horaires et les tarifs, disponibles sur le site du musée ; dans l'instant où le visiteur

⁵¹ Paris-Musées, [[En ligne](#)], Consulté le 19 août 2019.

expérimente la visite et le rapport direct aux œuvres : et enfin en aval où il peut approfondir sa visite grâce à des contenus supplémentaires proposés par le musée sur son site web. Cette temporalité étendue pose notamment la question de la démocratisation culturelle : permet-elle d'atteindre le non public pour en faire un public futur du musée physique ?

2. Pérenniser des contenus expographiques

Si l'allongement du temps de visite d'une exposition temporaire permet de contrer relativement sa nature performative, la réutilisation de ses contenus le peut davantage encore, d'autant plus s'ils peuvent profiter à l'après visite. Ces deux pratiques sont donc complémentaires, permettant toutes deux d'enrichir la visite, de rentabiliser les moyens mis en œuvre pour l'exposition mais aussi d'impliquer davantage et peut-être d'élargir les publics.

a) L'enrichissement des notices d'œuvres

Comme la conception d'expositions temporaires demande un travail et un budget conséquents, il est intéressant de réfléchir en amont sur les moyens d'en réutiliser les ressources au maximum, au-delà des seules dates de l'exposition. Ainsi, l'ensemble du travail de recherches mené, à la fois par les commissaires de l'exposition et le service éducatif et culturel du Petit Palais, pour écrire les textes de l'exposition *Paris romantique, 1815-1848* peut être mis à profit et ré-exploités par la suite. Les différentes recherches effectuées, de même que tous les textes, peuvent ainsi être archivées et réutilisées quand ces mêmes œuvres seront à nouveau exposées ou que leurs versions numérisées viendront enrichir un autre dispositif numérique. Le fait que ces œuvres issues des collections de la Ville de Paris aient servi à alimenter le contenu iconographique des deux dispositifs numériques de l'exposition du Petit Palais, permet de créer de la documentation sur celles-ci réutilisable pour d'autres expositions.

En plus de bénéficier des recherches antérieures, les professionnels de musées peuvent enrichir, notamment grâce aux cartels développés et aux textes des dispositifs numériques auxquels se rattache une œuvre, le portail des collections de la Ville de Paris, et plus particulièrement le champ « Description iconographique » correspondant à chacune des œuvres. Si ce travail, à la frontière entre le copier-coller et la réécriture, est effectué au moment de l'ouverture de l'exposition, alors cela permet d'enrichir l'avant et/ou l'après visite en offrant aux publics des textes « intra-esthétiques »⁵² se rapportant aux œuvres présentées. Ces textes

⁵² A. Chatzimanassis, « Regarder et lire : réflexion sur le rôle du texte dans une exposition d'art », *op.cit.*, note 21, p. 122.

peuvent venir en complément des textes plus généraux présents dans l'exposition. Toutefois, « la volonté de transmettre et de partager des contenus numérisés avec les publics demande aux institutions d'intégrer des logiques de travail collaboratives au sein même de l'institution ainsi que dans leurs rapports avec les autres musées »⁵³. En effet, l'enrichissement des notices d'œuvres du portail des collections de la ville de Paris dépend d'un travail collaboratif entre Paris-Musées et les quatorze musées municipaux de la Ville de Paris qui peut rencontrer de nombreuses difficultés organisationnelles et communicationnelles dans sa mise en place.

b) Un accès illimité aux contenus des dispositifs numériques

Les deux dispositifs numériques de l'exposition *Paris romantique, 1815-1848* contiennent de nombreux textes. Bien que l'objectif ne soit pas que les visiteurs lisent tous les textes dans leur intégralité mais bien qu'ils sélectionnent les informations selon leurs intérêts, il peut paraître intéressant de mettre en accès libre, sur le web, les contenus de ces dispositifs. Une visite d'exposition peut présenter plusieurs contraintes en ce qui concerne la lecture de textes. Tout d'abord le confort de lecture est amoindri par les spécificités mêmes de la visite, autrement dit la déambulation permanente et le fait d'être longuement debout. De plus, les visiteurs accordent généralement à leur visite de l'exposition une certaine durée, définie à l'avance, qu'ils ne souhaitent pas ou ne peuvent pas spécialement dépasser. Enfin, la lecture des textes expographiques requièrent une concentration accrue qui peut engendrer la fatigue du visiteur. Pour toutes ces raisons, mais aussi parce qu'il peut apparaître frustrant pour le visiteur de ne pas avoir le temps et les conditions nécessaires pour lire et regarder tout ce qui l'intéresse, il semble pertinent de rendre accessible en dehors de l'espace muséal les contenus foisonnants des dispositifs numériques.

Cette pratique pourrait, tout d'abord, permettre de mettre davantage en valeur le travail accompli par les professionnels du monde muséal en lui donnant une plus grande longévité. Par ailleurs, les visiteurs auraient la possibilité de prolonger leur visite chez eux, à leur rythme, dans un confort choisi, et d'approfondir certains sujets ou certaines thématiques. L'après-visite s'en trouverait ainsi renforcée. La mise en forme des contenus numériques, telle qu'elle est présentée par les dispositifs présents dans l'exposition, pourrait être accessible à l'identique sur le web. Au lieu de l'écran tactile, le visiteur aurait son écran d'ordinateur où il pourrait cliquer à l'aide

⁵³ Florence Andreacola, « Musée et numérique. Enjeux et mutations », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n°5, 21/06/2014, [[En ligne](#)], Consulté le 24 juin 2019.

de sa souris sur les différents points d'intérêts. S'il n'est pas possible, pour des raisons techniques, de transposer à l'identique les contenus des dispositifs sur le web, les textes et les iconographies pourraient néanmoins être accessibles sans leur mise en forme. Toutefois, des stratégies pourraient être mise en place pour tenter de reproduire au plus près la mise en forme initiale. Ainsi, les contenus du dispositif « Les hauts lieux du Paris romantique » pourraient être retranscrits via un site tel que Google My Map, avec lequel, d'ailleurs, l'équipe du service éducatif et culturel du Petit Palais a travaillé pour concevoir ces contenus et indiquer les géolocalisations avant de les transmettre au prestataire pour leur intégration.

Ainsi, grâce aux technologies numériques, les espaces de monstration d'une collection ne sont plus limités aux musées. Celles-ci offrent la possibilité d'enrichir et d'adapter la visite mais aussi de la poursuivre ailleurs et après.

c) Favoriser la contribution des visiteurs

Nous pouvons envisager un autre atout de la mise à disposition sur le web des contenus expographiques, et notamment des contenus textuels : favoriser la contribution des visiteurs ou ce que Serge Chaumier appelle la « médiation contributive »⁵⁴. Il s'agit d'inclure le public dans la production des connaissances, de le solliciter à participer activement à la création de contenus. Ainsi, en plus de rendre accessible sur le web les textes expographiques, le musée pourrait encourager les visiteurs à commenter, arranger, modifier ces mêmes textes⁵⁵. Les visiteurs seraient ainsi dans une démarche collaborative avec l'institution muséale où ils seraient force de propositions et pourraient autant apporter leurs propres connaissances scientifiques que questionner la teneur, le style, la manière de rédiger les textes. Ce nouveau rapport au public permettrait de considérer sa parole comme légitime et favoriserait davantage les débats, les discussions entre les experts scientifiques et le grand public, mais aussi entre les visiteurs eux-mêmes. Celui-ci sera d'autant plus réceptif au discours expographique. C'est d'ailleurs ce qu'exprime Serge Chaumier quand il dit qu'il faut « agir avec les intéressés et pas seulement pour eux, gage très certainement d'une plus grande efficacité dans la sensibilisation au thème »⁵⁶. Par ailleurs, le public s'en trouverait davantage impliqué, ce qui renforcerait son

⁵⁴ S. Chaumier, « Vers une médiation participative », *op.cit.*, note 34.

⁵⁵ Une expérience relativement similaire a été menée par la Bibliothèque nationale de France. Voir Florence Andreacola, Marie-Sylvie Poli, Eric Sanjuan, « Musée et numérique. Quelles visions du participatif ? », in *Imaginaire(s) du numérique*, actes du colloque Ludovia, Ax-les-Thermes, 26-29 août 2013, [[En ligne](#)].

⁵⁶ S. Chaumier, « Le public, acteur de la production d'exposition ? Un modèle écartelé entre enthousiasme et réticences », *op.cit.*, note 34, p. 250.

lien affectif avec l'institution muséale. Cela peut être finalement une manière de fidéliser les visiteurs.

En outre, cette pratique pourrait parfois servir à l'évaluation formative, plutôt qu'à l'après visite. En effet, il serait intéressant de tester les textes expographiques auprès des internautes avant de les faire apparaître dans l'exposition. Cela permettrait d'avoir un point de vue non scientifique, qui serait donc plus à même d'apporter une sensibilisation sur la vulgarisation. Les premiers lecteurs des textes seraient donc non plus les commissaires, mais le grand public qui partagerait avec les experts la prérogative de la validation des textes. Serge Chaumier en exprime l'idée par cette phrase : « une autre dimension réside dans l'évaluation des textes au moment de l'écriture, qui permet de situer le niveau de discours et d'éviter que le concepteur, tout à son sujet, n'utilise des termes trop hermétiques pour le grand public, ou mieux qu'il ait le souci de les expliciter »⁵⁷. Par ailleurs, l'évaluation formative des textes pourrait participer à la sensibilisation du public, et devenir ainsi un véritable outil de communication efficace, non plus centré sur des savoirs scientifiques mais sur les visiteurs eux-mêmes, considérés comme compétents et légitimes. Nous pouvons également supposer que cette pratique pourrait attirer un non public, qu'elle atteindrait par le biais du web pour en faire de futurs visiteurs potentiels.

La mise en accessibilité des textes expographiques en dehors de l'espace muséal, via le web, présenterait donc à première vue de nombreux avantages : renouvellement du rapport au public, pratique collaborative, démocratisation culturelle, autant d'objectifs dont il faut faire l'expérience pour en tester l'efficacité et la réussite.

⁵⁷ S. Chaumier, « Les méthodes de l'évaluation muséale. Quelques repères au sujet des formes et des techniques », *op.cit.*, note 39, p. 15.

CONCLUSION

Ce mémoire avait pour ambition d'aborder deux outils de médiation, le texte et le numérique, afin d'interroger leur interrelation et les pratiques qu'ils induisent du point de vue à la fois des concepteurs d'exposition et des visiteurs. L'analyse lexicale des textes expographiques nous a tout d'abord permis de constater que le support avait un réel impact sur l'écriture des textes, mais également sur leur mise en forme. Le support influence donc fortement la conception des textes, ainsi que leur réception par les publics. En effet, les pratiques de lecture diffèrent entre un texte sur support traditionnel et un texte sur support numérique. Ce dernier support produit toute une typologie d'usages novateurs qu'il s'agit de déterminer et de questionner afin de faciliter l'appropriation des contenus par les visiteurs. Ainsi, notre observation nous a permis d'identifier différents usages et de mettre au jour quelques difficultés de réception. En effet, un certain nombre de visiteurs se heurtent à l'ergonomie des dispositifs numériques, dont la compréhension des objectifs et la manipulation sont parfois complexes. Nous avons, a contrario, pu observer certains apports notoires du numérique sur l'expérience de visite. Ainsi, les dispositifs numériques peuvent favoriser la participation et l'implication active des visiteurs mais surtout une dynamique de partage, d'échange, entre les visiteurs eux-mêmes. Le numérique devient donc l'outil idéal pour la création d'un musée plus ouvert, d'un lieu favorisant la relation à l'autre.

Toutefois, notre observation n'a pas pu cerner l'étendue des usages ni évaluer la réception de l'ensemble des textes expographiques par les publics. Ainsi, notre enquête reste inaboutie et elle mériterait d'être approfondie par d'autres méthodes telles que l'entretien semi-directif ou encore le questionnaire. Par ailleurs, notre enquête est hautement qualitative, ce qui ne permet pas de disposer de données chiffrées pour perfectionner et renforcer les outils de médiation dans de futurs projets d'exposition. En effet, il serait également intéressant de compléter notre observation par une enquête quantitative afin de connaître le degré d'intérêt des visiteurs pour ce type de dispositif numérique. Une autre question serait intéressante à approfondir : la capacité ou non du numérique à démocratiser l'accès à la culture et donc aux contenus expographiques.

BIBLIOGRAPHIE

Le texte expographique

CHATZIMANASSIS, Alice, « Regarder et lire : réflexion sur le rôle du texte dans une exposition d'art », *Muséologies*, vol. 6, n°2, 2013, pp. 117-131.

GOTTESDIENER, Hana, « La lecture de textes dans les musées d'art », *Publics et Musées*, n°1, 1992, pp. 75-89.

JACOBI, Daniel, *Faut-il lire les textes des expositions ?*, 24/01/2019, [[En ligne](#)], Consulté le 20 juin 2019.

JACOBI, Daniel, JEANNERET, Yves, « Du panneau à la signalétique : lecture et médiations réciproques dans les musées », *Culture & Musées*, Hors-série, 2013, pp. 47-72.

MCMANUS, Paulette, « Attention ! Les visiteurs lisent vos textes dans les musées », *La lettre de l'OCIM*, n°25, 1993, pp. 11-17.

POLI, Marie-Sylvie, « Le parti-pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique », *Culture & Musées*, n°1, 1992, pp. 91-103.

POLI, Marie-Sylvie, « Dans l'exposition ce qui est écrit », *La Lettre de l'OCIM*, n°32, 1994, pp.30-35.

POLI, Marie-Sylvie, « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », *La Lettre de l'OCIM*, n°132, novembre-décembre 2010, pp. 8-13.

RODRIGUEZ, Sophie, *Le texte dans l'exposition : enjeux et évolutions d'un outil de médiation au service des musées*, mémoire de Master 2 sous la direction de Madame Marie-Christine Bordeaux, Université Stendhal Grenoble 3, 2015 (document non publié).

VILATTE, Jean-Christophe, *Le texte au musée*, Compte-rendu de la formation « Evaluation », 23-25 mai 2007, Castres, [[En ligne](#)], Consulté le 30 juillet 2019.

L'introduction du numérique dans les musées et le texte d'écran

ANDREACOLA, Florence, « Musée et numérique. Enjeux et mutations », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n°5, 21/06/2014, [[En ligne](#)], Consulté le 24 juin 2019.

ANGE, Caroline, « Approche des problématiques du texte d'écran. La création du sens et le lecteur », *Recherches & Travaux*, n°72, 2008, pp. 71-80.

GAUTHIER, Gonzague, « Médiation numérique et community manager » in Fanny Serain, *et al.*, *La Médiation Culturelle : cinquième roue du carrosse ?*, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 147-154.

KOSZOWSKA-NOWAKOWSKA, Paulina, RENUCCI, Franck, « L'hypertexte : approches expérimentale et herméneutique », *Les Cahiers du numérique*, n°3, vol.7, 2011, pp. 71-91.

KOSZOWSKA-NOWAKOWSKA, Paulina, *Penser la lecture à l'ère du numérique. Les articulations entre hyper-texte, dispositifs et pratiques d'écran*, XIX^e Congrès de la Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication, 4-6 juin 2014, Toulon, [[En ligne](#)].

MARTIN, Yves-Armel, « Le numérique, nouveaux territoires de la médiation » in Fanny Serain, *et al.*, *La Médiation Culturelle : cinquième roue du carrosse ?*, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 139-145.

PLEGAT-SOUTJIS, Fabienne, « Sémantique graphique des interfaces », *Communication et langages*, n°142, 2004, pp. 19-32.

SCHMITT, Daniel, MEYER-CHEMENSKA, Muriel, « 20 ans de numérique dans les musées : entre monstration et effacement », *La Lettre de l'OCIM*, n°162, novembre-décembre 2015, pp. 53-57.

ZVERKOVA, Polina, *L'écran comme dispositif de présentation et de médiation. L'exemple du Musée de l'Homme*, mémoire de Master 1 sous la direction de Madame Cécilia Hurley-Griener, Ecole du Louvre, 2016 (document non publié).

Appropriation, interactivité et participation du public

ANDREACOLA, Florence, POLI, Marie-Sylvie, SANJUAN, Eric, « Musée et numérique. Quelles visions du participatif ? », in *Imaginaire(s) du numérique*, actes du colloque Ludovia, Ax-les-Thermes, 26-29 août 2013, [[En ligne](#)].

BOUCHARDON, Serge, « Manipulation des médias à l'écran et construction du sens », *Médiation et Information (MEI)*, n°34, 2011, pp. 77-90.

CHAUMIER, Serge, « Le public, acteur de la production d'exposition ? Un modèle écartelé entre enthousiasme et réticences » 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, 2008, pp. 241-250.

CHAUMIER, Serge, « Les écritures de l'exposition », *Hermès, La Revue*, n°61, 2011, pp. 45-51.

CHAUMIER, Serge, « Vers une médiation participative » in Fanny Serain, *et al.*, *La Médiation Culturelle : cinquième roue du carrosse ?*, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 223-247.

POLI, Marie-Sylvie, « Que signifie réellement engager des médiations innovantes ? » in Martine Regourd (dir.), *Musées en mutation. Un espace public à revisiter*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 243-253.

VIDAL, Geneviève, « Interactivité et médiation dans l'usage des multimédias de musées », *Communication et langages*, n°137, 2003, pp. 63-76.

Les pratiques d'évaluation muséale

ARBORIO, Anne-Marie, FOURNIER, Pierre, *L'observation directe*, Paris, Armand Colin, 2015.

CANDITO, Nathalie, « Le numérique et ses effets sur la pratique d'évaluation » in Lucie Daignault, Bernard Schiele, *Les musées et leurs publics. Savoirs et enjeux*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, pp. 273-285.

CHAUMIER, Serge, « Les méthodes de l'évaluation muséale. Quelques repères au sujet des formes et des techniques », *La Lettre de l'OCIM*, n°65, 1999, pp. 13-21.

DESHAYES, Sophie, LE MAREC, Joëlle, « L'évaluation muséale. Des savoirs applicables si peu appliqués » in Lucie Daignault, Bernard Schiele, *Les musées et leurs publics. Savoirs et enjeux*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, pp. 193-211.

JACOBI, Daniel, « Les médiations écrites, de l'évaluation pédagogique à l'évaluation des usages » in Lucie Daignault, Bernard Schiele, *Les musées et leurs publics. Savoirs et enjeux*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, pp. 229-245.

SAMSON, Denis, « L'évaluation formative et la genèse du texte », *Publics et Musées*, n°1, 1992, pp. 57-74.

Les expositions temporaires

JACOBI, Daniel, « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », *La Lettre de l'OCIM*, n°150, 2013, pp. 15-24.

Paris Musées, *Exposition Paris 1900 / Petit Palais*, 2005, [[En ligne](#)], Consulté le 25 juillet 2019.

Petit Palais, *Exposition temporaire : Paris romantique, 1815-1848*, [[En ligne](#)], Consulté le 25 juillet 2019.