

**MARTENS David *et al.*, « "M'as-tu vue ?" Vers la constitution d'une banque de photographies d'expositions. Proposition de protocole », *Les Cahiers de muséologie*, n° 5, 2026, p. 248-273.**

**Mots-clés**

Exposition ; protocole ; archivage ; photographie ; base de données.

**Keywords**

Exhibition ; protocol ; archiving ; photography ; database.

**À propos des auteurs**

David Martens est professeur de littérature française (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle) à l'Université de Louvain (KU Leuven). Il s'intéresse notamment à la figure de l'écrivain, ainsi qu'à la patrimonialisation et aux autres formes de médiation de la littérature, qu'elles passent par la photographie ou l'exposition par exemple. Il a fondé en 2016 et continue d'animer le réseau des RIMELL (Recherches interdisciplinaires sur la muséalisation et l'exposition de la littérature et du livre) et le site [www.litteraturesmodesdemploi.org](http://www.litteraturesmodesdemploi.org), qui coordonne les recherches sur les rapports entre littérature et exposition. Il est également l'un des membres fondateurs du réseau PatrimoniaLitté (<https://respalitt.hypotheses.org/>). Il est l'auteur d'un livre à paraître sur les commissariats d'exposition confiés à des écrivains.

Cet article a été écrit par David Martens (KU Leuven & RIMELL), Camille Béguin (Université de Liège), Margherita Fantoli (KU Leuven), Nicolas Navarro (Université de Liège), Zoé Renaudie (Université du Québec à Montréal), Fred Truyen (KU Leuven), Marcela Scibiorska (FNRS – Université libre de Bruxelles & Vrije Universiteit Brussels – RIMELL), Camille Van Vyve (FNRS – Université libre de Bruxelles & RIMELL), Chiara Zampieri (KU Leuven & Vrije Universiteit Brussels – RIMELL).

Il est contresigné par Julie Bawin (Université de Liège), Carole Bisenius-Penin (Université de Lorraine), Benoît Crucifix (KU Leuven), Stéphanie-Emmanuelle Louis (Centre Jean Mabillon/École nationale des Chartes), Jean-Matthieu Méon (Université de Lorraine) et Isabelle Roussel-Gillet (Université d'Artois – Master Expographie-Muséographie).

**Contact**

[david.martens@kuleuven.be](mailto:david.martens@kuleuven.be)

« M'as-tu vue ? »\*

# Vers la constitution d'une banque de photographies d'expositions

Proposition de protocole<sup>1</sup>

David Martens  
*et al.*

## Un savoir-faire visuel en mal de visibilité

Les expositions ont acquis de nos jours un rôle central dans la médiation de la culture et la diffusion des connaissances, dans un nombre considérable de domaines, de l'art aux sciences et techniques en passant par l'histoire. Non contents de présenter leurs collections dans des expositions dites « permanentes » (qui ne sont en réalité jamais que des expositions temporaires de plus longue durée), le monde des musées et celui des institutions susceptibles d'accueillir des expositions (centres d'art, galeries, centres culturels...) ont développé au cours des dernières décennies des politiques d'expositions temporaires répondant à une forme d'impératif évènementiel imposant de renouveler leur offre à échéances régulières afin d'attirer toujours plus de publics et d'attester de leur attractivité<sup>2</sup>, notamment auprès des instances de financement. Mais ces programmations à flux tendu entraînent des coûts, parfois considérables, non seulement en termes budgétaires, mais aussi par la pression qu'elles exercent sur les agendas des professionnels du secteur. En outre, cette

---

\* Titre en clin d'œil à Sophie Calle.

<sup>1</sup> Cet article s'inscrit dans le cadre du projet *Quand les bibliothèques nationales exposent la littérature : la fabrique d'un patrimoine culturel* (1884-2025) / G0ACU26N –, financé par le FWO (Fonds pour la recherche scientifique, Flandres) et réalisé dans le cadre des recherches des RIMELL (Réseau de recherches interdisciplinaires sur la muséographie et l'exposition de la littérature et du livre). Disponible sur : [www.litteraturesmodesdemploi.org/quand-les-bibliotheques-nationales-exposent-la-litterature/](http://www.litteraturesmodesdemploi.org/quand-les-bibliotheques-nationales-exposent-la-litterature/) (consulté le 6 juin 2026).

Nous remercions chaleureusement Yoann Givry, de la Fondation Bodmer, de nous avoir exposé la manière dont la fondation rassemble et classe les archives de ses expositions. Cet échange nous a beaucoup inspiré dans l'élaboration du protocole présenté dans les pages qui suivent.

<sup>2</sup> Voir notamment Daniel Jacobi, *Les Musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques* (2017) ou encore Claire Bishop, *Vers un musée radical. Réflexions pour une autre muséologie* (2021). S'agissant plus particulièrement des institutions dédiées à l'art, voir *Réinventer la collection. L'art et le musée au temps de l'évènementiel*, dirigé par Mélanie Boucher, Marie Fraser et Johanne Lamoureux (2023).

frénésie contribue à accentuer l'une des caractéristiques principales de ces productions collectives : leur caractère éphémère.

La vie réduite des expositions temporaires, qui distingue ce médium de productions culturelles disposant d'une plus grande pérennité en ce qu'elles demeurent disponibles pour leur public potentiel (peintures, sculptures, monuments...) ou leur possesseur (livres, disques, fichiers informatiques), ne va pas sans poser problème à qui envisage de les étudier. Une fois une exposition démontée, à moins qu'elle ne soit itinérante (ce qui ne fait que reporter sa disparition, sans compter celui de leur reconfiguration en fonction de ce nouveau lieu d'accueil), elle n'est plus visible<sup>3</sup>. Reste le pis-aller des catalogues, mais, à d'encore rares et relativement récentes exceptions près, ceux-ci présentent des images des œuvres exposées et non des vues des expositions<sup>4</sup> (et lorsque tel est le cas, il s'agit le plus souvent d'un nombre réduit d'images). Pour se faire une idée de ce qu'elles furent dans leur espace, restent les photographies, et comme le note Rémi Parcollet, « [q]uantité d'œuvres et d'expositions sont connues du public exclusivement par le biais de leur image photographique »<sup>5</sup>.

De plus en plus abondante sans doute, cette iconographie demeure cependant erratique. Si nombre de musées ont mené des campagnes de numérisation en images de leurs collections, tous n'ont pas entrepris l'organisation de leurs archives, notamment celle des photographies de leurs expositions. Malgré les initiatives de quelques rares institutions, comme le MoMa, tôt dans son histoire, ou comme le MNAM entre 2013 et 2016, la majorité des musées n'ont pas pour tradition de faire réaliser des vues systématiques de leurs expositions. Et si certains ont, par période, développé de telles politiques d'archivage, ce fut essentiellement à des fins communicationnelles<sup>6</sup>. De façon plus modeste, la plupart des institutions muséales se contentent de faire réaliser les quelques images destinées à la promotion de leurs expositions, pour l'essentiel via les dossiers de presse et les réseaux sociaux. Ces images sont fréquemment réalisées par des prestataires externes, en fonction d'une finalité particulière (la communication), et donc de façon partielle et orientée par un objectif étranger à la recherche, dans la mesure où elles visent à mettre les expositions en valeur<sup>7</sup>. Leur production n'est donc guère conduite de manière systématique et exhaustive, et leur accessibilité n'est en outre pas toujours garantie en dehors du personnel de l'institution. En somme, les expôts (les œuvres principalement, s'agissant des musées d'art) demeurent au centre, ainsi que quelques éléments

---

<sup>3</sup> Si, depuis un certain nombre d'années, quelques expositions sont devenues l'objet d'une patrimonialisation, notamment par le phénomène de re-création (*reenactment*), surtout s'agissant d'expositions d'art considérées comme « exemplaires » (ex : *When Attitudes becomes Form*), ce phénomène demeure relativement exceptionnel.

<sup>4</sup> Voir PARCOLLET Rémi, « La photographie de vue d'exposition », dans PARCOLLET Rémi (dir.), *Photogénie de l'exposition*, Paris, Manuella Éditions, 2018, p. 20-21. Ceci sans même parler de l'inclination contemporaine qui consiste à se refuser à publier un catalogue au sens classique, voire même à adopter le terme même de catalogue (voir à ce propos MARTENS David et SCIBIORSKA Marcela, « Les catalogues d'expositions littéraires. De la liste au beau livre », dans MARTENS David et ROUSSEL-GILLET Isabelle (dir.), *Exposition de la littérature. Enjeux, pratiques et Histoire*, Rennes, PUR, 2026, p. 435-456).

<sup>5</sup> PARCOLLET Rémi, *op. cit.*, p. 13.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>7</sup> Voir HATT Etienne, « Valeurs d'usage de la vue d'exposition », *Art Press*, n° 539, 2026, p. 46-49.

particulièrement accrocheurs de la scénographie<sup>8</sup>, au détriment de la manière dont l'exposition montre au public ce qu'elle a à lui montrer<sup>9</sup>.

En l'état actuel des pratiques, l'étude des expositions, notamment de leur histoire, lorsqu'elle ne peut s'appuyer sur une visite, souffre cruellement de leur disparition. Cette situation explique qu'une part conséquente de la recherche consacrée aux expositions se fasse sans avoir pu les voir telles qu'elles étaient déployées dans leur espace physique. À défaut de s'appuyer sur des visites, elle ne se fonde souvent que sur des documents connexes : catalogues, prospectus et, éventuellement, documents préparatoires divers (plans de salles, correspondances, etc.) ou témoignages des concepteurs (commissaires, artistes, scénographes, etc.), voire de visiteurs. Or, consistant en une présentation d'artefacts dans un espace, l'exposition est un dispositif jouant des ressorts du visuel en première instance. Par conséquent, son étude pâtit d'un manque de ressources qui donnent à voir les expositions telles qu'elles se sont présentées à leurs visiteurs. L'amélioration des conditions des recherches sur ces questions requiert de disposer d'une documentation visuelle organisée, réfléchie et systématisée, qui soit en mesure de répondre aux besoins de l'archivage et de la recherche, en mettant à disposition une documentation des formes visibles de l'exposition (mais aussi de ses éléments lisibles – les éléments de médiation (cartels, etc.), qui ne font pas nécessairement repris dans les publications accompagnant les expositions – et de leur disposition dans l'espace).

## Iconographies expographiques

Si les sciences dites « dures » ont de longue date fait une place cardinale aux instruments optiques leur permettant de visualiser les phénomènes qu'elles étudient, la situation se révèle quelque peu différente au sein des sciences humaines. Relevant davantage, par tradition, de l'univers des textes, qu'il s'agisse de les étudier ou comme forme de diffusion des connaissances, elles se sont, pour la plupart d'entre elles, davantage montrées réticentes à recourir aux images comme instruments de connaissance<sup>10</sup>, à l'exception de l'ethnologie, de l'anthropologie et bien sûr de la cartographie<sup>11</sup>. En effet, les études de terrain, au sein de ces disciplines, ont de longue date tiré parti du dessin, puis de la photographie afin de documenter le réel observé, ainsi que pour illustrer leurs travaux. Ce n'est que plus tardivement que d'autres disciplines, en particulier la sociologie<sup>12</sup> et cette discipline plus jeune que sont les sciences de l'information et de la communication<sup>13</sup>, ont considéré que ce type de données et les démarches

---

<sup>8</sup> Il n'est sans doute pas anodin à cet égard que plusieurs des musées ayant entrepris des démarches plus poussées soient des musées d'art.

<sup>9</sup> Cette manière de les prendre (ou non) en photographie témoigne de la façon dont l'exposition est aujourd'hui encore perçue par un grand nombre de professionnels, à savoir comme un objet complexe qui ne se limite nullement aux artefacts qu'elle présente.

<sup>10</sup> Ou du moins ont-elles peu revendiqué ce qui, par ailleurs, est sans doute une pratique effective, mais la plupart du temps peu affirmée, voire même peu conscientisée.

<sup>11</sup> Voir, entre autres références, JACOB Christian, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.

<sup>12</sup> Voir à ce propos VAN DER GUCHT Daniel, *Ce que regarder veut dire. Pour une sociologie visuelle*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017.

<sup>13</sup> Voir notamment le dossier « Inquiéter les images, s'inquiéter des images ? » de la revue *Communication & Langages* dirigé par Julia Bonaccorsi (vol. 1, n° 215-216, 2023).

qu'elles induisaient étaient parfaitement exploitables, légitimes et même propices à des observations que les observations *in situ* ne permettaient pas.

Au sein des disciplines les plus spontanément portées sur l'étude des expositions, l'histoire de l'art et la muséologie, en revanche, le recours à l'image comme instrument de recherche semble étonnamment peu mobilisé. S'agissant de la première, l'image est consubstantielle à son développement, dans la mesure où les historiens de l'art ont, dès l'apparition de leur discipline, nécessairement recours à des reproductions<sup>14</sup>. Comme le notent Serge Chaumier, Anne Krebs et Mélanie Roustan :

« Si les conservateurs disposent de photographies des collections, c'est que de tout temps la description a fait partie du métier. L'historien d'art a besoin de clichés pour étudier les œuvres. [...] La reproduction a toujours accompagné l'œuvre, pour assurer sa diffusion et sa documentation. À la copie ont succédé la gravure puis la photographie. »<sup>15</sup>

Concernant la muséologie, son recours aux images en tant qu'outil d'analyse réside, en particulier, dans l'étude des publics<sup>16</sup>. En d'autres termes, il se restreint pour l'essentiel à un enjeu particulier. L'une des conséquences de cette focale réside dans le fait que la façon dont sont produites ces images ne rend finalement compte que d'une façon partielle, et nécessairement biaisée, des expositions elles-mêmes, notamment en s'attachant à documenter la manière dont elles contribuent à configurer les attitudes des visiteurs en leur sein.

Pour l'un comme pour l'autre de ces domaines de recherche, l'usage effectif d'images à titre d'instruments de recherche demeure réduit et, certainement, limité dans sa portée. Mais si les expositions elles-mêmes, en tant que dispositifs sémiotiques et esthétiques, conçus de manière à façonner une expérience non seulement intellectuelle, touchant à la connaissance, mais aussi sensorielle et éventuellement émotionnelle, n'ont guère fait l'objet d'analyses dont les démarches se sont fondées sur des rassemblements d'images, celles-ci ont pourtant, dans les faits, contribué au développement de la muséologie et de l'histoire des expositions.

« Que saurait-on de l'histoire de la muséologie sans les photographies ? Peu de choses, tant celles-ci sont précieuses pour comprendre et retracer un accrochage, une scénographie, une sélection d'objets. À des époques encore récentes où l'exposition était peu documentée en amont, à défaut de scénario et de programmations muséographiques, ce sont les traces photographiques qui permettent de comprendre ce qu'était le visage du musée. »<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Parmi les quelques exemples fameux, l'on peut songer à celui d'Aby Warburg et de son Atlas Mnémosyne, conçu en fonction d'une méthode de juxtaposition de sources iconographiques, ou encore celui d'André Malraux et de ses livres sur l'art à partir de la parution du *Musée imaginaire* (1947).

<sup>15</sup> CHAUMIER Serge, KREBS Anne et ROUSTAN Mélanie, « Introduction. Photographier au musée : de l'interdiction à la participation », dans CHAUMIER Serge, KREBS Anne et ROUSTAN Mélanie (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, Paris, La Documentation française, 2013, p. 17.

<sup>16</sup> Voir notamment EIDELMAN Jacqueline, ROUSTAN Mélanie et GOLDSTEIN Bernadette, *La Place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La Documentation française, 2008 ; DAIGNAULT Lucie et SCHIELE Bernard (dir.), *Les Musées et leurs publics. Savoirs et enjeux*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2014.

<sup>17</sup> CHAUMIER Serge, KREBS Anne et ROUSTAN Mélanie, *op. cit.*, p. 17.

Davantage : de façon exponentielle, la production de vues d'exposition et leur diffusion ont considérablement augmenté durant les dernières décennies, en raison de plusieurs facteurs. Si, historiquement, les institutions qui en avaient les moyens réalisaient elles-mêmes des vues de leurs expositions, ou les faisaient réaliser par des professionnels, souvent à l'occasion de vernissages, de finissages ou lors d'autres événements, avec en première instance une visée promotionnelle<sup>18</sup>, à côté de campagnes photographiques plus systématisées portant sur leurs collections, cela n'a cependant pas empêché l'emploi de ces images à des fins de recherche à l'occasion.

À ces images réalisées par des professionnels se sont ajoutées celles produites par des particuliers, les visiteurs<sup>19</sup>, même si pendant longtemps les institutions muséales se sont en majorité montrées rétives à autoriser les visiteurs des expositions à prendre des photographies, notamment pour des raisons liées aux droits d'auteurs, ainsi que de contrôle par les institutions de leur image publique. Mais l'apparition des téléphones portables équipés d'appareils photographiques, couplée à l'avènement des réseaux sociaux, a conduit les responsables d'institutions à revoir leur politique en la matière. Cependant, ces images revêtent des visées particulières. Du côté des publics, « [l]eurs usages se déploient [...] sous des formes à mi-chemin entre l'appropriation et la restitution, l'expression personnelle et la prise de parole public »<sup>20</sup>. Du côté des institutions, leur diffusion consiste pour l'essentiel à (laisser) promouvoir l'exposition, parallèlement aux images commandées à des professionnels. Par ailleurs, diffusées en ordre dispersé et soumises aux aléas des algorithmes, elles rendent très rarement compte des expositions dans leur ensemble.

Ce n'est que depuis peu, à l'échelle de l'histoire des expositions, à la faveur de l'avènement des technologies numériques, et des facilités qu'elles ont permises en termes de réalisation et de stockage d'images, que davantage d'institutions, de tailles plus modestes que le MoMa (Museum of Modern Art à New York) ou le MNAM (Musée national d'art moderne – Centre Pompidou à Paris), ont entrepris de faire réaliser et de conserver des vues de leurs expositions de façon plus concertée, parfois dans leur intégralité. Certaines institutions réalisent des déclinaisons numériques de leurs expositions<sup>21</sup>, qui s'assimilent à un site web (par exemple la Bibliothèque nationale de France<sup>22</sup> ou la National Library d'Irlande<sup>23</sup>).

---

<sup>18</sup> Et ce même si certaines approches photographiques des expositions tendant à dépasser ce cadre. Voir par exemple SHERMAN Arden, « Beyond Documentation: The Exhibition Photography of Shunk-Kender and Balthasar Burkhard », *Journal of Curatorial Studies*, vol. 2, n° 1, 2013, p.90-110.

<sup>19</sup> Voir à ce propos APPIOTTI Sébastien, *Prendre des photos au musée ? Quand les visiteurs gardent l'œil sur l'objectif*, Paris, MkF Éditions, 2022.

<sup>20</sup> CHAUMIER Serge, KREBS Anne et ROUSTAN Mélanie, *op. cit.*, p. 20.

<sup>21</sup> Voir à ce sujet, les travaux de Nicolas Navarro et Lise Renaud : « Quand le musée affiche ses expositions à l'écran : entre expérimentation et redéfinition éditoriale », dans BERRY Vincent, JONCHERY Anne et LOUGUET Amandine (dir.), *Culture en régime numérique*, Paris, Ministère de la culture / DEPS, 2026, p. 289-310.

<sup>22</sup> BNF [en ligne], *Expositions : les galeries virtuelles de la bibliothèque nationale de France*, s. d. Disponible sur : <http://expositions.bnf.fr> (consulté le 6 juin 2026). Voir à ce propos LABORDERIE Arnaud, « Les expositions virtuelles de la BnF de 1998 à 2020. Retour sur vingt ans de pratiques de médiation en ligne », *Culture & Musées*, n° 35, juin 2020, p. 324-330.

<sup>23</sup> NLI [en ligne], *Programme and Events Online Exhibitions*, s. d. Disponible sur : <https://www.nli.ie/en/udlist/programme-and-events-online-exhibitions.aspx> (consulté le 6 juin 2026).

Faisant suite (ou se présentant comme la conversion numérique) d'une exposition physique, ces déclinaisons numériques consistent, dans la majeure partie des cas, en une reprise, partielle ou totale, des matériaux et textes de l'exposition physique, donnés à voir dans un nouvel environnement, qui relève davantage du site web et des modes de navigation propres (click, scrolling...) qu'il induit. En d'autres termes, la spatialisation des expôts, la manière dont ils y étaient présentés, s'est longtemps trouvée complètement escamotée (c'est moins le cas désormais, depuis le COVID, qui a contraint de nombreuses institutions à fermer ou à restreindre leurs capacités d'accueil), et depuis le développement d'outils de numérisation facile d'accès, tel Matterport.

La seule exception, relative, est celle des captations photographiques qui permettent de reproduire l'exposition en images, en trois dimensions, et de se « déplacer » en son sein<sup>24</sup>. Ainsi, recourant à des technologies d'imagerie photographique en trois dimensions analogues à celles déployées par Google pour Street view<sup>25</sup>, des institutions telles que le Musée Royal de Mariemont (avec l'exposition *Bye, bye Future*, 2020) ou encore le Musée des Beaux-arts de Rouen (avec une exposition consacrée à *Salammô* de Flaubert, 2021) ont reproduit et mis à disposition une déclinaison numérique de leur exposition qui, reproduisant en 3D l'espace de l'exposition physique, diffère des plus classiques versions numériques d'expositions physiques (tout en soulevant par ailleurs d'autres difficultés, comme la visibilité des œuvres ou documents présentés). Il en va de même du projet *Behind the Museum*, qui propose, en usant d'une technologie analogue, des visites des salles d'expositions permanentes d'une série de musées en Wallonie<sup>26</sup>.

En définitive, ces productions iconographiques demeurent ponctuelles et partielles, en ce que la plupart des institutions ne réalisent pas ce genre d'archivages visuels pour toutes leurs expositions ou encore parce que les images produites et diffusées par les visiteurs sont guidées par des préoccupations personnelles. En outre, si elles peuvent être mobilisées pour mener à bien des recherches, elles ne sont cependant pas réalisées dans ce but. Elles relèvent d'une extension de l'offre culturelle en ligne de ces institutions, qui a eu tendance à se développer durant la crise du Covid et les confinements qu'elles a entraînés. Aussi intéressantes et potentiellement utiles soient-elles pour les chercheurs, elles ne permettent donc guère, en l'état actuel, de disposer d'une vue d'ensemble sur les formes actuelles du médium, pas plus que d'inscription dans une perspective diachronique, car ces ensembles d'images demeurent peu accessibles et, la plupart du temps, d'accès réservé aux personnels des institutions. Force est bien de le constater, l'expologie souffre d'un défaut d'instrumentation visuelle auquel une banque documentaire d'images permettrait de pallier.

---

<sup>24</sup> S'y ajoutent la réalisation de vidéos, souvent à titre de teaser des expositions, voire, à l'occasion, de visites guidées filmées qui, à nouveau, participent de la promotion tout en pouvant être appréhendées comme des éléments de documentation, partiels cependant.

<sup>25</sup> Le programme Google Art a d'ailleurs exploité cette technologie pour réaliser et mettre à disposition une capture 3D de la Maison de Georges Sand (GOOGLE ARTS & CULTURE [en ligne], *Visitez une demeure d'écrivain*, s. d. Disponible sur : <https://artsandculture.google.com/story/sAUxmZuY14I2Kg> (consulté le 6 juin 2026)).

<sup>26</sup> BEHIND THE MUSEUM [en ligne], disponible sur : <https://behindthemuseum.be/> (consulté le 6 juin 2026).

## Vers une expologie visuellement instrumentée

### Des projets interrompus

Que ces images produites par les musées ou sous leur relatif contrôle, ou du moins leur tolérance (lorsqu'il s'agit de celles produites par les publics), le soient à des fins de communication tient à ce que le volet scientifique de la mission des institutions muséales est relativement circonscrit<sup>27</sup>. Il consiste à mener à bien des recherches (ou à permettre à des chercheurs de les mener) au sujet de leurs collections, et non concernant leurs propres activités pour mettre en valeur ces collections. En d'autres termes, les musées n'ont pas vocation première à s'étudier eux-mêmes en tant qu'acteurs du monde culturel. Et lorsque des recherches sont sollicitées par ce type d'institutions au sujet de leurs propres activités, en particulier s'agissant des expositions qu'elles réalisent, il s'agit principalement (voire exclusivement ?) d'en étudier les publics (comme la BnF le fait par le travail, notamment, de sociologues)<sup>28</sup>, ou encore de produire un catalogue raisonné, souvent accompagné de vues d'expositions, lorsqu'un événement de type anniversaire incite des lieux à un regard analytique sur leur propre pratique<sup>29</sup>. Menées en amont ou en aval, ces enquêtes ont pour fin l'adaptation de l'offre aux publics, ainsi que, vraisemblablement, une utilité secondaire, celle, à nouveau, d'outils de communication en direction du public d'institutions qui manifestent ainsi leur préoccupation de répondre aussi optimalement que possible aux attentes.

Compte tenu de cette situation, rien de surprenant à ce que certaines initiatives aient émané au cours des dernières années du monde de la recherche, en partenariat avec des institutions<sup>30</sup>. Leur objectif : mettre à disposition des ensembles de vues d'expositions dans le but de favoriser la recherche. Et à cet égard, si nombre de travaux touchant à des expositions ont été conduits par des

---

<sup>27</sup> Ainsi en va-t-il de la récente définition proposée par l'ICOM au terme d'une assemblée générale organisée à Prague en août 2022 : « Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissance » (ICOM [en ligne], *Définition du musée*, 2022).

<sup>28</sup> Voir à ce propos la page de présentation de l'institution consacrée à ces enquêtes de publics (BNF [en ligne], *Mieux connaître les publics de la BNF*, s. d.). Voir également, à titre d'exemple d'une enquête consacrée à une exposition particulière, celle réalisée à l'occasion de l'exposition *Tolkien, voyage en terre du milieu* (BNF [en ligne], « *Tolkien, voyage en terre du milieu* ». *Étude de réception de l'exposition présentée du 22 oct. 2019 au 16 fév. 2020 à la Bibliothèque nationale de France*, 24 septembre 2020).

<sup>29</sup> À titre d'exemples, voir l'ouvrage en deux tomes publié au sujet des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (VAN KALCK Michèle (dir.), *Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Deux siècles d'histoire*, Bruxelles, Bruxelles, Racine/Dexia, 2003) ou encore celui paru au sujet du musée d'ethnographie de Neuchâtel (GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques et KAEHR Roland, *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2005) ou encore, toujours à propos d'une institution neuchâteloise, le volume édité à l'occasion des quarante ans du Musée d'histoire naturelle (DUFOUR Christophe, MAGGIONI Ludovic et CORDIER Samuel (dir.), *Museum Recto Verso*, Paris, OCIM & Musée de Neuchâtel, 2020).

<sup>30</sup> Il faut bien avoir accès aux espaces pour les photographier, sans compter que ces partenariats font partie des attendus qui orientent les activités de plus en plus multiples et variées des musées.

auteurs qui n'ont pas été en mesure de les voir, la disponibilité d'une iconographie des expositions facilite voire permet des recherches qui n'auraient vraisemblablement pas été possible sur la seule base d'autres types de documents<sup>31</sup>, qu'il s'agisse de listes de pièces, éventuellement assorties de leurs images, ou encore de plans de la scénographie qui, aussi détaillés soient-ils, ne rendent pas compte des expositions avec le même degré de fidélité que des photographies. Sans elles, les chercheurs se trouvent dans une situation comparable à celle de collègues dont le travail porte sur des auteurs dont seuls des fragments de textes, voire des évocations des textes, ont été conservés.

En France, entre 2009 et 2012, Cécile Tardy, professeure en Sciences de l'information et de la communication, a supervisé un programme de recherche financé par l'ANR (Agence nationale de la recherche, France). Intitulé *Les Médiations photographiques du patrimoine*, ce programme a notamment eu pour visée d'élaborer un protocole standardisé de prises de vues exhaustives d'expositions. Tardy présente de façon détaillée ce programme de recherche et le protocole qui en est issu dans son livre *Représentations documentaires de l'exposition* (2012). Cependant, au terme du financement du projet, et des expérimentations qu'il a permises, ce projet n'a pas donné lieu à la mise en place d'une campagne photographique pérenne et de plus grande ampleur que celle initialement mise en œuvre, pour plusieurs raisons, deux principalement : les difficultés de gestion qu'imposait le protocole élaboré (qui requérait un appareillage technique conséquent et une main d'œuvre non négligeable), ainsi que des coûts considérables de réalisation occasionnés par ces campagnes de prises de vue, de même que par leur classification et leur conservation.

Dans le cadre d'un programme de recherche consacré à l'« Histoire des expositions » dirigé par Remi Parcollet entre 2012 et 2015, le catalogue raisonné des expositions du MNAM, qui était auparavant déjà disponible, a été « complété de manière systématique, pour toutes les expositions de 1977 à 2017, par une sélection de photographies, de références vers les documents d'archives et vers les publications relatives à l'exposition, et de l'affiche lorsqu'elle a été numérisée »<sup>32</sup>. Aussi novateur ait-il été lors de son lancement, et aussi utile soit-il pour les chercheurs et les institutions, notamment en ce qu'il intègre des documents connexes à l'exposition, un tel travail, et l'outillage qu'il a procuré souffrent de deux restrictions contraignantes : d'une part, comme celui piloté par Cécile Tardy, le projet a pris fin au terme de son financement et cet archivage n'a pas été poursuivi depuis ; en outre, son volet iconographique ne rassemble pas des vues systématisées et de l'ensemble des expositions, mais seulement « une sélection de photographies », dont les critères de choix ne sont, qui plus est, pas explicites.

---

<sup>31</sup> Ainsi, le MoMA, l'une des rares institutions muséales à s'être dotée très tôt d'une politique de saisie photographique systématique de ses expositions, a-t-il généré et organisé des archives visuelles qui ont permis de mener à bien des recherches fouillées sur ses expositions et leur histoire (voir STANISZEWSKI Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 1998).

<sup>32</sup> HISTOIRE DES EXPOSITIONS [en ligne], *Carnet de recherche raisonné des expositions du Centre Pompidou*, s. d. Disponible sur : <https://histoiredesexpos.hypotheses.org/> (consulté le 20 avril 2026).

## Un protocole participatif

Confrontés à des limites techniques et humaines, ainsi que budgétaires, les projets qui ont œuvré à la constitution de banques d'images d'exposition n'ont donc jusqu'à présent pallié que de façon partielle et momentanée les besoins des chercheurs dans le domaine de l'étude des expositions. Leurs travaux, leurs réussites comme les limites auxquelles ils se sont trouvés confrontés, constituent autant de leçons à tirer pour tenter de remédier à la situation actuelle et de documenter à grande échelle ces réalisations toujours temporaires que sont les expositions. Après plusieurs années de recherche sur les enjeux et les formes de l'exposition de la littérature et du livre, le réseau des RIMELL (Recherches interdisciplinaires sur la muséographie et l'exposition de la littérature et du livre), confronté aux difficultés rencontrées par tous les chercheurs du domaine, a à son tour projeté de remédier à cette situation en envisageant la constitution d'une banque d'images susceptible de tirer le parti d'instruments faciles d'accès et d'usage en même temps que de formes d'implication susceptibles de ne pas rencontrer les mêmes difficultés que celles qui ont mis en suspens les projets comparables précédemment initiés.

De façon à mener à bien un tel projet en évitant la réinvention de l'eau chaude, les RIMELL ont organisé, en novembre 2020, une première journée de réflexions en ligne destinées à envisager la manière la plus indiquée de concevoir, en s'inspirant des expériences précédentes, un protocole pour documenter visuellement des expositions. Cette journée a réuni plusieurs personnes spécialisées dans l'utilisation des images pour contribuer à la recherche dans le domaine des sciences humaines et sociales, qui ont eu à cette occasion l'opportunité de partager leurs expériences et réflexions en ces matières<sup>33</sup>. S'employant à tirer parti des expériences précédentes, le projet vise à mettre sur pieds une banque d'images d'expositions aussi commode qu'exploitable. Disponible aussi bien pour les chercheurs que pour les institutions elles-mêmes et les professionnels du secteur, des conservateurs aux commissaires en passant par les muséographes et les scénographes et pour les individus souhaitant s'y intéresser, cette archive sera fondée sur un protocole de prises de vue normé aussi simple que possible, afin de mettre en œuvre une campagne participative de prises de vues inscrite sur la longue durée.

De façon à éviter autant que faire se peut les problèmes techniques et de logistique rencontrés par les précédentes tentatives en la matière, le dispositif élaboré s'appuiera sur des prises de vue susceptibles d'être réalisées par n'importe quelle personne désireuse de le faire. Sur le plan de l'outillage requis, ces images pourront être réalisées avec des appareils photographiques en bonne et due forme, mais aussi avec des appareils téléphoniques équipés dont disposent de nombreuses personnes aujourd'hui permettant de prendre des photographies numériques et de les partager de façon commode. Ces principes sont destinés à mobiliser toutes les bonnes volontés désireuses de contribuer à cette entreprise de longue haleine et qui ne pourra aboutir sans revêtir une dimension résolument collective et collaborative au-delà des seuls cercles académiques et muséaux. Comme le notent Serge Chaumier, Anne Krebs et Mélanie Roustan au sujet

---

<sup>33</sup> Cette rencontre réunissait Laurence Boudart, Jean Davallon, David Martens, Daniel Vander Gucht, Jean-Mathieu Méon, Aurélie Mouton-Rezzouk, Cécile Tardy, Isabelle Roussel-Gillet, Anne-Christine Royère & Chiara Zampieri.

d'actions qui ont déjà pu être mises sur pieds par certaines institutions, mais le plus souvent à l'échelle d'un musée voire d'une seule exposition, « les actions participatives [...] peuvent [...] engager les visiteurs dans des actions collaboratives à visée scientifique ».

« Pour alimenter des bases de données, les documenter, fournir des indications [...], des pratiquants sont librement invités à donner de leur temps et de leur énergie au profit du musée et de ses activités de documentation et de recherche. [...] En étant impliqués, les visiteurs qui mettent à disposition leurs clichés, pris, par exemple, en suivant un protocole défini et encadré par le musée permettent d'alimenter en ressources les banques de données qui serviront ensuite aux scientifiques [...] ». <sup>34</sup>

Fondamentalement, une telle mobilisation collective participe d'une mission de partage des connaissances qui est (normalement...) celle des musées, conçus comme les dépositaires de collections et de connaissances, mais aussi de savoir-faire (l'exposition) d'intérêt public. Les prises de vue en question seront réalisées de façon concertée par les membres des institutions partenaires, des chercheurs, des professionnels des musées indépendants (scénographes, etc.), ainsi que par toute personne qui souhaiterait contribuer à ce travail d'archivage visuel. C'est pour permettre la mise en œuvre de ce travail collaboratif que le présent protocole est publié dans une revue en Open Access, dans sa première version, conçue comme une base de discussions avant son lancement effectif. Ce protocole est destiné à permettre à toute personne souhaitant contribuer de le faire : en prenant les vues, puis en les téléversant depuis son téléphone en utilisant une application spécialement conçue à cette fin, le tout sur un serveur dévolu auquel donnera accès une base de données réalisée à travers le logiciel OMEKA S, logiciel libre de gestion de bibliothèque numérique ou de bases de données. Les images constituant la banque de vues d'expositions s'intégreront au sein d'une base de données archivant des ensembles de documents relatifs aux expositions.

## Prises de vues

Dans le prolongement des entreprises antérieures conduites par Tardy et Parcollet, le choix consistant à privilégier la photographie pour constituer cette mémoire d'expositions en images, plutôt que des vidéos d'expositions, par exemple, tient à plusieurs facteurs : d'une part, en vertu de sa forme temporelle, une vidéo inclurait un parcours plus linéaire que ne le permettent des photographies, alors même que les expositions offrent, dans la plupart des cas, une certaine latitude aux visiteurs dans leurs déambulations – en somme, alors que la vidéo s'appréhende dans une temporalité linéaire, les photographies, prises en série, apparaissent davantage en mesure de permettre à qui les consulterait de passer à sa guise d'un point de l'exposition à un autre ; d'autre part, outre une compétence de base plus partagée à la pratique de la photographie qu'au film, en termes de stockage des données, la photographie présente un caractère comparativement plus économique qu'une ou plusieurs vidéos, et un coût moins élevé que la reproduction photographique en trois

---

<sup>34</sup> CHAUMIER Serge, KREBS Anne et ROUSTAN Mélanie, *op. cit.*, p. 23-24.

dimensions<sup>35</sup> ; qui plus est, comparativement aux plans d'une exposition, par ailleurs, outre le fait que des photographies sont moins rébarbatives (pardon aux amateurs de plans !...), et que toutes les expositions n'en passent pas par des plans, elles permettent de visualiser le résultat final, sous une forme dont le rendu est plus proche de la forme effective de l'exposition (couleurs, etc.), sans compter que, bien souvent, lors des montages des expositions certaines choses sont modifiées au dernier moment et ne respectent pas certains détails des plans. Enfin, si les photographies ne sont pas en mesure de reproduire des dispositifs audio-visuels, alors que l'exposition elle-même est appelée à disparaître, les dispositifs audio-visuels, en vertu de leur nature, sont conservés, et peuvent par conséquent être consultés une fois l'exposition démontée.

Dans la mesure où le protocole sera mis en œuvre par des photographes dont la plupart ne sont pas des professionnels, et dont on peut dès lors raisonnablement supposer que les compétences, techniques notamment, peuvent se révéler limitées, ce protocole a été conçu pour être le plus accessible possible. Il se fonde, d'une part, sur une recherche de globalité dans la saisie des diverses composantes de l'exposition. Il s'agira de prendre en photo non seulement l'exposition dans sa spatialisation, salle par salle, et de plusieurs points de vue, mais aussi l'ensemble des unités constitutives de l'exposition, des textes de salle aux cartels en passant, bien entendu, par les expôts eux-mêmes, et éventuellement jusqu'aux espaces périphériques (bâtiments, halls d'entrée, susceptibles d'accueillir des installations, affiche, *eye-catchers* de toutes sortes, etc.). D'autre part, il repose sur une recherche de systématisme dans la distribution et la hiérarchisation de ces différents éléments, en vertu de la logique mise en œuvre dans le cadre du projet piloté par Cécile Tardy, selon laquelle un tel « fonds photographique vise à rendre compte le plus exhaustivement possible d'un objet de recherche sans hypothéquer un seul usage à venir »<sup>36</sup>. Une telle approche repose sur un souci de proposer un ensemble d'images (accompagné d'un ensemble de métadonnées) susceptibles de servir à l'étude des expositions et de leur histoire indépendamment d'un projet spécifique qui orienterait des choix particuliers et par conséquent d'emblée restrictif.

« Il ne s'agit donc pas de synthétiser l'essentiel de ce qui serait à voir mais de déployer, de mettre à plat, les contours et la composition d'un espace dans son étendue. Si l'utilisateur peut par la suite se permettre de sélectionner des morceaux de la représentation photographique pour travailler sur un corpus plus réduit, et de ce fait ramener le souci d'exhaustivité du producteur au service de sa question, le producteur n'a pas à trancher en amont sur ce qu'il pourrait laisser de côté. »<sup>37</sup>

S'agissant de la quête d'exhaustivité, il est évident qu'elle ne saurait être qu'un idéal vers lequel tendre. Le protocole proposé ne vise qu'à fournir un ensemble d'images d'une exposition qui présente une certaine complétude, à l'échelle des différentes salles comme des ensembles d'expôts et des discours qui les accompagne, de façon à permettre de se faire une idée aussi précise que possible de la façon dont l'exposition a été conçue. Cette ambition sous-tend la manière dont seront concrètement réalisées les prises de vue. Bien évidemment, il ne

---

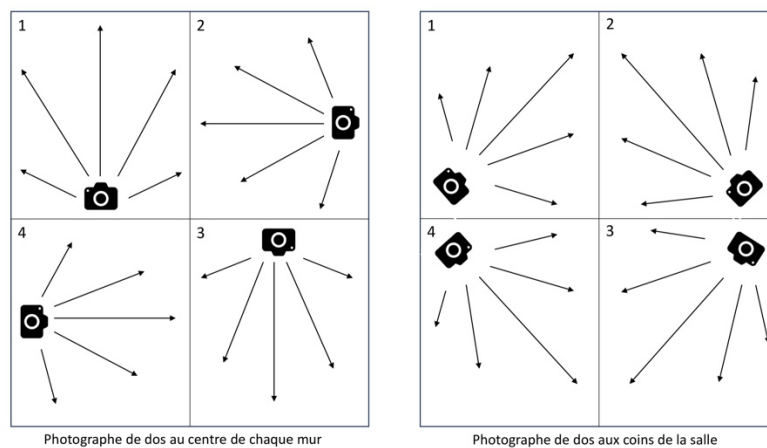
<sup>35</sup> Sans compter que ce procédé requiert également du temps : pour permettre la lecture des cartels dans la version numérique de l'exposition, il suppose que ceux-ci soient reproduits ou retranscrits indépendamment de la prise de vue réalisée.

<sup>36</sup> TARDY Cécile, *Les Représentations documentaires de l'exposition*, Paris, Hermann, 2012, p. 139.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 89.

s'agit pas pour autant d'estimer qu'un ensemble de photographies, aussi systématique et complet soit-il, puisse se substituer à la visite effective d'une exposition ou correspondre à une quelconque forme d'objectivité devant la matière à considérer. Il va sans dire, par exemple, que les prises de vue réalisées par une personne ne seront pas identiques à celles dues à une autre (ne fût-ce, pragmatiquement, qu'en raison de la taille de chacun... mais aussi en fonction des modes – portraits, panoramiques, etc. – des appareils de prises de vues). Dans cette perspective, induisant des procédures et critères identiques, et tendant à couvrir tout l'espace visuel de l'exposition, sans exclure aucun des artefacts qui la compose, le protocole tend précisément à réduire, autant que possible, et même s'il n'est certes pas possible de les neutraliser complètement, les idiosyncrasies de regard ainsi que les aléas d'une sélection dans l'exposition.

Les différents éléments constitutifs des expositions seront saisis à la fois collectivement (dans l'espace de la salle et de l'éventuelle vitrine), mais aussi individuellement, selon un ordonnancement réfléchi et une hiérarchisation logique des composantes de l'exposition. Concrètement, l'opérateur des images se placera de dos au centre de chacun des murs (ou espace faisant seuil) de chaque salle pour prendre des vues d'ensemble de la salle (le mur en question peut comprendre un passage, auquel cas l'opérateur peut se placer devant lui) – variante suggérée par Zoé Renaudie : se placer à chacun des coins d'une salle, plutôt qu'au centre des murs (le choix de ce positionnement est laissé à la libre appréciation de l'opérateur, pour autant qu'il soit le même pour les prises de vue d'une même exposition). De ces différentes positions, il prendra à chaque fois trois à cinq images : une (ou deux, selon l'amplitude de la salle) à sa gauche, une face à lui, une autre (ou deux) à sa droite (soit 12 (ou 20) pour une salle carrée ou rectangulaire). S'agissant des expôts eux-mêmes, l'opérateur prendra ensuite le ou les textes de salle, puis chaque vitrine ou autre unité de présentation. Enfin, l'opérateur prendra chaque expôt (ou éventuellement chaque groupe d'expôts constituant une unité signifiante), et chaque cartel, immédiatement après l'expôt ou groupe d'expôts au(x)quel(s) il se rapporte (de façon à ce que l'ordre de classement de ces images corresponde à celui qui sera adopté au sein de la banque d'images).



**Figure 1.** Schématisation indicative du protocole de prise de vue d'une salle d'exposition, 2026  
© Chiara Zampieri.

Et voici une sélection d'images donnant à voir l'entrée et la première salle de l'exposition *L'Atelier du faux*, présentée entre octobre 2024 et janvier 2025 à la Bibliotheca Wittockiana, à Bruxelles. Les images montrent tout d'abord l'entrée de l'exposition, puis plusieurs vues se succèdent, depuis quatre angles de vue pris depuis le mur à main droite à l'entrée de la première salle (l'opérateur se place juste devant la vitrine accolée au mur en question). Dans un second temps, l'opérateur s'est placé en face du mur (et de la vitrine qui étaient initialement situés dans son dos) – pour limiter le nombre d'images dans le présent article, le texte d'introduction de l'exposition et la première vitrine n'ont pas été reproduites ici –, de façon à permettre une vue en plan large de la partie centrale de ce même mur, puis un plan plus rapproché des expôts présentés, et enfin la teneur de la vitrine. Ces images (toutes dues à D. Martens, plutôt de l'école consistant à se placer de façon centrale par rapport aux murs de salle) sont précédées par un plan de l'espace d'exposition (il n'y a pas eu de plan de scénographie pour cette exposition).



Figure 2. Vue de l'exposition *L'Atelier du faux*, Bruxelles, Wittockiana, 2025 © David Martens.



Figure 3. Vue de l'exposition *L'Atelier du faux*, Bruxelles, Wittockiana, 2025 © David Martens.



Figure 4. Vue de l'exposition *L'Atelier du faux*, Bruxelles, Wittockiana, 2025 © David Martens.



Figure 5. Vue de l'exposition *L'Atelier du faux*, Bruxelles, Wittrockiana, 2025 © David Martens.



Figure 6. Vue de l'exposition *L'Atelier du faux*, Bruxelles, Wittrockiana, 2025 © David Martens.



Figure 7. Vue de l'exposition *L'Atelier du faux*, Bruxelles, Wittockiana, 2025 © David Martens.

L'opération est répétée pour chacun des murs de la salle, puis pour chacune des salles de l'exposition. Ainsi en va-t-il, à titre d'exemple, de la saisie du centre à partir duquel sont prises les photographies précédentes (sans la prise de vues des vitrines, dans leur globalité, ainsi qu'avec une focalisation sur les différentes pièces et les cartels qui les présentent).



Figure 8. Vue de l'exposition *L'Atelier du faux*, Bruxelles, Wittockiana, 2025 © David Martens.

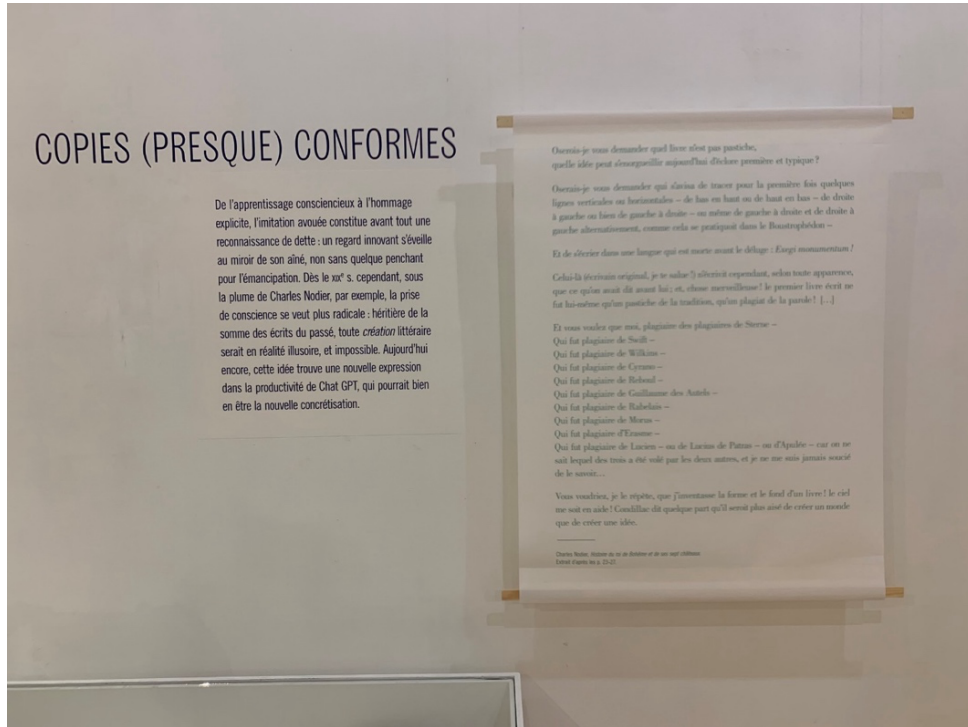


Figure 9. Vue de l'exposition *L'Atelier du faux*, Bruxelles, Witttockiana, 2025 © David Martens.



Figure 10. Vue de l'exposition *L'Atelier du faux*, Bruxelles, Witttockiana, 2025 © David Martens.



**Figure 11.** Vue de l'exposition *L'Atelier du faux*, Bruxelles, Wittockiana, 2025 © David Martens.

Certains problèmes sont susceptibles d'être rencontrés par les opérateurs, qui pourraient compromettre ou, du moins, relativiser les ambitions de ce protocole.

Tout d'abord, selon les architectures des lieux d'exposition, les surfaces des salles peuvent n'être pas de simples quadrilatères et les parcours envisagés peuvent n'être pas linéaires. Rien ne permet à première vue d'envisager une solution à cet égard, de sorte qu'il nous semble souhaitable, au sein de tels environnements, de laisser le ou la photographe organiser et ordonner ses prises de vue selon son jugement, à charge pour lui ou elle de tâcher de rendre compte au mieux par les images réalisées de l'exposition visitée, en ayant à l'esprit la logique qui anime le protocole proposé. La présence d'éventuels plans de salle dans les documents appelés à être réunis dans la base de données d'expositions plus large qu'intégreraient ces images permettra de relativiser sensiblement ce problème. Concernant l'espace à prendre en considération, toujours, l'exposition commence souvent en dehors des salles qui la composent, et même dehors de son lieu d'accueil, par les affiches et le matériel de communication (qui sera idéalement repris au sein de la banque documentaire) mais aussi par des effets de décor et d'ambiance, depuis l'extérieur des salles d'exposition jusqu'aux espaces périphériques que constituent la boutique voire la cafétaria, qui pourraient, si effectivement ces lieux sont investis par l'exposition, être également pris en photo.

S'agissant de certains expôts, des manips en particulier, ou des vidéos ou dispositifs de douches sonores, la photographie ne peut bien sûr en rendre compte que partiellement, notamment de leur emplacement dans un parcours. À cet égard, les autres documents relatifs à l'exposition qui seront réunis dans la

base de données devraient permettre, selon les cas et toujours partiellement, de pallier ce manque.

La présence des publics, enfin. Si elle peut s'avérer intéressante en matière d'observation de leurs comportements, les images de visiteurs au sein de l'exposition ne sont nullement la priorité de ce protocole<sup>38</sup>, qui se concentre sur l'exposition elle-même. Mais, dans la mesure où les prises de vue seront sans doute souvent réalisées durant les heures de visite, leur présence ponctuelle sur des images réalisées ne risque-t-elle pas de remettre en cause les principes du protocole et de la banque d'images qu'il est destiné à produire, sans compter les éventuels problèmes de droits à l'image qui ne manqueraient pas de se poser (mais qu'il n'est pas bien compliqué de contourner en ne prenant ces personnes que de dos) ? En l'espèce, tout dépend bien sûr de la position de ces visiteurs par rapport aux expôts. Si l'idéal pourrait sembler résider dans la possibilité de photographier l'exposition en dehors des heures prévues pour les visites – un tel accès peut être sollicité auprès des institutions, ce qui suppose certes un accommodement par rapport à leur organisation, mais il ne semble pas insurmontable<sup>39</sup> –, dans le même temps, dans le cas où un tel accès serait difficile voire impossible, la présence de publics, même si elle impose une certaine patience (et une certaine discrétion quant à la reconnaissabilité des personnes figurant sur les images), offre certains atouts : en particulier, elle permet aussi de mieux jauger l'échelle des expôts et de la scénographie, mais aussi de saisir les usages effectifs de certains dispositifs de présentation (se pencher, écouter, regarder en l'air...).

Les vertus de la patience ne peuvent pas grand-chose par rapport à d'éventuels problèmes de reflets liés à l'éclairage (qui paraissent incontournables), ainsi qu'en cas d'expôts qu'il serait formellement interdit de photographier, tout particulièrement des œuvres d'art<sup>40</sup>. Plusieurs solutions se présentent devant un tel cas de figure. Tout d'abord, l'opérateur peut, lors de ses contacts avec le musée, solliciter une autorisation particulière, dans la mesure où les images de la banque de données ne seront pas en *open access* mais seront consultable à travers l'ouverture d'un compte, et qu'en outre ces images ne pourront être publiées sans disposer des autorisations nécessaires. Si une telle autorisation ne peut être accordée, l'opérateur prendra uniquement le cartel de l'expôt en photographie. Au sein de la banque d'images, afin d'éviter tout manque non identifié, ces absences par rapport à l'exposition effective seront mentionnées comme telles. De même en ce qui concerne les éventuelles « manip » et les vidéos (dont des séquences pourraient par ailleurs être filmées *in situ*).

---

<sup>38</sup> Pour qu'elles puissent avoir une représentativité qui les rende exploitables dans le cadre d'une recherche, il conviendrait soit d'en réaliser un nombre particulièrement conséquent (plusieurs photographies au même endroit, pour pouvoir sérier et comparer les comportements de visiteurs), soit de réaliser des prises de vue en fonction d'un paramétrage particulier, liés aux questionnements auxquels les vues de l'exposition devraient aider à répondre.

<sup>39</sup> D'une part, en raison de ce qu'un tel travail est réalisé, notamment, au bénéfice des institutions, et potentiellement par un membre de leur personnel, d'autre part parce que si l'opérateur peut être gêné dans son travail par des visiteurs, il peut lui aussi les incommoder (quelques auteurs de ce texte parlent d'expérience...) ; enfin, parce qu'autoriser un tel accès pourrait constituer une incitation aux bonnes volontés en accordant à l'opérateur un accueil d'une certaine façon privilégié.

<sup>40</sup> La question devient plus délicate s'agissant des droits des concepteurs des expositions : il semble ne pas exister à l'heure actuelle de restrictions particulières (voir notamment CHAUMIER Serge, KREBS Anne et ROUSTAN Mélanie, *op. cit.*, p. 11, note 6).

## Une banque d'images au sein d'une base d'archives

Ces ensembles d'images seront réunies dans une base de données documentaires réunissant, outre ces images, une série de documents relatifs aux expositions répertoriées, dans un esprit analogue à celui du projet portant sur l'histoire des expositions autour du Centre Pompidou. Ainsi des plans des salles, s'ils sont disponibles, selon une proposition qui rejoint celles développées par Soumaya Gharsala<sup>41</sup>. Davantage, seront également inclus dans cette base de données d'autres types de documents : « entretiens avec des conservateurs et des publics, documents de communication sur l'exposition (plans, affiches, tickets d'entrée, outils de médiation, programmes de conception, compte rendu de réunion, revue de presse etc.), ou encore vidéos sur des ateliers etc. »<sup>42</sup>, selon la disponibilité des documents en question et en fonction de l'accord des institutions concernées. Cette base de données plus large est actuellement en préparation dans le cadre d'un projet de recherche des RIMELL financé par le FWO (Fonds et de la recherche scientifique, Flandres)<sup>43</sup> et en partenariat avec le groupe de travail « Exhibition and Performance Documentation » de l'ICOM<sup>44</sup>.

Une fois les images réalisées selon les lignes directrices proposées par le protocole, les opérateurs pourront accéder à la base de données, de façon à pouvoir y déposer les vues prises de façon aussi simple que possible. Du point de vue technique, la base de données sera alimentée à partir d'une web-application accessible à partir du smartphone de chacun. Une fois les images téléversées, elles seront archivées par exposition, institutions, pays, commissaires, etc. selon un ensemble de métadonnées encore à déterminer en partenariat avec les institutions et chercheurs et chercheuses impliqué.e.s dans l'élaboration de cette base de données. Les métadonnées concernant l'exposition seront indépendantes de la prise de vue : elles pourront donc, le cas échéant, être remplies en amont, par l'institution organisant l'exposition comme par le chercheur voulant alimenter la banque d'images.

Les personnes souhaitant utiliser le matériel iconographique rassemblé pourront explorer la banque non seulement en téléchargeant les images à partir de la base de données, mais également en utilisant son interface pour faciliter des recherches sur critères combinés. Cet outil permettra ainsi d'exploiter les métadonnées associées à chaque exposition (ainsi qu'à chaque image), à travers la création de filtres fondés sur des critères divers. Par exemple, les chercheurs pourront récupérer toutes les expositions qui ont eu lieu dans tel pays entre telle et telle date ; celles qui ont été conçues par le ou la même commissaire ; ou toutes les expositions ayant abordé un certain artiste ; ou encore toutes celles dont la scénographie a été réalisée par la même agence... De cette manière, non seulement la banque constituera un moyen d'archivage pour l'étude des

---

<sup>41</sup> Voir GHARSALLAH Soumaya, *La Mise en espace de l'exposition : quel impact sur la construction de la signification et la communication ?*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Avignon et Montréal, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et Université du Québec, 2008.

<sup>42</sup> TARDY Cécile, *op. cit.*, p. 148-149.

<sup>43</sup> Voir note 1.

<sup>44</sup> ICOM DOCUMENTATION [en ligne], *Exhibition and Performance Documentation*, s. d. Disponible sur : <https://icom-documentation.mini.icom.museum/working-groups/exhibition-and-performance-documentation/> (consulté le 6 juin 2026).

expositions, mais l'interface représentera qui plus est un outil pour aborder la recherche de façon concrète.

Par ailleurs, de nombreuses images d'expositions existent actuellement, qui n'ont pas été réalisées en fonction d'un protocole particulier, celui-ci ou un autre (par exemple celles figurant dans les rubriques « Exposition » des revues ou magazines, ou encore celles qui dorment sur les disques durs des personnes ayant pris de nombreuses photographies d'exposition). Dans le cadre des recherches des RIMELL, notamment, nombre d'expositions ont, au cours des dernières années, été photographiées, en tout ou en partie, en tous les cas de façon (relativement) moins systématique. Il nous semble qu'il sera regrettable de se priver, dans un dispositif d'archivage visant à réunir un ensemble aussi exhaustif que possible, avec une visée notamment historique, d'un matériel préexistant à la création de cette base de données et du protocole de prise de vue que cet article décrit.

De façon à mobiliser ces images existantes, ces ensembles de vue d'expositions pourront également être versés à la banque d'images. S'ils ne visent pas à l'idéal d'exhaustivité qui sous-tend la mise sur pied, et en œuvre, du présent protocole, ces ensembles d'images n'en ont pas moins le mérite d'exister, et de documenter des expositions passées. Elles sont susceptibles de se révéler utiles à toute personne souhaitant travailler sur les expositions et leur histoire. Les expositions concernées seront identifiées comme telles (c'est-à-dire comme n'ayant pas été photographiées en suivant le protocole). Cela permettra aux institutions désireuses de le faire, de même qu'à des professionnels, de partager leur iconographie, parfois accumulée sur de longues années de travail. Dans une optique analogue, les expositions qui ont fait l'objet d'une capture en trois dimensions comprendront un lien vers ce dispositif lorsqu'il a été rendu accessible.

Qui dit photographies dit photographes. Or qu'en est-il de la relation entre les opérateurs et les prises de vue qu'ils ont réalisées ? À qui appartiendront-elles et qui sera en droit de les utiliser, et selon quelles conditions ? Chaque photographie sera créditée du nom de son auteur. Dans la mesure où ce projet de banque d'images suit une finalité non lucrative, ces images pourront être consultées par toute personne, via ouverture d'un compte à la banque de données. Une licence Creative Commons (CC-by-nc-nd) sera apposée à l'ensemble des images réalisées et mises à disposition, de façon à éviter toute exploitation abusive (notamment sur le plan commercial). Toute personne souhaitant publier ces images – dans un livre, un article ou à l'occasion d'une conférence – devra en faire la demande auprès de l'institution qui a organisé l'exposition que l'image documente. Toute utilisation devra en outre mentionner le nom de l'opérateur. En termes de droits, les images rassemblées ne seront mises à la disposition des usagers de la base de données qu'à la condition qu'ils respectent la législation en matière d'utilisation de ces images et des œuvres et documents sous droits qui y figureraient (en d'autres termes, il s'agit d'en passer par les demandes d'autorisation usuelles).

## Un peu de temps et beaucoup d'entrain

Il est évident qu'un tel protocole repose sur des choix, et que les éléments qu'il fournira seront par conséquent limités. Au-delà des seules images qu'il est destiné à générer, plus largement, le principe même d'une base de données visant à constituer des archives exhaustives pour des expositions peut donner l'illusion d'un déjà-là, objectif, qu'il suffirait de capter, avant de formuler des questions de recherche à son sujet. Toutefois, comme dans toute démarche empirique, c'est précisément le questionnement scientifique, la problématique de recherche posée, qui orientent l'observation, et partant le regard, ainsi que les photographies qui peuvent être réalisées. Au-delà des problèmes logistiques de ce type de démarches documentaires, d'un toujours possible manque de systématisme (on peut ne pas penser à tout) ou de continuité, ce décalage entre des questions posées postérieurement aux prises de vue et des photos déjà existantes rend parfois ces dernières difficilement utilisables, en tous les cas pas toujours insuffisantes.

Pour autant, compte tenu de l'état actuel de l'archivage des expositions, en particulier s'agissant des images qui les donnent à voir, ce protocole et la banque d'images qu'il est appelé à générer au sein d'une base documentaire globale apparaissent comme les leviers d'un progrès significatif permettant de documenter un travail voué à disparaître. De ce point de vue, ce projet doit être envisagé comme un instrument qui permettra d'affiner, de préciser et de concrétiser des recherches potentielles, avec les biais que génère nécessairement tout instrument d'observation. En cela, il ne diffère pas fondamentalement de ce que l'on peut observer dans la façon dont des disciplines telles que la biologie, l'astrophysique voire l'archéologie mobilisent leurs outillages. Le dispositif favorisera en effet une amélioration considérable des conditions de la recherche actuelle relatives aux expositions, ainsi que le partage des connaissances et savoir-faire expographiques pour les institutions et les professionnels du secteur, dont cette banque d'images permettra de conserver une part de la mémoire. Il s'agit simplement d'admettre les limites d'une démarche. Et de faire avec.

La principale finalité de cet article est de rendre accessible les principes de ce protocole, ainsi que ses finalités. Nous avons pris le parti de le faire en amont de la création et de la mise à disposition de la banque d'images au sein de la base de données d'exposition en préparation, ceci afin de sans plus attendre publiciser et de visibiliser l'initiative, et d'inviter ce faisant celles et ceux qui le souhaiteraient à d'ores et déjà photographier les expositions qu'ils ou elles visiteraient en suivant les lignes directrices du protocole. Ainsi, lorsqu'elle sera rendue accessible, la base de données pourra se voir directement alimentée par des ensembles de photographies d'expositions, prises ou non selon les principes du protocole. Mélange d'ambition – l'exhaustivité – et de modestie – cette exhaustivité est impossible à atteindre –, ce projet se fonde sur l'idée selon laquelle ces entreprises collectives que sont nécessairement les expositions demandent, pour pouvoir être documentées de façon efficace et commode pour celles et ceux qui sont et seront amené.e.s à s'y intéresser, des initiatives nécessairement collaboratives elles aussi.

## Bibliographie

ACHARD Pierre, « L'écriture intermédiaire dans le processus de recherche en sciences sociales », *Communications*, n° 58, 1994, p. 149-156.

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

BARTHE Christine, « De l'échantillon au corpus, du type à la personne », *Journal des anthropologues*, n° 80-81, 2000, p. 71-90. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/jda/3149> (consulté le 6 juin 2026).

BECKER Howard S., « Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context », *Visual studies*, n° 10, 1995, p. 5-14.

BISHOP Claire, *Vers un musée radical. Réflexions pour une autre muséologie*, Paris, MkF Éditions, 2021.

BONACCORSI Julia (dir.), *Inquiéter les images, s'inquiéter des images ?*, *Communication & Langages*, vol. 1, n° 215-216, 2023.

BOUCHER Mélanie, FRASER Marie et LAMOUREUX Johanne (dir.), *Réinventer la collection. L'art et le musée au temps de l'événementiel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2023.

CHAUMIER Serge, KREBS Anne et ROUSTAN Mélanie (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, Paris, La Documentation française, 2013.

CONORD Sylvaine, « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française*, vol. 37, n° 1, 2007, p. 11-22.

DAIGNAULT Lucie et SCHIELE Bernard (dir.), *Les Musées et leurs publics. Savoirs et enjeux*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2014.

DUFOUR Christophe, MAGGIONI Ludovic et CORDIER Samuel (dir.), *Museum Recto Verso*, Paris, OCIM & Musée de Neuchâtel, 2020.

EIDELMAN Jacqueline, ROUSTAN Mélanie et GOLDSTEIN Bernadette, *La Place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La Documentation française, 2008.

GHARSALLAH Soumaya, *La Mise en espace de l'exposition : quel impact sur la construction de la signification et la communication ?*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Avignon et Montréal, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et Université du Québec, 2008.

GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques et KAEHR Roland, *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2005.

HATT Etienne, « Valeurs d'usage de la vue d'exposition », *Art Press*, n° 539, 2026, p. 46-49.

HARPER Douglas, « The image in sociology: histories and issues », *Journal des anthropologues*, n° 80-81, 2000, p. 143-160. Disponible sur : [www.journals.openedition.org/jda/3182](http://www.journals.openedition.org/jda/3182) (consulté le 6 juin 2026).

JACOB Christian, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.

JACOBI Daniel, *Les Musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*, Paris, MkF Éditions, 2017.

LABORDERIE Arnaud, « Les expositions virtuelles de la BnF de 1998 à 2020. Retour sur vingt ans de pratiques de médiation en ligne », *Culture & Musées*, n° 35, juin 2020, p. 324-330. Disponible sur : [www.journals.openedition.org/culturemusees/5187](http://www.journals.openedition.org/culturemusees/5187) (consulté le 6 juin 2026).

MARTENS David et SCIBIORSKA Marcela, « Les catalogues d'expositions littéraires. De la liste au beau livre », dans MARTENS David et ROUSSEL-GILLET Isabelle (dir.), *Exposition de la littérature. Enjeux, pratiques et Histoire*, Rennes, PUR, 2026, p. 435-456.

NAVARRO Nicolas et RENAUD Lise, « Quand le musée affiche ses expositions à l'écran : entre expérimentation et redéfinition éditoriale », dans BERRY Vincent, JONCHERY Anne et LOUGUET Amandine (dir.), *Culture en régime numérique*, Paris, Ministère de la culture / DEPS, 2026, p. 289-310.

PARCOLLET Remi (dir.), *Photogénie de l'exposition*, Paris, Manuella éditions, 2018.

SHERMAN Arden, « Beyond Documentation: The Exhibition Photography of Shunk-Kender and Balthasar Burkhard », *Journal of Curatorial Studies*, vol. 2, n° 1, 2013, p. 90-110. Disponible sur : [https://doi.org/10.1386/jcs.2.1.90\\_1](https://doi.org/10.1386/jcs.2.1.90_1) (consulté le 6 juin 2026).

STANISZEWSKI Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 1998.

TARDY Cécile, *Les Représentations documentaires de l'exposition*, Paris, Hermann, 2012.

VAN DER GUCHT Daniel, *Ce que regarder veut dire. Pour une sociologie visuelle*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017.

VAN DER GUCHT Daniel et MARTENS David, « Une heuristique du regard. Pour des sciences sociales par l'image. Entretien avec Daniel Vander Gucht », propos recueillis par David Martens, *Communication & Langages*, n° 215-216, 2023, p. 83-99.

VAN KALCK Michèle (dir.), *Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Deux siècles d'histoire*, Bruxelles, Bruxelles, Racine/Dexia, 2003.

## Sources

BEHIND THE MUSEUM [en ligne], disponible sur : <https://behindthemuseum.be/> (consulté le 6 juin 2026).

BNF [en ligne], *Expositions : les galeries virtuelles de la bibliothèque nationale de France*, s. d. Disponible sur : <http://expositions.bnf.fr> (consulté le 6 juin 2026).

BNF [en ligne], *Mieux connaître les publics de la BNF*, s. d. Disponible sur : [www.bnf.fr/fr/les-publics-de-la-bnf](http://www.bnf.fr/fr/les-publics-de-la-bnf) (consulté le 6 juin 2026).

BNF [en ligne], « *Tolkien, voyage en terre du milieu* ». *Étude de réception de l'exposition présentée du 22 oct. 2019 au 16 fév. 2020 à la Bibliothèque nationale de France*, 24 septembre 2020. Téléchargeable sur : [https://www.bnf.fr/sites/default/files/2020-12/Synth%C3%A8se%20g%C3%A9n%C3%A9rale%20%C3%A9tude\\_Tolkien.pdf](https://www.bnf.fr/sites/default/files/2020-12/Synth%C3%A8se%20g%C3%A9n%C3%A9rale%20%C3%A9tude_Tolkien.pdf) (consulté le 6 juin 2026).

GOOGLE ARTS & CULTURE [en ligne], *Visitez une demeure d'écrivain*, s. d. Disponible sur : <https://artsandculture.google.com/story/sAUxmZuYl4I2Kg> (consulté le 6 juin 2026).

HISTOIRE DES EXPOSITIONS [en ligne], *Carnet de recherche raisonné des expositions du Centre Pompidou*, s. d. Disponible sur : <https://histoiredesexpos.hypotheses.org/> (consulté le 20 avril 2026).

ICOM [en ligne], *Définition du musée*, 2022. Disponible sur : <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/> (consulté le 6 juin 2026).

ICOM DOCUMENTATION [en ligne], *Exhibition and Performance Documentation*, s. d. Disponible sur : <https://icom-documentation.mini.icom.museum/working-groups/exhibition-and-performance-documentation/> (consulté le 6 juin 2026).

LITTÉRATURES MODES D'EMPLOI [en ligne] : *Quand les bibliothèques nationales exposent la littérature. La fabrique d'un héritage culturel dans les pays francophones (1884-2026)*, 2026. Disponible sur : [www.litteraturesmodesemploi.org/quand-les-bibliotheques-nationales-exposent-la-litterature/](http://www.litteraturesmodesemploi.org/quand-les-bibliotheques-nationales-exposent-la-litterature/) (consulté le 6 juin 2026).

NLI [en ligne], *Programme and Events Online Exhibitions*, s. d. Disponible sur : <https://www.nli.ie/en/udlist/programme-and-events-online-exhibitions.aspx> (consulté le 6 juin 2026).